



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO ACADÊMICO**

FRANCISLENE CONCEIÇÃO FREITAS DE SALES

**FARAIMORÁ: UMA POÉTICA DIDÁTICO-PEDAGÓGICA DE
TEATRO NEGRO**

Salvador
2023

FRANCISLENE CONCEIÇÃO FREITAS DE SALES

**FARAIMORÁ: UMA POÉTICA DIDÁTICO-PEDAGÓGICA DE
TEATRO NEGRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestra em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Processos Educacionais em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Evani Tavares Lima.

Salvador
2023

Escola de Teatro - UFBA

Sales, Francislene Conceição Freitas de.

Faraimorá: uma poética didático-pedagógica de teatro negro /
Francislene Conceição Freitas de Sales. – Salvador, 2023.
170 f.

Orientadora: Prof. Dra. Evani Tavares Lima.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de
Teatro, 2023.

1. Teatro negro. 2. Pedagogia do Teatro. 3. Educação antirracista. I.
Evani Tavares Lima. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro.
III. Título.

CDD 792

TERMO DE APROVAÇÃO

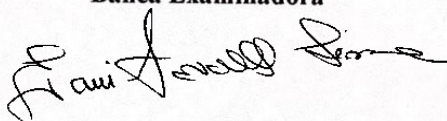
Francislene Conceição Freitas de Sales

"Faraimorá: uma Poética Didático-Pedagógica de Teatro Negro"

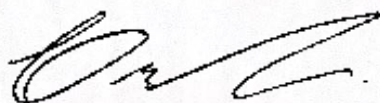
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 01 de setembro de 2023.

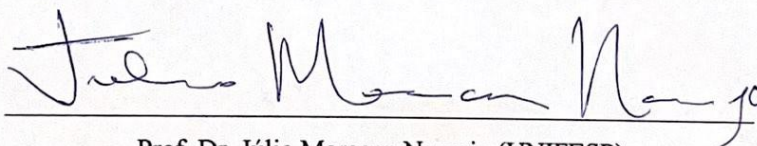
Banca Examinadora



Profª. Drª. Evani Tavares Lima (Orientadora)



Profª. Drª. Céilda Salume Mendonça (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Júlio Moracen Naranjo (UNIFESP)

“As raízes do teatro negro-brasileiro atravessam o Atlântico e mergulham nas profundidades da cultura africana.”

(Abdias do Nascimento)

SALES, Francislene Conceição Freitas de. Faraimorá: uma poética didático-pedagógica de teatro negro. 2023. 163 f. il. Dissertação (Mestrado Acadêmico) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

RESUMO

A ideia desta pesquisa é a criação de uma proposta didático-metodológica do ensino de Teatro, fundamentado nas culturas negras (teatro negro). Para tanto, o principal objetivo é elaborar um conjunto de jogos, o Guia Faraimorá, inspirados no universo simbólico e gestual dos orixás, nos gestos icônicos de indivíduos e grupos políticos (movimentos) negros, bem como na *Árvore do Esquecimento*, *A Porta do Não Retorno* (monumentos erguidos na cidade de Ouidah-Benin) e o *Cosmograma Bakongo* da (cosmologia Bantu), tomados de empréstimo das culturas africanas. A proposta é dirigida a docentes e aspirantes ao ensino de Teatro e visa produzir material didático-pedagógico para o ensino de artes cênicas, inspirado no teatro negro. Espera-se que esta pesquisa possa juntar-se a outras produções acadêmicas, de natureza antirracista, nas Artes Cênicas, de modo a contribuir com a diminuição da lacuna de abordagens pedagógicas em teatro com enfoque em cosmovisões e experiências das culturas negras nos currículos. A abordagem metodológica desta pesquisa é qualitativa e se dá no âmbito da pedagogia do Teatro e da pesquisa em Artes Cênicas. De caráter descritivo e reflexivo, este estudo teórico propõe um resultado material e original: o Manual (Guia). Como fundamentação teórica, será utilizada a pesquisa bibliográfica em fontes secundárias e reflexões oriundas de minha prática enquanto professora de teatro e atriz de teatro negro. As principais referências teóricas deste estudo são: Leda Maria Martins, Julio Moracen Naranjo, Kabengele Munanga, Evani Tavares Lima, Nilma Lino Gomes, Sandra Haydée Petit, Inaicyra Falcão dos Santos, Beatriz Nascimento e Abdias do Nascimento. Os conceitos que orientam a proposta aqui apresentada são: Ancestralidade, Identidade e Cidadania.

Palavras-chave: Teatro negro. Pedagogia do teatro. Educação antirracista.

SALES, Francislene Conceição Freitas de. Faraimorá: a didactic-pedagogic poetics of black theater. 2023. 163 s. ill. Dissertation (Master's Degree) – Performing Arts Postgraduate Program, Theater, Federal University of Bahia, Salvador, 2023.

ABSTRACT

The idea of this research is the creation of a didactic-methodological proposal for teaching theater, based on black cultures (black theater). Therefore, the main objective is to develop a set of games, the Faraimorá Guide, inspired by the symbolic and gestural orixás's universe, in the iconic black individuals gestures and political groups (movements), as well as in the Tree of Forgetfulness, Door of No Return (monuments built in the city of Ouidah-Benin) and the Bakongo of the Cosmogram (bantú cosmology), borrowed from African cultures. This proposal is targeted at teachers and those aspiring to teaching theater and aims to produce didactic-pedagogical material for teaching performing arts, inspired by the black theater. It is hoped that this research can add to other academic pieces, of an anti-racist nature, in the Performing Arts, in order to contribute to reducing the gap in pedagogical approaches of theater with a focus on worldviews and black cultures experiences in the curricula. The methodological approach of this research is qualitative and takes place within the scope of Theater pedagogy and research in Performing Arts. Descriptive and reflective, this theoretical study proposes a material and original result: the Handbook (Guide). As a theoretical basis, bibliographic research will be used in secondary sources and reflections arising from my practice as a theater teacher and black theater actress. The main theoretical references of this study are: Leda Maria Martins, Julio Moracen Naranjo, Kabengele Munanga, Evani Tavares Lima, Nilma Lino Gomes, Sandra Haydée Petit, Inacyra Falcão dos Santos, Beatriz Nascimento and Abdias do Nascimento. The concepts that guide the study presented here are: Ancestry, Identity and Citizenship.

Keywords: Black theater. Theater Pedagogy. Anti-racist education.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – A pesquisadora em prática na oficina Ara Okô-corpo do mato, ministrada pela professora Amélia	32
Figura 2 – A pesquisadora em realização da célula artística “Exercício de respiração”	35
Figura 3 – A pesquisadora em realização da célula artística “Exercício de respiração”	35
Figura 4 – Francisco de Sales, Francislene de Sales	52
Figura 5 – Felipe Gabriel Sales	53
Figura 6 – Punho erguido	60
Figura 7 – Chadwick Boseman e o gesto Baraka	60
Figura 8 – SEQ Figura * ARABIC 21 – Cosmograma Bakongo	61
Figura 9 – Foto divulgação do Espetáculo Áfricas (2007) do Bando de Teatro Olodum	64
Figura 10 – Cia de Teatro Íntimo com o Coletivo Preto, espetáculo Negra Palavra I Solano Trindade, 2022	65
Figura 11 – Espetáculo Gusmão: O Anjo Negro e Sua Legião	65
Figura 12 – Filme Pantera Negra, 2018	66
Figura 13 – Figura SEQ Figura * ARABIC 4 – Vermelho em movimento sob o fundo preto	73
Figura 14 – Figura SEQ Figura * ARABIC 5 – Ogum	75
Figura 15 – Figura SEQ Figura * ARABIC 6 – Oxóssi	76
Figura 16 – Figura SEQ Figura * ARABIC 7 – Omolú/Obaluaiê	77
Figura 17 – Figura SEQ Figura * ARABIC 8 – Ossaim	78
Figura 18 – Figura SEQ Figura * ARABIC 9 – Oxumarê	79
Figura 19 – Figura SEQ Figura * ARABIC 10 – Nanã	81
Figura 20 – Figura SEQ Figura * ARABIC 11 – Oxum	82
Figura 21 – Figura SEQ Figura * ARABIC 12 – Obá	84
Figura 22 – Figura SEQ Figura * ARABIC 13 – Ewá	85
Figura 23 – Figura SEQ Figura * ARABIC 14 – Iansã	86
Figura 24 – Figura SEQ Figura * ARABIC 15 – Logun Edé	87
Figura 25 – Figura SEQ Figura * ARABIC 16 – Iemanjá	89
Figura 26 – Figura SEQ Figura * ARABIC 17 – Xangô	90
Figura 27 – Figura SEQ Figura * ARABIC 18 – Oxalá	91
Figura 28 – Gameleira	93
Figura 29 – Punho erguido	100
Figura 30 – Chadwick Boseman e o gesto Baraka	100
Figura 31 – Figura SEQ Figura * ARABIC 21 – Cosmograma Bakongo	101
Figura 32 – Elementos afrodiáspóricas	105
Figura 33 – Elementos da estudante Beatriz “Colher de pau, Prato de machucar e Machucador”	106
Figura 34 – Elementos apresentados pelo estudante Dêvid	107
Figura 35 – Elementos da estudante Manuela escolhidos para partilhar com o nosso quilombo virtual	107
Figura 36 – Diega e seu gesto em movimento de cura	111
Figura 37 – Diega e seu gesto em movimento de cura	111
Figura 38 – Gameleira branca	114
Figura 39 – Árvore do lembramento da pesquisadora	115

Figura 40 – Porta do Não Retorno/Ajudá/Benim, 2005/Partes do Cais da Cidade Baixa. Salvador-BA	119
Figura 41 – Porta do Não Retorno/Ajudá/ Benim 2005/Ana Araujo. Cafua das Mercês. São Luís-MA	119
Figura 42 – Fabrícia, ao realizar o jogo Porta do Retorno em sua casa	121
Figura 43 – Walacy na experimentação do jogo A Porta do Retorno/Francislene Sales	122
Figura 44 – Diega em abertura de sua Porta do Retorno.....	123
Figura 45 – Berimbau, Vaqueta, Caxixi, Gunga, Cabaça, Pedra	127
Figura 46 – A estudante Diega na realização da composição cênica	132
Figura 47 – A estudante Beatriz na realização da composição cênica	133
Figura 48 – Cosmograma Bakongo.....	136
Figura 49 – Fabrícia ao partilhar sua célula cênica	142

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BI	Bacharelado Interdisciplinar
CAN	Cia Teatral Abdias Nascimento
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CNE	Conselho Nacional de Educação
CNN	Consciência e Cidadania Negra
COVID-19	Coronavírus
CP	Conselho Pleno
CRIA	Centro de Referência Integral de Adolescentes
DCRB	Documento Curricular Referencial da Bahia
Etufba	Escola de Teatro da UFBA
EUA	Estados Unidos da América
FNAC	Fórum negro de Artes Cênicas
LGBTQIAP+	Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, <i>queer</i> , intersexos, assexuais, pansexuais, dentre outras
PNPD	Programa Nacional de Pós Doutorado
Pós-Afro	Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos
PPGAC	Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Prof-Artes	Mestrado Profissional em Artes
TEM	Teatro Experimental do Negro
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UnB	Universidade de Brasília
Unicamp	Universidade Estadual de Campinas
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo

APRESENTAÇÃO

“Eu escrevo aquilo que eu quero e não aquilo que o sistema do apartheid quer que eu escreva: eu penso e ajo como eu quero e não como eles pretendem que eu pense e aja.”.

(Steve Biko).

Eu sou um movimento ancestral¹ cumprindo demanda na terra. Eu sou filha de Oxalufã, eu sou um corpo no mundo², sou fruto de **Negão da caixa d'água** e de **Dona Filó da Igreja. Sou Lene de Filó, Francis, Nega, Neguinha colorida, Nega Francis**), sou neta de Mariazinha e Januário e companheira/esposa de Lucas. Nasci nas terras molhadas e úmidas da cidade de Nazaré — recôncavo da Bahia (meu melhor Quilombo). “A terra é o meu quilombo, o meu espaço é o meu quilombo. Onde eu estou, eu estou, quando estou eu sou”³. Essa é a minha cidade, é aqui que meu corpo descansa, é onde “descanso as minhas canelas”, mato a minha sede e me alimento dos meus ancestrais e anteriores vivos e mortos, descendentes, ascendentes, irmãos e amigos. Também é onde crio estratégias de sobrevivência e me fortaleço com referências que me viram nascer, pelas quais muito afeto e respeito. Essa sou eu.

Atualmente, estou professora na rede estadual de educação da Bahia e leciono no Colégio Estadual Dr. José Marcelino de Souza, na cidade de Nazaré. Atuo com Artes/Teatro e outros componentes curriculares da área de linguagens, e ensino às turmas do ensino médio. Sou militante das causas raciais e cofundadora do Coletivo Negro, em Nazaré das Farinhas, fundado no ano de 2018 e formado por militantes que lutam contra o racismo no contexto da cidade. Sou mestranda em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Eu sou a fuga. Sou a busca pelo contato com referências e metodologias negro-referenciadas na Escola de Teatro da UFBA (Etufba) e fora dela. Eu sou mais uma mulher preta retinta! Subversiva! Insurgente! Insubordinada, que se movimenta, e meu movimento é só um movimento ancestral cumprindo demanda na terra.

¹Termo inspiração surgido após leitura da tese de doutorado do professor Tiganá Santana Santos, intitulada “A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil”.

²Termo utilizado em referência à canção da cantora Luedji Luna, intitulada “Um corpo no Mundo”.

³Trecho da fala de Beatriz Nascimento (GERBER, 1989, 14min) no documentário “Ori”.

Coloco meu corpo contra as opressões raciais, buscando o movimento de libertação, imbricando-me nos estudos e na escrita com a perspectiva do lugar de fala de uma mulher preta, engajando-me nas causas de existência, resistência e manutenção de um legado, que desafia a ordem dos cânones euro-centrais acionando outras percepções embasadas em princípios negro-referenciados.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 A IMPORTÂNCIA DOS QUILOMBOS: ESPAÇOS EDUCACIONAIS NO PERCURSO DE FORMAÇÃO DA PESQUISADORA	16
1.1 O TRAJETO DE FORMAÇÃO DA PESQUISADORA	16
1.2 DISCUSSÃO ÉTNICO-RACIAL NA ESCOLA DE TEATRO	20
1.3 EXPERIÊNCIA NA PÓS-GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE TEATRO	31
1.4 ENSINO DE TEATRO E DIVERSIDADE.....	36
2 PRÍNCIPIOS NORTEADORES DA POÉTICA DIDÁTICO-PEDAGÓGICA DE TEATRO NEGRO	39
2.1 BREVE DELIMITAÇÃO DO CONCEITO E DOS ASPECTOS IMPORTANTES DO TEATRO NEGRO NO BRASIL.....	39
2.2 O ESTUDO DO TEATRO NEGRO E SUA IMPORTÂNCIA PARA A LICENCIATURA.....	45
2.3 PRÍNCIPIOS DO TEATRO NEGRO PONTUADOS POR NARANJO.....	49
2.4 GESTO ENQUANTO POSSIBILIDADE DE VISUALIZAR/VIVENCIAR O TEATRO NEGRO.....	62
3 UM GUIA DE ENSINO DE TEATRO NEGRO	68
3.1 O GUIA.....	68
3.2 OS JOGOS.....	70
3.2.1 Jogos de Liberação para uma prática de teatro negro: ancestralidade que presentifica o gesto	73
3.2.2 Jogos de sensibilização para a prática de teatro negro: identidade – o movimento que corporifica a consciência	92
3.2.3 Jogos de produção para a prática de teatro negro	99
4 APLICAÇÃO DE JOGOS DO GUIA FARAIMORÁ COM A TURMA DA ESCOLA DE TEATRO NEGRO DA UFBA	103
4.1 EXPERIMENTAÇÕES DE JOGOS DE LIBERAÇÃO	105
4.1.1 Primeiro encontro: a encruzilhada rumo à construção do Quilombo	105
4.1.2 Segundo encontro: “cortar o caminho em busca da cura”	109
4.2 EXPERIMENTAÇÕES DE JOGOS DE SENSIBILIZAÇÃO – CATEGORIA DA IDENTIDADE	112
4.2.1 Terceiro encontro: da árvore do lembramento à porta do retorno	113

4.2.2 Quarto encontro: da árvore do lembramento à porta do retorno	116
4.2.3 Quinto encontro: da árvore do lembramento à porta do retorno.....	119
4.3 EXPERIMENTAÇÕES DE JOGOS DE PRODUÇÃO	126
4.3.1 Sexto encontro: do berimbau de problematização ao movimento icônico de libertação.....	126
4.3.2 Sétimo encontro: o movimento que afirma a libertação	135
4.3.3encontro: do gesto de libertação à proposição de jogos e fechamento	137
ASPECTOS CONCLUSIVOS.....	145
REFERÊNCIAS	149
APÊNDICE A – Utilização das Cabaças para as Experimentações	158
APÊNDICE B – Formulário de Criação dos Jogos	159
APÊNDICE C – Termo de Autorização de Uso de Imagem e Depoimentos.....	162

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objeto produzir material didático-pedagógico que possibilite aos professores de Teatro a reflexão e a mediação de seus processos criativos sob a ótica do teatro negro, a partir da proposição de um guia de jogos denominado Faraimorá. Esta pesquisa teve como objetivos específicos: elaborar, sistematizar e aplicar jogos do Guia Faraimorá. Com o Guia, apresentamos trajetórias didáticas pedagógicas que possibilitem a esses professores de Teatro a reflexão, a prática e a possibilidade de mediação de processos didáticos e criativos sob a ótica do teatro negro.

Trata-se de uma pesquisa descritiva de abordagem qualitativa, com abordagem teórica e prática. O local da aplicação da prática foi a Etufba, realizada como experiência do tirocínio, na disciplina “Teatro Negro”, com carga horária total de 12 horas. Ao longo de 8 encontros, contamos com a participação de 10 estudantes do curso de Licenciatura em Teatro e do curso de Direção Teatral. A disciplina na qual experimentamos os jogos do Guia Faraimorá foi “Teatro Negro” (34 horas) e essa ação ocorreu sob a supervisão da professora Dra. Evani Tavares Lima, no semestre suplementar 2021.1, em formato virtual, na plataforma do Google Meet. Foi aplicado com os participantes apenas um pequeno recorte dos jogos do Guia Faraimorá: 3 jogos de aquecimento, 2 jogos de sensibilização e 2 jogos de produção.

O contexto de nascimento da ideia do estudo surge da observação e experiência enquanto estudante da graduação na Etufba e enquanto professora de Teatro da rede básica de ensino do estado da Bahia. Desde o final da graduação em Teatro (2016), notei a necessidade de ampliação dos estudos sobre abordagens dessa natureza, pois tive muita dificuldade de encontrar referências as quais pudessem contribuir para a condução dos processos criativos junto às turmas durante os estágios da graduação. Enquanto professora da rede de educação do estado da Bahia, ao buscar por matérias que me auxiliem no processo de planejamento metodológico das aulas de Artes/Teatro, não encontrei referências relacionadas à condução de processos criativos sob a ótica do teatro negro. Portanto, tais fatores me impulsionaram a seguir nesse campo de atuação.

Desde a graduação, venho desenvolvendo experiências pedagógicas que me incentivaram a continuar no caminho da pesquisa, por exemplo, o trabalho de conclusão de curso que realizei na Etufba, intitulado “A arte de afirmar a ação: a valorização e o fortalecimento da identidade negra através do ensino aprendizagem do Teatro” (SALES, 2016), que teve como objetivo analisar as possibilidades de experienciar e refletir sobre uma

abordagem de ensino-aprendizagem do teatro negro para o ensino básico. Assim, acreditando que é possível desenvolver uma abordagem metodológica de ensino do Teatro, sob a ótica do teatro negro no campo da Pedagogia das Artes Cênicas, que realizei essa investigação.

No universo da Licenciatura em Teatro, consideramos que o quantitativo de estudos com propostas de abordagens e/ou metodologias de ensino necessita ser ampliado, em razão da demanda de nossa sociedade. Ainda, a pouca visibilidade e/ou importância que tem sido dada a esses estudos agrava mais este quadro. E é a partir deste lugar, da formação docente, do ensino de um teatro que também traga demarcadores das culturas negras, que surgem as indagações desta pesquisa. Foram estas as seguintes perguntas que deram o pontapé para as reflexões trazidas nesta pesquisa: qual a importância do ensino do teatro negro para a formação docente em um curso de Licenciatura? Quais estratégias e conteúdos devem ser minimamente levadas em conta em uma abordagem de ensino em teatro negro? Quais são as reflexões importantes em uma abordagem de ensino dessa natureza?

As etapas de desenvolvimento da pesquisa foram compostas por: revisão de literatura, fundamentação teórica, delimitação de referenciais conceituais e estruturação do estudo. Subdividiu-se desta forma: elaboração e sistematização de jogos; construção de material didático-pedagógico; elaboração de plano de atividades; aplicação dos jogos e análise dos resultados. Durante a experimentação dos jogos, foram realizadas anotações, para reflexões posteriores; também aplicou-se um questionário (6 perguntas)⁴ com questões como: qual o princípio inspirador do seu jogo (ancestralidade, identidade ou cidadania)?, A qual fase pertence o seu jogo (alongamento/aquecimento, sensibilização ou produção)? Também foram registrados os depoimentos dos participantes durante as rodas de conversas, após cada dia de encontro. Como material para análise, também utilizou-se os diálogos, as tarefas e as trocas realizadas no grupo de WhatsApp da turma, além das gravações das aulas.

Esta pesquisa se inspira no repertório cultural e estético de matrizes negras africanas na diáspora como locus de investigação da possibilidade de promoção de uma educação antirracista da abordagem de ensino. Desse modo, sigo os passos de importantes pesquisadores e pesquisadoras do cenário de composição de uma educação antirracista, diversa e integrativa. Por exemplo, Dr. Inacyra Falcão dos Santo (2016), que concebeu o livro “Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte- educação”. Neste livro, a autora reflete sobre o processo criativo e a criação estética a partir de características etnográficas e educacionais de uma proposta que mostra a tradição africano-brasileira numa recriação estética.

⁴Dos doze estudantes da turma que receberam os questionários, apenas quatro retornaram. O questionário está nos anexos.

A práxis educativa-iniciática-artística desenvolveu-se pela criação e performance da montagem cênica de um mito *yorùbá* sobre o tambor *batá* intitulado *ayán*: símbolo de fogo. Inaycira é uma célebre referência que circunda os escritos de muitos pesquisadores desta geração, pois sua obra é considerada precursora nesse contexto de pesquisa.

O Dr. Julio Moracen Naranjo (2004) é outro pesquisador ao qual busco seguir os passos. Sua tese intitulada “A sombra de si mesmo: um estudo antropológico do teatro negro caribenho” é também uma das referências desse trabalho. Na tese, Naranjo apresenta um estudo do teatro negro Caribenho, partindo de análises histórico-antropológicas de três países caribenhos. O que mais me chamou atenção em sua tese foi o foco nos princípios como: identidade, ancestralidade e cidadania, e o quanto as concepções e encenações no teatro negro são atravessadas por esses demarcadores. Esse foi o pontapé para que pensasse em um esqueleto para a composição do Guia.

Outra referência importante para esse trabalho é a Dra. Evani Tavares Lima (2002) que escreveu o livro “Capoeira Angola como treinamento para o ator, e a tese de doutorado Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum”. Na obra, Evani faz um levantamento das principais concepções do teatro negro utilizadas hoje, e, nesta pesquisa, utilizo uma de suas concepções, além de ter como referência o seu livro “Capoeira Angola como treinamento para o autor”, no qual a pesquisadora investiga a capoeira Angola tanto de forma técnica quanto simbólica, apresentando elementos que possam enriquecer o corpo expressivo do ator/atriz.

Todos os pesquisadores citados demonstram, em seus trabalhos, possibilidades de reflexão no repertório cultural e estético de matriz africana. Todos navegam nessa perspectiva de educação. Assim, sigo passos dos que vieram antes de mim. Esses trabalhos me ensinaram que é possível construir modos de fazer fundamentados em princípios negros.

Neste sentido, esperamos nos unir a trabalhos singulares, que buscam por epistemes e metodologias de ensino antirracistas: “Pedagogia: pertencimento, corpo-dança afro ancestral e tradição oral africana na formação de professoras e professores”, de Sandra Haydée Petit (2015); “Pedagogias das encruzilhadas”, de Luiz Rufino (RODRIGUES JUNIOR, 2019); “Pele da cor da noite”, de Vanda Machado (2013); “Desconstruindo a discriminação do negro no livro didático”, de Ana Célia da Silva (2003).

No âmbito da pedagogia do Teatro, tem-se de Camila Bonifácio⁵. Ao olhar a Etufba, destacamos: “Pedagogia da Circularidade Afrocênica: diretrizes metodológicas inspiradas nas

⁵Camila Bonifácio é oriunda da licenciatura e pós-graduação em Teatro. Seu projeto é um marco na perspectiva negra na Escola Pública, principalmente por ter um amplo alcance e por sua longevidade.

ensinagens da tradição do Candomblé Congo-Angola,” tese de doutorado de Tássio Ferreira (2019), e a dissertação “Musicenafró na escola: sistematização de uma proposta pedagógica negrorreferenciada em teatro”, de João Victor Soares dos Santos (2021). Alimentar-se de educadores/artistas pensadores que pautam perspectivas negrorreferenciadas no âmbito do ensino do Teatro é fundamental para composição de um ensino de Teatro mais diverso e inclusivo.

A presente dissertação está estruturada da seguinte forma: o primeiro capítulo, denominado “A importância dos Quilombos – espaços educacionais no percurso da formação da pesquisadora”, é dedicado ao trajeto de formação percorrido pela pesquisadora, do pré-vestibular Steve Biko à entrada na Etufba, para a realização do curso de graduação em Licenciatura em Teatro e do mestrado acadêmico, e aos *Quilombos* que a pesquisadora esteve presente também em formação. Pontua-se, nesse capítulo, o estudo do teatro negro e sua importância para a Licenciatura em Teatro.

O segundo capítulo reflete sobre o ensino de Teatro e a diversidade, abordando também uma breve delimitação e história do teatro negro e a explanação sobre princípios apresentados por Júlio Moracen Naranjo que são basilares no fazer teatral negro. Ainda, sobre o gesto em movimento enquanto possibilidade de visualizar o teatro negro.

No terceiro capítulo, apresenta-se o Guia Faraimorá enquanto proposta de abordagem pedagógica e metodológica, como ele está organizado e os jogos.

No quarto capítulo, traz-se o relato da experiência realizada no tirocínio, com estudantes da disciplina “Teatro Negro”, durante o semestre suplementar de 2021.1. Por fim, são apresentados os aspectos conclusivos da pesquisa.

1 A IMPORTÂNCIA DOS QUILOMBOS: ESPAÇOS EDUCACIONAIS NO PERCURSO DE FORMAÇÃO DA PESQUISADORA

1.1 O TRAJETO DE FORMAÇÃO DA PESQUISADORA

O Quilombo é um organismo político de maior referência da resistência e organização do povo negro na diáspora. Abdias do Nascimento (1980), no livro “Quilombismo”, pontua a importância do Quilombo para os africanos e africanas que vieram forçadamente para o Brasil enquanto meio de organização de existência individual e coletiva.

Em todas as direções da grande expansão territorial do Brasil durante mais de três séculos da escravidão, os africanos e africanas se autolibertaram da escravidão através da fuga; constituíam-se em agrupamentos denominados quilombos como um meio de organizarem sua existência individual e coletiva. (NASCIMENTO, 1980, p. 47).

Nas palavras de Abdias do Nascimento, nota-se a importância dos Quilombos para os africanos e africanas que lutaram contra a escravidão no Brasil e que, através da autolibertação e da fuga, encontravam no Quilombo um espaço de acolhimento, um pertencimento identitário e uma possibilidade de vivência digna. Beatriz Nascimento é outra referência que reflete sobre o termo *Quilombo*. Para Beatriz Nascimento (1987, p. 124), “quilombo passou a ser sinônimo de povo negro, sinônimo de comportamento do negro e esperança para uma melhor sociedade [...] passou a ser sede interior e exterior de todas as formas de resistência cultural”. A concepção do termo *Quilombo* nesta pesquisa se baseia no pensamento de Beatriz Nascimento. Dessa forma, ele é compreendido como um espaço⁶ de formações educacionais (formal e informal), atravessado por ensinamentos pautados na valorização e na conscientização da população negra, bem como em agrupamentos. Nesta pesquisa, destacamos que, quando se referir a essa denominação do termo *Quilombo*, ele estará em itálico.

Alguns destes foram/são os *Quilombos* que me atravessaram e me forjaram “Senhora de Mim”. Sou *corpus* do *Quilombo* da Steve Biko⁷. Sou cria do *Quilombo* CRIA⁸. Construo um caminho em busca de aprendizagem sobre um teatro negro que me represente e pautar a minha

⁶Espaços geográfico e espaços (físicos) ou também agrupamentos...

⁷O instituto cultural Steve Biko foi fundado em 31 de julho de 1992, por iniciativa de professores e estudantes negros e negras que – de forma pioneira – criaram o primeiro curso Pré-Vestibular voltado para negros no Brasil. O instituto está situado na cidade de Salvador. Para mais informações, acessar: <https://www.stevebiko.org.br/sobre-nos>. Acesso em: 14 ago. 2021.

⁸Centro de Referência Integral de Adolescentes (CRIA), fundado em 1994, por Maria Eugênia Milet. Para mais informações, acessar: <http://blogdocria.blogspot.com/p/sobre-o-cria.html>. Data de acesso: 24 de ago.2021. A Diretora de Arte do CRIA, Carla Lopes, é alguém de destaque nessa instituição, principalmente por ser referência na função que atua e por levantar as questões negrorreferenciadas na instituição. Carla Lopes também é grande referência no meu processo de aprendizagem e de formação pessoal.

existência como fonte de inspiração para reflexão de vidas. Posso dizer que foram nesses *Quilombos* (espaços de formações educacionais) que busquei e ainda busco inspiração para a concepção desta pesquisa. Foram neles que também vivenciei a reflexão de pensamentos sob a ótica, a perspectiva e a cosmologia africana e afro-brasileira. Foram esses espaços que me alimentaram. Minha formação educacional foi atravessada pelo contato com essas instituições de ensino e formação, formal e não formal, que têm em seu cerne alguns princípios que consideramos muito análogos aos de um Quilombo, e também têm orientações muito similares às Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Quilombola na Educação Básica, tais como:

- III - Respeito e reconhecimento da história e da cultura afro-brasileira como elementos estruturantes do processo civilizatório nacional;
- VI - Promoção do bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, credo, idade e quaisquer outras formas de discriminação;
- IV - Proteção das manifestações da cultura afro-brasileira;
- V - Valorização da diversidade étnico-racial. (BRASIL, 2012).

O espaço *Quilombo* de formação que destaco aqui é o pré-vestibular Steve Biko. O instituto:

Foi fundado em 31 de julho de 1992, por iniciativa de professores e estudantes negros e negras que - de forma pioneira - criaram o primeiro curso Pré-Vestibular voltado para negros no Brasil. Em muitas reuniões nos jardins da Faculdade de Economia da Universidade Federal da Bahia, no centro de Salvador e embasados nas lutas antirracistas ao redor do mundo, viu-se a urgente necessidade de reunir a militância negra em nível nacional ao redor da Educação. O Instituto surge, então, buscando a inserção dos negros no espaço acadêmico como estratégia para sua ascensão social e o combate à discriminação racial. (QUEM SOMOS..., 2023).

Foi nesse espaço que tive a possibilidade de estudar para prestar vestibular no ano de 2011. Durante essa preparação, tivemos aulas de diversos componentes curriculares: Português, Matemática, entre outras. Destaque para a disciplina Consciência e Cidadania Negra (CCN) ofertada pelo instituto, que tem o objetivo de refletir sobre a formação cidadã, na busca de elevar a autoestima e a identidade ética dos cursistas. Leva em consideração os atravessamentos de tais corpos, como: raça, gênero, classes, dentre outros aspectos. As aulas de Consciência e Cidadania conscientizaram-me sobre ser mulher preta e sobre todos os atravessamentos que esta sujeita demandava. Na época, a disciplina foi ofertada pela pesquisadora, pedagoga com especialização em Psicopedagogia Clínica Institucional, líder, militante das causas antirracistas e diretora pedagógica do instituto cultural Steve Biko, Tarry Cristina Santos Pereira. A professora trazia, em suas aulas, falas muito importantes que me fizeram pensar sobre libertação de mente-corpo negro. Nesta disciplina, o foco estava na “libertação das mentes” dos cursistas das amarras do racismo, através da visualização de filmes, documentários e materiais de afirmação racial. Tarry pontuava que era possível seguirmos em busca dos nossos objetivos e

assinalava a importância das estratégias de sobrevivência executadas por pessoas pretas na sociedade para realizarem tais sonhos. Tarry salientava também que tínhamos a liberdade para realizar sonhos e, assim, tivemos possibilidades de ler o mundo por uma perspectiva negrorreferenciada.

Por ter tido a percepção de ser mulher negra naquele *Quilombo* de formação, convidei meu corpo-mente a se colocar em movimento e lutar por uma causa tão nobre e de extrema urgência. Posso dizer que foi no *Quilombo* Biko que primeiramente nasceu na minha mente a vontade de criar algo que problematizasse a Consciência Negra e o Teatro.

Em 2012, assim que concluí o pré-vestibular, fui aprovada como cotista no curso de Licenciatura em Teatro da Etufba, e ali iniciei a minha trajetória acadêmica. Por ingressar no curso, consciente e de minha identidade racial (negra), pude perceber o quanto a Escola de Teatro, daquela época, trazia um currículo bastante eurocentrado e um corpo docente composto por professoras e professores não negros. Hoje podemos notar que houve mudanças. Atualmente há 4 professores negrxs no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC (Evani Tavares Lima, Alexandra Dumas, Emerson de Paula Silva e Tássio Ferreira).

Durante a graduação (2012-2016), tive a possibilidade de ter contato com um conjunto de metodologias do ensino e reflexões sobre o ensino de Teatro. Os principais deles e delas foram: Viola Spolin (2007), “Jogos teatrais na sala de aula”; Ingrid Koudela (2010), “Texto e jogo”; Maria Lucia Pupo (2010), “Entre o Atlântico e o Mediterrâneo: uma aventura teatral”; Beatriz Cabral (2006), “Drama como Método de Ensino”; Peter Slade (1978), “O jogo dramático Infantil”; Augusto Boal (2009), “A Estética do Oprimido”. Entre este referencial teórico, não havia nada referente ao teatro negro, negro no teatro, teatro africano, afro-brasileiro ou teatro sob a perspectiva negra, nos componentes teóricos ou práticos. De fato, houve uma oportunidade em que eu e minha turma tivemos um breve contato com o teatro negro. Foi no componente curricular História do Teatro no Brasil e na Bahia, no qual tivemos uma única aula sobre o Teatro Experimental do Negro (TEN). Isso só aconteceu devido a nossa pressão, visto que cobrávamos ao professor a presença desta temática nas aulas. No mais, não foram apresentadas a mim e a minha turma outras referências ou perspectivas metodológicas do teatro negro durante minha graduação em Licenciatura em Teatro.

Em 2014, ao participar como ouvinte da disciplina “Elementos da Performance⁹ Negra”, ofertada pela professora Dra. Evani Tavares Lima, ao Programa de Pós-graduação da Etufba,

⁹A disciplina fazia parte de sua pesquisa de pós-doutoramento, realizada como bolsista do Programa Nacional de Pós Doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior PNPd/CAPES (2011), no (PPGAC).

passei a descobrir o legado deixado pelo TEN, de Abdias do Nascimento de forma mais aprofundada. A experiência me possibilitou ter contato com uma gama de pesquisadores e pesquisadoras que têm suas pesquisas imersas nesse universo. Sobre a importância da disciplina, escrevi, ao avaliá-la, e pude recordar-me ao ler o relatório final da pesquisa de doutoramento da Dra. Evani Tavares Lima, que:

As aulas da disciplina, Elementos da Performance Negra para a Cena, ministrada pela professora Dra. Evani Tavares Lima, estão sendo um presente para minha vida pessoal, acadêmica, espiritual. Aprender sobre nossa história, sobre nosso passado por outra ótica, estruturada por estudiosos de melanina acentuada, me permite desmitificar diversas informações contraditórias referentes à cultura afro-brasileira. Principalmente em relação à arte negra. Além de abrir um leque de possibilidades em relação à consistência do conteúdo-material a ser utilizado no ensino-aprendizagem do teatro, me inspirou como pensar um viés que venha contribuir para a formação da identidade étnico racial do alunado da cidade de Salvador. (SALES, 2016 apud LIMA, 2016, p. 125).

É fundamental destacar a importância da disciplina “Elementos da Performance Negra” na minha caminhada acadêmica como um *Quilombo* de formação, espaço educacional fincado em ensinamentos afrodiaspóricos. Isso porque foi no contato com a disciplina que encontrei afinidade, acolhimento e referências, além de ampliar meu pensamento e dar continuidade aos estudos que realmente me interessavam na universidade.

Esta disciplina tinha como propósito explorar elementos da performance artística negra, tais como: os cânticos, a mitologia dos orixás, a capoeira angola, dentre outros, além do alimento os discursos teóricos. A disciplina foi ministrada pela Pós Doutoranda Evani Tavares, escritora do livro: Capoeira Angola como treinamento para o ator (2002) uma das maiores referências em termos de teatro negro no Brasil. Esta disciplina estava aberta aos pós-graduandos de nível mestrado. Mas pelo interesse que demonstrei, após uma conversa expositiva e uma carta de intenção, ingressei como aluna ouvinte. Mesmo frequentando as aulas como ouvinte não me foram poupados os esforços, participei ativamente. A princípio senti um certo desconforto, por estar em sala com futuras mestras e doutoras. O fato de ter como colegas de turma em maioria mulheres negras de grande referência no cenário educacional e cênico soteropolitano, fez com que eu me sentisse mais acolhida e apta para participar. Em todas as discussões escutei e me posicionei. Nas rodas de conversas tive o primeiro contato com a escrita e a prática de grandes pesquisadores negros e negras tais como: Kabengele Munanga, Nadir Nobrega Oliveira, Inacyra Santos, Leda Ornelas, dentre outros. A imersão nesse universo, possibilitou-me consistência para olhar para nossa história, nosso passado por uma outra ótica estruturada por estudiosos comprometidos com essa questão. Permitiu-me desmitificar diversas informações contraditórias referentes a cultura afro-brasileira, principalmente, em relação a Arte Negra. Além de ter a possibilidade de vivenciar um processo de ensino-aprendizagem no teatro a partir de uma abordagem na perspectiva do teatro negro, ou seja, com ênfase nos elementos trabalhados por esse teatro, como: a identidade, a cultura negra e o empoderamento. Essa experiência inspirou-me e trouxe sensação de pertencimento e ajudou-me a delimitar meu objeto de estudo. (SALES, 2016, p. 51).

É importante salientar “que nossos passos vêm de longe” (WERNECK, 2000, p. 1), e, nesse sentido, aqui falo do lugar de pesquisadora que segue pisadas de fortes marcas neste chão de muitas mulheres negras, como é o caso da professora Dra. Evani Tavares Lima, que, com

tudo seu trajeto e cosmovisão de pensamento, contribuiu e ainda contribui significativamente para a concepção de possibilidades de pensar em pesquisas afrodiáspóricas nas Artes Cênicas.

Durante a graduação enquanto mulher negra vinda do *Quilombo* Biko e me alimentando do *Quilombo* da disciplina “Elementos da Performance Negra”, percebi que, se eu realmente quisesse pesquisar e apreender sobre o teatro negro, teria que fazer um caminho visando articular os estudos apreendidos na Etufba, o que era oferecido na grade do curso de Licenciatura daquela época, com o estudo do teatro negro nos “*Quilombos* artísticos e educacionais”, fora da Escola. Nesse sentido, também bebi do *Quilombo* do Bando de Teatro Olodum¹⁰ (grande referência de teatro negro da cidade) e no *Quilombo* CRIA¹¹ para conseguir me formar com a dignidade e o conhecimento que mereci.

No ano de 2016, concluí a graduação na Etufba e, neste período, em minha despedida da graduação, notei jovens negros e negras, como eu, que entravam na universidade, na escola de teatro para enegrecê-la, trazer e lutar pela presença do teatro negro, o negro e sua experiência nas Artes Cênicas, nos currículos.

1.2 DISCUSSÃO ÉTNICO-RACIAL NA ESCOLA DE TEATRO

Ao analisar o contexto da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, dos últimos anos, de 2016 a 2022, podemos dizer que alguns avanços foram efetuados, especificamente, no âmbito das problemáticas negras e do ensino. É possível notar a produção de pesquisas que visam superar, minimamente, essa lacuna e o potencial de pesquisadores, professores e estudantes que desbravam e desenvolvem um movimento de luta em prol da ampliação e contextualização dessas questões; o que nos permite afirmar que, há algum tempo, temos um “movimento negro” na Etufba.

Entende-se como Movimento Negro as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam a superação desse perverso fenômeno na sociedade. Participam dessa definição os grupos políticos, acadêmicos, culturais, religiosos e artísticos com o objetivo explícito de superação do racismo e da discriminação racial, da valorização e afirmação da história e das culturas negras no Brasil, de rompimentos das barreiras racistas impostas aos negros e às negras na ocupação dos diferentes espaços e lugares na sociedade. (GOMES, 2017, p. 23).

¹⁰O Bando de Teatro Olodum é um coletivo de teatro negro muito importante no Brasil. Desde a década de 1990, promove teatro negro. Página do Instagram: <https://www.instagram.com/bandodeteatroolodum/>. Data de acesso: 21 de ag.2021.

¹¹O CRIA é uma instituição que tem a arte-educação enquanto ferramenta de transformação de Adolescentes e jovens. Página do Instagram: <https://www.instagram.com/criandocria/>.Data de acesso 20 de ag. 2021 No Trabalho de Conclusão de Curso “A arte de afirmar a ação: a valorização e o fortalecimento da identidade negra através do ensino aprendizagem Teatro” (SALES, 2016), apresento de forma detalhada o conhecimento aprendido tanto no Bando de Teatro Olodum como no CRIA.

Nos últimos anos, esse “movimento” tem estado mais forte principalmente com o ingresso de docentes e estudantes negros e negras na Escola de Teatro. É o caso de Evani Tavares Lima¹², que é professora adjunta da Etufba, atuando no departamento de fundamentos do Teatro e no colegiado da graduação, como vice-coordenadora. Professora permanente do PPGAC/UFBA, atuando na linha Tradições contemporâneas e pedagogias da cena. Integrante do Núcleo de Pesquisas Afro-brasileiras em Artes, Ensinações e Tradições na Diáspora. É doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) — 2010. Tese “Um Olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum” (LIMA, 2010). Pós-doutorado em Artes Cênicas junto ao PPGAC/UFBA, como bolsista CAPES (PNPD). Projeto: Contribuições da Performance Negra para o Teatro Brasileiro. Mestre em Artes Cênicas pela UFBA, (UFBA – Bolsista CAPES) – 2002. Dissertação: “Capoeira angola como treinamento para o ator” (LIMA, 2002).

Além de Alexandra Dumas, Professora Doutora da Escola de Teatro, da UFBA (2018) e professora da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe (2010-2018). Possui Licenciatura em Educação Física pela UFBA (1994), especialização em Educação Física/Estudos do Lazer pela Universidade do Sudoeste da Bahia (1999), Licenciatura em Teatro pela UFBA (2003) e mestrado em Artes Cênicas pela UFBA (2005). Doutora em Artes Cênicas pela UFBA em regime de cotutela com a Université Paris-Ouest Nanterre La Défense (2011), com uma pesquisa sobre festas populares africanas e brasileiras, além da pesquisa no seu segundo pós-doutorado, na Universidade de Brasília (UnB), sobre o racismo epistêmico, com análise da rica experiência Encontro de Saberes, projeto que discute a pluralidade epistêmica com a inserção de mestres e mestras de saberes tradicionais como docentes universitários de seus saberes comunitários.

Por fim, Stenio Soares, artista da performance. Professor Adjunto do Departamento de Técnicas do Espetáculo da Etufba. Professor colaborador e vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (Pós-Afro/UFBA) e Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes/UFBA). Doutor em Artes e Mestre em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (USP). Realiza estudos interdisciplinares no campo das culturas afro-brasileiras, especialmente ao que concerne à diversidade religiosa, às corporeidades afro-brasileiras nos jogos e nas danças populares, e à pesquisa estética e histórica das matrizes afrodiaspóricas na cena contemporânea.

¹²Passou a fazer parte do corpo de docentes efetivos da Etufba em janeiro de 2021.

Nessa perspectiva, notamos a afirmação da existência de sujeitos e sujeitas em movimento comprometidos com um fazer teatral engajado e identitário. Quanto às pesquisas que foram defendidas, como a de Fernanda Júlia Onisajé, com a dissertação “Ancestralidade em cena — Candomblé e Teatro na formação de uma encenadora” (ONISAJÉ, 2016), e sua tese de doutorado intitulada “Teatro preto de Candomblé: Uma proposta ético-poética de encenação e atuação negras”(ONISAJÉ, 2021); Tássio Ferreira (2019), com a tese “Pedagogia da circularidade afrocêntrica: diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do Candomblé congo-Angola” (ex-estudante do doutorado); Josiane A. Acosta da Rosa (2019), com a dissertação: “Teatro negro: uma análise dos processos criativos do Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas e do Grupo de Teatro Caixa-Preta de Porto Alegre”; a dissertação de mestrado de Fernanda Silva Nogueira (2021), intitulada “O teatro negro na arte-educação do Centro de Referência Integral de Adolescentes — CRIA: um olhar autoetnográfico”, “Vozes do porvir — narrativas subterrâneas e dramaturgias latentes: processos de criação e dinâmicas raciais com mulheres preta em comunidades do Brasil e Cabo Verde” de Kátia Letícia Santos (2020); e João Victor Soares dos Santos (2021), com a dissertação “Musicenafró na escola: sistematização de uma proposta pedagógica negrorreferenciada em Teatro”. Do ano de 2016 ao ano de 2023, foram defendidas mais de 10 pesquisas. Uma das últimas foi a tese de doutorado de Arilma de Sousa Soares (2023), intitulada “Corpo e negritude na escola: ações antirracistas de professores das artes”.

Além do PPGAC, vale citar as pesquisas/dissertações defendidas no Programa de Pós-graduação em PROFARTES UFBA, em 2018, como a de Rubens Celestino (2018), “Texto, jogo e cena: os desafios e encruzilhadas do ensino de Teatro na formação étnico-racial do/a educando/a”. Sem contar em nível de graduação, como o meu caso, e dentre tantos estudantes negras e negros.

Mesmo diante desse contexto e do quantitativo de pesquisas, ainda está aquém do que chamaríamos de ideal. Até porque, nesse universo temático, há lacunas em todos os âmbitos. É o caso, por exemplo, das questões metodológicas, campo que tem demandado fortemente produções dessa natureza, e nota-se, ainda, uma quantidade insuficiente de propostas de abordagens didático-pedagógicas e de ensino de teatro negro. A Lei nº 10.639/2003, que prevê a inclusão no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, demanda esse tipo de produção, e eu, como professora atuante da educação básica, observo lacunas. Um exemplo é o Documento Curricular Referencial da Bahia (DCRB), documento estadual que visa orientar os Sistemas, as Redes e as Instituições de Ensino da Educação Básica do Estado, na elaboração dos seus referenciais curriculares e/ou

organização curricular escolar, por meio dos seus Projetos Políticos Pedagógicos. Nesse documento, o componente curricular Arte dispõe de uma série de objetos de conhecimento, mas não apresenta o teatro negro nem metodologias de ensino de teatro negro ou algo do tipo. Há, no documento, apenas a “criação de cenas, encenações e/ou espetáculos que registrem no discurso a diversidade (gênero, raça, político-sociais), tendo como referência a Lei nº 10.639/03 e a Lei nº 11.645/08” (BAHIA, 2022, p. 159). Nesse sentido, o documento invisibiliza diversas referências que já foram criadas, pensadas e estruturadas por diversos pesquisadores de teatro negro.

Fora da sala de aula, há dois grandes movimentos que têm problematizado diretamente o modo como a Escola de Teatro trata a problemática negra¹³, são eles: o movimento de resistência e cobrança, por parte do Teatro Preto da Organização Dandara Gusmão, e a ação realizada pelo Fórum Negro de Arte e Cultura.

As ações da Organização Dandara Gusmão contribuíram diretamente para a emergência o Fórum Negro de Arte e Cultura, outra ação de mobilização negra na Escola.

O Fórum nasce em 2017, na Escola de Teatro da UFBA (Etufba), sob o nome de Fórum negro de Artes Cênicas (FNAC). Em 2019, em sua terceira edição, amplia sua abrangência para outras escolas de artes e também para a Extensão, tornando-se, assim, um Fórum negro de arte e cultura (FNAC), como é denominado, hoje. (LIMA, 2020, p. 29).

Como podemos perceber nas palavras da professora Dra. Evani Lima¹⁴, o Fórum surge na Escola de Teatro e se amplia para outras unidades da universidade (Dança e Belas Artes). O Fórum é um marco na Etufba e nasce com o objetivo de:

Refletir sobre o ensino, a pesquisa e a extensão em artes cênicas e formular propostas para a revisão dos currículos que não contemplam as epistemologias, as poéticas, as estéticas e as filosofias africanas, negro brasileiras e diaspóricas em seus paradigmas curriculares. (TRECHO DA CARTA DO 1 FNAC, 2017, p. 3).

O Fórum Negro de Arte e Cultura é uma ação afirmativa negra, que nasceu na Escola de Teatro e se estende para as escolas de Dança e Belas Artes, composta por atuais e ex-estudantes, pesquisadores da problemática negra, professores/as, funcionários e funcionárias, ativistas e artistas que imbricados no processo de descolonizar as artes, dentro e fora das

¹³Nesta pesquisa, ao utilizar as palavras “problemática negra”, sigo os passos de Leda Maria Martins e Evani Tavares Lima. Lima apresenta na sua tese de doutorado, “Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum”, um pensamento de Martins, “Problemática negra (nas várias esferas do social) como um elemento importante do teatro negro Brasileiro, nesse sentido sabemos que os problemas sofridos pela população negra no Brasil são de ordem social, política, educacional etc” (MARTINS, (1995) apud LIMA, (2010), p. 49).

¹⁴Foi responsável, junto à discente Fabrícia Dias, por dar forma ao FNAC, em 2017. Coordenou também a quarta e a sexta edição.

instâncias acadêmicas que utilizam como estratégia de sobrevivência a força da coletividade em pautar a existência de concepções e pensamentos artísticos afrodiaspóricos.

É importante sinalizar que houve seis edições (2017, 2018, 2019, 2020, 2021 e 2022) do Fórum Negro de Arte e Cultura e que, em cada uma, o Fórum publicou uma carta, que lista propostas para diminuir o etnocentrismo presente nos currículos das unidades acadêmicas envolvidas. Tais propostas buscam atender e implementar os anseios de uma geração de estudantes, pesquisadores/as, professores/as, artistas, pensadores que estão gritando por liberdade e querendo “respirar”, como disse George Floyd ao ser morto por policiais nos Estados Unidos em 2020, fato que desencadeou uma enorme onda de manifestações contra o racismo em todo mundo.

No campo educacional, o ensino remoto foi a chave para manutenção da troca de conhecimento durante a pandemia do Coronavírus (COVID-19). O Fórum Negro de Arte e Cultura aconteceu em sua IV e V Edição de forma virtual, um grande evento on-line que proporcionou a diversos estudantes da Etufba e do Brasil diversificados momentos de aprendizagem sobre as Artes Cênicas afrodiaspóricas. No ano de 2022, ocorreu a VI edição do Fórum, em formato híbrido (presencial-virtual). As edições foram coordenadas por professores e pesquisadores negros¹⁵.

O Fórum Negro das Artes Cênicas é uma ação afirmativa importante para a Escola de Teatro, porque cobra pela inclusão do estudante negro nos cursos nesse espaço, mas exige dignidade, visibilidade e existência de referenciais negros no contexto de ensino, dos currículos, ementas e programas.

Esses movimentos contribuíram para balançar a estrutura da “Casa Branca¹⁶”, que ironicamente tem esse nome e é um casarão colonial que abriga a parte administrativa e a direção da Escola de Teatro. O Fórum Negro de Arte e Cultura, em suas mobilizações, a cada ano publica uma carta em que subscreve as demandas e medidas necessárias para o processo de descolonização das unidades acadêmicas envolvidas. Contemplar dramaturgia, temática e elencos negros foi uma dessas reivindicações. Vale dizer que a cia da Etufba, desde sua fundação, há mais de quarenta anos, não havia montado, até então, nenhum espetáculo

¹⁵Coordenação do Fórum Negro 2017: professora Dra. Evani Tavares Lima e produção da atriz e licencianda Fabrícia Dias, Coordenação do Fórum Negro 2018: Profº Dr. Érico José e Profº Dr. LickoTurlle. Coordenação do Fórum Negro 2019: professora Dra. Alexandra Dumas e os professores Dr. Licko Turlle e Dr. Stênio Soares. Coordenação do Fórum Negro 2020: professoras Dra. Amélia Conrado, Dra. Evani Tavares Lima e Me. Tamires Lima. Coordenação do Fórum Negro 2021: Dra. Régia Mabel Freitas, Dr. Lau Santos e o Me. Bruno de Jesus. Coordenação do Fórum Negro 2022: professora Dra. Evani Tavares, professor Dr. Tassio Ferreira e professor Dr. Francisco André.

¹⁶A sede administrativa da escola é um solar, casarão colonial construído em 1958.

predominantemente negro em sua concepção e equipe. As mobilizações do Fórum Negro de Arte e Cultura e a atuação da Dandara Gusmão colaboraram para que a Companhia de Teatro da UFBA¹⁷ montasse dois espetáculos de teatro negro importantes: “Mario Gusmão” (2018), que foi dirigido pelo pesquisador doutor Tom Conceição, e “Pele Negra, Máscaras Brancas” (2019), dirigido pela Dra. Fernanda Júlia. Este último ainda hoje é considerado um dos melhores espetáculos de teatro negro dos últimos tempos em Salvador.

Outra ação negra, oriunda das mobilizações realizadas pelo Fórum Negro de Arte e Cultura, pela manifestação da Dandara e como desdobramento do espetáculo “Pele Negra, Máscaras Brancas” (2019), foi a criação do curso de extensão “Estudos em teatro negro”¹⁸, ministrado no formato on-line pela plataforma virtual YouTube desde o ano de 2020. Inicialmente estiveram à frente as pesquisadoras Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé), Alexandra Dumas, Tina Melo e Edileusa Santos, e os pesquisadores Licko Turle, Thiago Romero, Aldri Anunciação, Luiz Antônio Sena Júnior. O curso “Estudos em teatro negro” recebeu na sua primeira edição mais de 900 inscrições de pessoas, pesquisadores, pensadores e artistas de todo Brasil. A perspectiva do grupo é a criação da escola Peles Negras em Salvador.

1.2.1 Inserção de disciplinas negras no currículo da licenciatura

Todas essas mobilizações políticas negras na Etufba também contribuíram para algumas mudanças na grade curricular do curso de Licenciatura da UFBA. Foram criados quatro componentes curriculares: “TEAA55 — Teatro de diáspora afrodescendente” (Optativo), em 2018; e “TEAXXX — Teatro negro” (Obrigatória), em 2019; “TEAXXX — Laboratório de práticas pedagógicas I” (Obrigatória) com carga horária semestral de 85h, em 2020.2.;

¹⁷Cia de Teatro da UFBA. Fundada em 1981, é formada por professores, técnicos, alunos estagiários e artistas convidados. É voltada basicamente para a criação e produção de espetáculos. São dois os princípios que orientam sua atuação: realização de montagens de baixo custo e alto valor artístico e divulgação de textos inéditos ou pouco conhecidos, identificando tendências emergentes na dramaturgia, em paralelo com a releitura dos clássicos. Assim a Companhia de Teatro valoriza, ao mesmo tempo, a tradição e a contemporaneidade. Como grupo que produz contínua e sistematicamente, realiza em média dois espetáculos por ano e já recebeu 21 prêmios até o momento entre troféus locais, regionais e nacionais. Disponível em: <http://teatro.ufba.br/extensao-e-pesquisa/companhia-de-teatro-da-ufba/>. Data de acesso: 05 de set.2021.

¹⁸ “Estudos em teatro negro” é um curso de extensão que nasce da equipe de pesquisa, criação e produção do espetáculo da Companhia de Teatro da UFBA “Pele Negra, Máscaras Brancas”. Devido ao êxito do espetáculo, cresceu a demanda por uma “escola de teatro negro” em Salvador, na qual pudesse haver o compartilhamento não só dos procedimentos adotados em Pele Negra, bem como a integração de convidados e convidadas que desenvolvem diferentes poéticas e pesquisas acadêmicas relacionadas com o teatro negro. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/2020/04/14235/Equipe-de-Pele-Negra-Mascaras-Brancas-realiza-Curso-Livre-Estudos-em-Teatro-Negro-com-inicio-em-maio.html><<http://teatro.ufba.br/videos-grupo-de-estudos-em-teatro-negro-i/>>. Data de acesso: 07 de set.2021.

“TEAXXX — Poéticas da negritude e encruzilhadas identitárias” (Optativo) com carga horária semestral de 68h em 2020.2.

O componente curricular “Teatro de diáspora afrodescendente”, cujo enfoque é o estudo de práticas cênicas no contexto da diáspora negra, traz a seguinte ementa:

Estudos das formas teatrais, espetaculares e dramáticas de diásporas afrodescendentes do Brasil, da América do Sul e do “mundo atlântico”. Pretende investigar os fenômenos teatrais étnicos e identitários (a diáspora afrodescendente), buscando relacioná-los com seus respectivos contextos políticos e socioculturais. Estenderá ainda o escopo da investigação às manifestações cênicas pré diáspora e pós diáspora. (UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, 2019).

Este é um componente importante para o currículo da Licenciatura, pois dá abertura para a discussão das práticas teatrais afrodiáspóricas, possibilitando que o estudante também acesse conteúdos mais diversos e representativos das culturas negras nas artes cênicas. O componente é ofertado em semestres alternados e, na sua primeira edição, em 2018, foi lecionado pelo professor Dr. George Mascarenhas, que convidou, semanalmente, artistas e pesquisadores que, no seu fazer teatral, tinham pesquisas relacionadas ao teatro negro, como foi o caso da professora Dra. Evani Lima. Este procedimento seguiu sendo uma prática feita pelos outros docentes que assumiram a disciplina. Considerando o contexto de sua existência, um currículo 97% composto por referências da branquitude, a disciplina “Teatro de diáspora afrodescendente” se torna uma espécie de quilombo na Escola de Teatro, que possibilita a construção de um pensamento estético negro na formação em Artes Cênicas.

A reformulação do Projeto Pedagógico do Curso de Graduação em Licenciatura em Teatro da Etufba, no ano de 2019, inseriu no componente curricular, obrigatório, teatro negro.

Estudo teórico-prático dos modos de transmissão e produção de saberes afrocentrados tradicionais/ou contemporâneos e o ensino do teatro. Pesquisas e análises de experiências pedagógicas voltadas para o ensino de teatro e da história e cultura afro-brasileira, com base em referenciais teóricos e metodologias afrocentradas. Realização de prática de natureza extensionista através da oferta de cursos, oficinas ou produtos artísticos para a comunidade. (UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, 2019b, p. 496).

Ter um componente curricular intitulado “Teatro negro” de natureza obrigatória na Escola de Teatro é um passo importante frente à atuação do que prega a Lei nº 10.639. E, como outras diversas disciplinas, o estudo do teatro negro embasa com muita dignidade o processo de aprendizagem dos graduandos em formação. A implementação desse componente, “Teatro Negro”, é uma vitória para a Licenciatura em Teatro. Percebo que a existência dessa disciplina da graduação é uma possibilidade para estágios docentes dos pesquisadores da pós-graduação, com este recorte temático... Eu, por exemplo, fiz meu tirocínio nesta disciplina, não somente porque era ministrada por minha orientadora, mas também porque tinha relação direta com

minha pesquisa. Fui convidada pela professora para experimentar os jogos do Guia Faraimorá nesse componente curricular. Falarei sobre essa experiência mais à frente.

Dentre os componentes negros no currículo da Licenciatura em Teatro, também foi criado o “TEAXXX — Laboratório de práticas pedagógicas I”, fundamental e estratégico no curso. Ele integra as disciplinas que implicam na comunidade e discutem a prática pedagógica propriamente dita, como o futuro docente pode articular o conteúdo e a didática, além de como pensar em uma prática pedagógica negrorreferenciada para a educação básica, quais são as implicações, ferramentas etc., questões problematizadas no componente.

Esta é a ementa da disciplina:

Aplicação articulada em práticas laboratoriais dos conteúdos didático pedagógicos e específicos do fazer teatral no contexto escolar, com ênfase na abordagem de temas relacionados à educação para relações étnico-raciais. Realização de prática de natureza extensionista através da oferta de cursos, oficinas ou eventos para a comunidade. (UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, 2019, p. 5).

Por fim, e não menos importante, temos a inserção do componente curricular “TEAXXX — Poéticas da negritude e encruzilhadas identitárias” (Optativo), que apresenta em sua ementa:

Processos que articulam conceitos e práticas de investigação da linguagem, com ênfase nas questões étnico-raciais que abordam a negritude como cerne da questão poética. Experiência interdisciplinar laboratorial no contexto da criação artística, a partir de abordagens descoloniais, compreendendo como as questões étnico-raciais se situam em interseccionalidade com outros marcadores sociais da diferença. (UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, 2019, p. 74).

Esse componente curricular se apresenta enquanto chave para abertura do contato dos estudantes com o universo de investigação da linguagem, tendo como uma de suas bases a negritude como centralidade de proposições poéticas.

Apesar desses pequenos avanços, o currículo segue em descompasso com a Lei nº 10.639/2003, com a realidade de seu alunado e com a demanda de nossa sociedade por uma educação que reflita a diversidade epistêmica de nossa nação/país. A título de ilustração, cito dois exemplos: no componente obrigatório, “TEAA16 — História do Teatro Ocidental da Antiguidade Clássica ao Romantismo”, estuda-se o Teatro clássico, romano, barroco, elisabetano, Comédia Dell Arte, entre outros. (PROJETO PEDAGÓGICO, 2015, p. 63), mas nada sobre teatro africano e/ou negro brasileiro. Isso acontece em um curso, cuja Escola está localizada em Salvador, uma cidade majoritariamente negra, marcada por forte influência cultural negro-africana. Uma cidade cheia de signos e símbolos riquíssimos para inspirar e produzir artes. Será que, durante o período histórico abordado pela disciplina explanada, os negros e negras africanos e brasileiros não produziram teatro? Certamente, não, os livros de

história do teatro não contaminados pelos vieses da branquitude comprovam que há presença e experiências negras no teatro africano e brasileiro, em alguns dos períodos alvos da disciplina.

Um outro caso é o do componente curricular “TEA A32 – Metodologias para o Ensino do Teatro”, que apresenta a seguinte ementa:

Fundamentos teórico-práticos das diferentes metodologias voltadas para o ensino de teatro. Experiência e reflexão sobre as escolhas metodológicas em teatro e sua adequação no caráter formal e informal de ensino. Estudo e reflexão acerca dos discursos e metáforas circunscritos nas concepções e práticas que se desenvolvem em diferentes espaços educacionais. (UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, 2019, p. 486).

Podemos notar, pela ementa, um componente curricular mais inclusivo que indica mais abertura para a diversidade. No entanto, isso pode variar de professor/professora a professor/professora. Na ementa dessa disciplina, pode ser observada também a ausência e/ou, ao menos, um apontamento em direção ao conteúdo das relações étnico-raciais. Ainda que indique concretamente o enfoque em “diferentes metodologias”, o que apenas com um pequeno esforço poderia conduzir a conteúdos como Diversidade e Inclusão, não é o que acontece. Infelizmente, para a grande maioria do professorado, a expressão “diferentes metodologias” é o suficiente para sair do “cercadinho epistemológico” em que se encontra.

A professora Dra. Celida Salume, por exemplo, ao ministrar o componente curricular TEAA32 – Metodologias para o Ensino do Teatro, informou que convidou pesquisadores de teatro negro para refletirem junto à turma sobre experiências didático-pedagógicas negras nas artes cênicas.

A Escola de Teatro tem uma história brilhante. Desde seu nascimento, ela esteve, muitas vezes, à frente de seu tempo enquanto escola de ensino superior em artes. À época de sua criação, 1956, era natural ter suas referências em padrões europeus e norte-americanos. Entretanto, passados tantos anos e mudanças ocorridas no mundo, em nossa sociedade e no perfil de sua comunidade discente, a Etufba está mais que ultrapassada na mentalidade e nos currículos, afastada cada vez do universo que a circunda, Salvador, e das demandas de seus alunos. O momento é mais que urgente para que a Escola reavalie suas premissas, abra seus muros para entender o contexto sociocultural no qual está inserida e, principalmente, promova um ensino de artes cênicas à altura de sua história e da riqueza cultural e inspiradora de seus e suas discentes: muitos negros sedentos por refletir, atuar, investigar, construir e estudar abordagens teóricas e metodológicas de ensino de Teatro, que façam sentido para eles e para a sociedade em que estão inseridos.

1.2.2 Empurrando, ela avança

A cobrança por parte de estudantes negros da graduação por estudos de abordagens metodológicas negrorreferenciadas e por alguns (poucos) professores/as, estudiosos/as da temática e conscientes dessa necessidade encontra na sala de aula o seu palco principal, e o protagonismo é o grito pelo espelhamento e afirmação identitária negra. Isso não acontece sem tensão para todos os lados, recusas, conflitos e desagrvos por parte dos docentes. A professora Dra. Cristiane Barreto, do quadro da licenciatura, relata em seu artigo a experiência ao ministrar a disciplina “Prática de estágio em pedagogia do teatro I”, uma dessas situações vivenciadas por ela, enquanto professora em contato com uma turma majoritariamente negra, durante o semestre 2019.1.

Ao abordar em sala a introdução do ensino de arte no Brasil a partir do período da colonização, com a vinda da corte portuguesa e com a catequização dos índios pelos jesuítas, para explicar o desenvolvimento do ensino de arte no país até chegar ao ensino de teatro, duas alunas questionaram a maneira com a qual tratei a “colonização” e a “catequização” [...] Logo em seguida, essas alunas saíram da sala e, logo depois, o horário da aula finalizou. (BARRETO, [2019], p. 5).

Como narra a professora Dra. Cristiane Barreto, algumas alunas negras da Licenciatura em Teatro, da Escola de Teatro, da UFBA, se sentiram desconfortáveis e saíram da sala quando ouviram os termos “colonização” e “catequização”. Pelo que se pode inferir de sua observação, essas palavras e todo o discurso teórico que o envolvia trazia leituras de mundo com ênfase no ponto de vista dos “colonizadores” e em suas formas de “educar” a população brasileira. Na atualidade, como herança das lutas negras, é muito mais comum encontrar estudantes que problematizam e levantam questões (quando não se levantam, literalmente) a respeito de discursos que não consideram a diversidade epistêmica.

Os/as estudantes estavam e continuam pautando uma mudança nas perspectivas e leituras de mundo. Ainda em seu texto, Cristiane Barreto conta o seu processo de conscientização das questões raciais e informa quais estratégias ou ferramentas utilizou (e utiliza) para mediar o ensino a partir das necessidades trazidas pelos estudantes. Dentre suas referências, está a Pedagogia da encruzilhada, proposta por Rufino (RODRIGUES JUNIOR, 2019), que defende o cruzamento entre saberes e fazeres coloniais e decoloniais.

Muitos dos estudantes que adentram a Escola tiveram formação em outros espaços culturais — posso dizer *Quilombos educacionais* que pautam o lugar de fala fincado e costurado por questões raciais, o que os torna conscientes da necessidade de estudos, conteúdos e perspectivas afrodiaspóricas em sua formação. Para o professor Adalberto Santos:

Na contemporaneidade, há um ativismo negro que perambula pelas ruas, becos e favelas ganha força e legitimidade para reclamar espaços de representação, e reencantam os nossos olhares, ousando desafiar estruturas que sempre serviram de

apoio à consolidação e permanência de uma visão de mundo espelhada ao norte. Um “ativismo” negro ganha foro de arte contemporânea, a poética negra que a partir daí se desenha reclama seu lugar nos espaços formativos, sobretudo no interior do ensino universitário de arte, nos obrigando a repensar nossos fazeres e saberes. (SANTOS, A., 2017, p. 56).

Esse “ativismo” negro é cada dia mais potente e adentra a universidade através de estudantes negros e negras que, tendo o “corpo enquanto documento”, como diz Beatriz Nascimento, anseiam encontrar referências que reflitam suas identidades neste espaço de poder que é a UFBA, na Etufba. Estudantes não negros, por outro lado, também entram na Escola em busca de uma formação e ferramentas para mediar processos criativos de Teatro que dialoguem com a realidade em que estão inseridos. Esse movimento pulsante é a construção do lugar de fala. Segundo Djamila Ribeiro:

Pensar lugar de fala seria romper o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia [...] Pensar lugar de fala é uma postura ética, pois saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo. (RIBEIRO, 2019, p. 83).

Essa postura do corpo estudantil tem contribuído bastante no “movimento”/processo de descolonização do ensino das Artes Cênicas na Etufba, porque o embate se dá no dia a dia, diante do ato colonizador. E assim, [...] “os negros em movimento transformam aquilo que é produzido como não existência em presença, na sua ação política” (GOMES, 2017, p. 79). Tais ações de enfrentamento dos estudantes nas salas de aula proporcionam resultados efetivos na instauração das políticas de ações afirmativas pelo Governo Federal. Toda essa conscientização tem dado base para o enfrentamento racial na ETUFBA nas ações artísticas e políticas de resistência em prol de mudanças nas matrizes curriculares e em todos os projetos político-pedagógicos dos cursos de artes cênicas.

A ETUFBA, finalmente, ao fazer, após longos anos, a inserção de 4 componentes curriculares que contemplam o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira em seus currículos, vai aos poucos se descolonizando e contribuindo para uma formação antirracista de futuros artistas e artistas docentes. E isso está acontecendo pela pressão dos sujeitos e sujeitas envolvidos e, certamente, sob o imperativo das Leis 10.639, atual lei 11.645, que estabelece a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena no sistema educacional brasileiro,.

Todo esse movimento e mobilização tem favorecido a prática de aquilombar-se por parte dos estudantes, professores e funcionários negros da ETUFBA, e é justamente essa força coletiva que reclama pela inserção de referenciais estéticos, teóricos e epistêmicos negrorreferenciados na política educacional da Escola, que tem permitido romper com os

alicerces do racismo estrutural lá presentes. E é dessa maneira, nesse movimento incansável em defesa do lugar de fala, da perspectiva negrorreferenciada, nesse ambiente educador, acadêmico e artístico.

1.3 EXPERIÊNCIA NA PÓS-GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE TEATRO

Nessa efervescência de enfrentamento ao racismo estrutural na Escola de Teatro, no segundo semestre do ano de 2019, retornei à instituição para cursar o Mestrado em Artes Cênicas, tendo a dádiva de ter como orientadora a professora Dra. Evani Lima, para desenvolver a presente pesquisa, voltada para o teatro negro, cujo foco é o ensino — nesse caso, um ensino orientado pelo pensamento de um teatro negro. Um ensino que se propõe a promover uma aprendizagem não somente de competências e habilidades, mas de incentivar vínculos, mediar emoções e experiências que possam contribuir para a concepção e construção de uma sociedade mais consciente, diversa e menos racista.

Quando comecei a cursar os componentes curriculares no programa de Pós-graduação Artes Cênicas (PPGAC) em 2019.2, percebi que, diferentemente dos avanços na graduação, o programa não oferecia nenhuma linha específica e/ou componente que se debruçasse sobre conteúdos (negros) diaspóricas ou sobre o teatro negro. Então, me vi diante de um impasse: como adquirir subsídios para desenvolver um projeto que se propunha justamente a pensar numa abordagem de ensino do e para o teatro negro, recebendo e estudando apenas conteúdos que não contemplam o meu contexto existencial, com professores cujas pesquisas estão fincadas em cânones eurocêntricos? A princípio, essas perguntas me deixaram um pouco desmotivada.

Diante dessa situação, minha maior referência e fonte de estudos veio dos diálogos com minha orientadora, suas indicações teóricas. Diante de todo esse contexto, durante a escrita dessa pesquisa, uma notícia muito feliz me fez perceber que os avanços na Escola estão ocorrendo. A Dra. Evani Lima, professora colaboradora do PPGAC/UFBA, passou a compor o quadro de professores efetivos da graduação na Etufba no semestre 2021.1. Nesse semestre, ela lecionou o componente curricular “Teatro negro”, de caráter obrigatório para o curso de Licenciatura em Teatro.

Houve a vivência em ambientes de produção de conhecimento e troca afrodiaspóricos, os “*Quilombos* formativos”, dentro e fora da universidade. O primeiro desses ambientes formativos, *Quilombos*, onde busquei alimentos para minhas reflexões e escritos, foi no componente curricular “Dança e Africanidades: perspectivas educacionais, poéticas e políticas”

(do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA), ministrado pelos professores doutores Amélia Conrado Inaicyrá Santos e o Lau Santos, no semestre 2019.2. O componente trazia em sua ementa os seguintes objetivos:

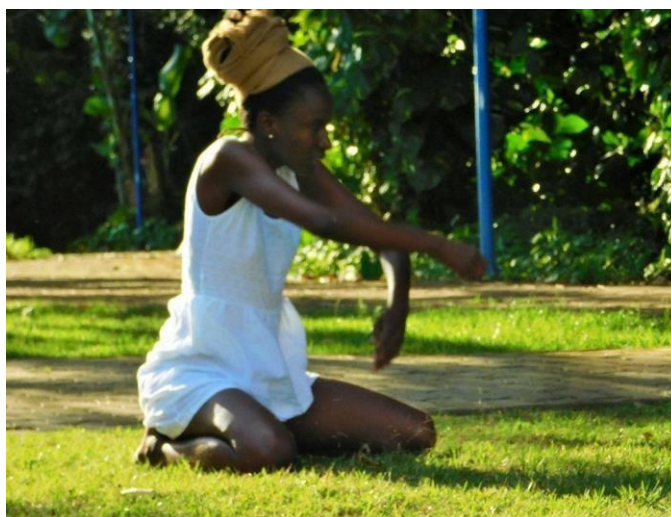
Abordar contribuições da diáspora negra no campo das artes e suas mediações aos processos educacionais, estéticos, históricos e políticos. O Estudo das teorias críticas que reposicionam os fazeres e saberes africanos na produção do conhecimento. E análise de epistemologias que discutem processos artísticos e de transmissão de conhecimento com foco nas experiências africano-brasileiras. (SANTOS, 2019.p.01)

Com cada um desses professores, tive a possibilidade de fazer trocas significativas que me ajudaram a caminhar na pesquisa. O contato com a professora Dra. Inaicyrá Falcão foi fundamental para que eu pudesse aprofundar os estudos sobre o conceito de Ancestralidade, o qual é muito significativo para as Artes Afrodiaspóricas e basilar neste estudo. Na prática, conduzida por ela, a intitulada cartografia “Sensações territoriais de uma existência-laboratório de corpo”.

Já com o professor Dr. Lau Santos, aprofundei a pesquisa sobre princípios do candomblé enquanto potências criativas para o universo das Artes Cênicas Afrodiaspóricas, principalmente no contato com algumas vivências de sua pesquisa intitulada “Elinga: as contribuições da diáspora negra no campo das artes da cena”.

Com a professora Dra. Amélia, pude também aprofundar a concepção em relação aos elementos da natureza (o vento, a terra, as plantas etc.) e sua potência quando nos permitimos experienciar um contato mais expressivo e artístico, o pertencer à composição da natureza enquanto corpo que coaduna com a terra e/ou outros elementos. Na experiência da oficina “Ara Okô-corpo do mato: no pé dos tambores, entremeios e trançados”, da professora Dra. Amélia, pude vivenciar essa conexão.

Figura 1 – A pesquisadora em prática na oficina Ara Okô-corpo do mato, ministrada pela professora Amélia



Fonte: Oliveira (2019).

Nessa oficina, lancei meu corpo ao mato e deixei o movimento fluir no contato com ele (o mato) e com os outros elementos também envolvidos: vento, cheiros, sons, texturas... Todos esses estímulos me fizeram sentir, além da profunda conexão com meu corpo e aquela natureza, uma enorme sensação de liberdade. Esses professores ofereceram materiais, caminhos e referências que me fizeram aprofundar, entender, ampliar e me convencer de que a proposta estava em um bom caminho.

Além dos ganhos já elencados, esse componente me colocou em contato com colegas que desenvolviam pesquisas com o mesmo universo temático do meu projeto. O que foi bastante proveitoso, pois pude me fortalecer; já não estava mais sozinha, encontrei pesquisadores e pesquisadoras que também seguiam essa estrada que é a construção/produção de conhecimentos pensamentos negrorreferenciados ou afrodiaspóricas em artes. E assim, nesse *Quilombo* de formação, alimentamos nossas pesquisas, partilhamos descobertas e aflições, em encontros nos quais não faltaram escuta sensível, aprendizado e crescimento conjunto. Outro ambiente formativo negro, *Quilombo*, que me fortaleceu nesse processo de busca por referências enegrecidas, voltadas para as artes afrodiaspóricas, foi a participação no componente curricular intitulado “Tópicos Especiais em Artes I” com foco nas “Perspectivas Afrodiaspóricas nas Artes”, no Bacharelado Interdisciplinar (BI) de Artes, ministrada pela professora Dra. Cíntia Guedes e pelo Professor Tiganá Santana.

Vi nesse componente um espaço de fortalecimento, aprendizagem e saberes num clima de liberdade e estímulo para pensar nas Artes Afrodiaspóricas desde o primeiro encontro, no qual partilhamos nossas histórias e tivemos o primeiro contato. O acolhimento dos professores e o envolvimento com a turma ultrapassaram a barreira virtual, e, assim, nos alimentamos da presença do outro, da imagem e fala. Por todas essas razões, participar desse componente enquanto estudante foi muito significativo para o meu processo de formação pessoal, artística e acadêmica.

Notei que vivenciar um componente curricular sem o atravessamento do racismo estrutural me possibilitou a saída do lugar de ataque/defesa e, dessa forma, pude me concentrar no aprendizado propriamente dito. Trazendo as palavras de Emicida, Pablllo e Majur (2019) na música “AmarElo”, “Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes elas são coadjuvantes, não, melhor, figurantes que nem devia tá aqui” para aprender e partilhar pesquisas afrodiaspóricas.

Acredito que o maior aprendizado nesse *Quilombo* virtual foi a possibilidade de estar presente e de se fazer presente a ponto de sentir-me inserida na roda – espiral, afetada e instigada

a adentrar e apresentar a minha dança, a minha íntima dança. O componente me ajudou a pular para o presente e a jogar para o corpo as ideias que estavam apenas na cabeça, causando-me dor e angústia. A apropriação do meu corpo enquanto movimento ancestral, de escrita da minha vivência da pesquisa no agora, só se tornou possível graças à alimentação do *Orí*¹⁹ vinda desse *Quilombo*.

Dentre as diversas referências presentes no componente, está o documentário “*Orí*”, de Beatriz Nascimento (GERBER, 1989), que foi muito útil para mim, porque me possibilitou ampliar o entendimento do termo quilombo. O modo como utilizo o quilombo (experiências formativas e espaços de aprendizado e fortalecimento negros como “Quilombo formativo”, por exemplo, a visualização do Quilombo enquanto espaço de conexão total com todas as forças presentes da natureza) e entender o Quilombo como prática de existência e construtor de consciência. Assim, esses quilombos, espaços de formação educacional propulsores e fomentadores de reflexão e produções de epistemologias afrodiaspóricas.

No meu caso, além desse novo olhar sobre a concepção de quilombo, me ajudou a pensar nos jogos para o guia e compor uma criação artística para o trabalho final do componente, embasada na minha experiência em contato com um jogo que estava desenvolvendo na presente pesquisa do mestrado, tendo como foco ampliar e pensar nesta célula artística do trabalho final. O jogo “Ar: um fio de respiração” foi inspirado no orixá Oxalá.

¹⁹Alimentação do *Orí* é um termo utilizado em referência ao Borí, ritual presente no candomblé que tem o intuito de alimentar o *Orí* (cabeça).

Figura 2 – A pesquisadora em realização da célula artística “Exercício de respiração”



Fonte: acervo pessoal (2020).

Figura 3 – A pesquisadora em realização da célula artística “Exercício de respiração”



Fonte: acervo pessoal (2020)).

Nesse sentido, essa célula artística intitulada “Exercício de respiração” tem o intuito de instaurar e presentificar um corpo negro, retinto, subversivo, insurgente e consciente com os pés na terra, em constante estado de respiração e asfixia. Também fui motivada pela asfixia que

levou à morte George Floyd²⁰ (Estados Unidos da América – EUA), em 2020, e João Alberto Freitas (Brasil), também em 2020, homens negros que foram brutalmente assassinados, um morto pela polícia e o outro morto por um segurança, asfixiado. Assim, nasceu a célula artística “Exercício de respiração”, a qual utilizei como caminho de composição o jogo “Ar: um fio de respiração”, presente no Guia Faraimorá. Essa célula artística foi realizada em 2020, em Jaguaquara-BA, onde residi durante os anos de 2019, 2020 e 2021.

As experiências nesses *Quilombos* ocorreram nos componentes curriculares “Dança e Africanidades: perspectivas educacionais, poéticas e políticas” e “Tópicos Especiais em Artes VI com foco nas ‘Perspectivas Afrodiaspóricas nas Artes’”. O BI de Artes, bem como os encontros de orientação, contribuíram para que eu pudesse escrever de forma conectada ao universo da pesquisa. É visível nesse trajeto a legitimação do estudo de uma Arte que é buscada fora dos muros da Etufba para legitimar uma prática que deveria estar sendo ofertada pelo Programa de Pós-graduação. É inconcebível que, em pleno século XXI, não estejamos pautando a importância do teatro negro em discussões e debates no Programa de Pós-Graduação da Etufba. Para existir, temos que justificar a nossa existência, mesmo que a nossa arte seja legitimada pelo nosso fazer artístico e pela nossa cosmovisão e existência no presente.

1.4 ENSINO DE TEATRO E DIVERSIDADE

A pedagogia do Teatro é um campo das artes cênicas que tem como foco os processos educacionais em Teatro. Segundo Beatriz Cabral, a Pedagogia do Teatro “indica a forma do professor direcionar sua prática – identificando o método de ensino e planejando a partir dele;” (CABRAL, 2007, p. 1). Estudar as formas de direcionamento das práticas do professor de Teatro é um dos pontos mais importantes do curso de licenciatura em Teatro, porque são essas formas de mediação que contribuirão para a composição de um repertório de mediação de processos criativos em contextos de ensino formal ou informal. A identificação do método de ensino de Teatro também é relevante, porque é o método de ensino que será responsável pela efetivação de uma experiência significativa no contexto do ensino de Teatro para os seus partícipes. Para Ricardo Japiassu, a “familiaridade com o vocabulário e os saberes desses dois extensos e complexos campo do conhecimento humano que são o Teatro e a Educação concebem princípios pedagógicos do Teatro” (JAPIASSU, 2001, p.17). Nessa pesquisa,

²⁰Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/reportagens-especiais/george-floyd-como-negro-morto-pela-policia-inspira-hoje-luta-antirracista/#page2>. Acesso: 20 de out.2021.

aborda-se a necessidade do estudo e da composição de diversas abordagens de ensino de Teatro, no contexto da formação em licenciatura em Teatro.

No contexto referencial da pedagogia do ensino de Teatro, ao observar a UFBA quanto referência no estado, a oferta por parte dos currículos e/ou das ementas, dos estudos de metodologias de ensino de Teatro de bases eurocêntricas. Isso demonstra que precisamos nos atentar para o que prega a Lei nº 10.639/2003, que visa incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática História e Cultura Afro-Brasileira. A Lei nº 10.639/03, o Parecer do Conselho Pleno do Conselho Nacional de Educação (CNE/CP) 03/2004 e a Resolução CNE/CP 01/2004:

[...] implica a inserção da questão racial nas metas educacionais do país, no Plano Nacional da Educação, nos planos estaduais e municipais, na gestão da escola, nas práticas pedagógicas e curriculares e na formação inicial e continuada de professores(as) de forma mais contundente. (GOMES, 2011, p. 117).

De forma contundente, é preciso respaldar a importância dessas leis no contexto educacional por completo, mas principalmente no cenário do Ensino de Teatro. A Lei nº 10.639 foi sancionada em 2003, e já estamos em 2023.

Isto corrobora o momento atual, que reflete num período histórico educacional, no qual, segundo Sodré, “Para a perspectiva crítica do hemisfério Sul, o tempo educacional é o da descolonização, portanto, é tempo de algo como reeducação ou reinvenção dos sistemas de ensino, como visto a diversidade simbólica” (SODRÉ, 2012, p. 13), que visam ampliar os pensamentos em torno da diversidade simbólica e étnica do contexto acadêmico/educacional contemporâneo.

Só é possível descolonizar os currículos e o conhecimento se descolonizarmos o olhar sobre os sujeitos, suas experiências, seus conhecimentos, e a forma como os produzem. Portanto:

[...] a compreensão de que existe uma perspectiva negra decolonial brasileira significa reconhecer pretas e pretos como sujeitos e seus movimentos por emancipação como produtores de conhecimentos válidos que não somente podem tensionar o cânone, mas também o indagam e trazem outras perspectivas e interpretações. (GOMES, 2020, p. 235).

No Ensino do Teatro, pensar nessa descolonização é mais que urgente, porque o Teatro retrata o que estamos vivenciando na sociedade e, por muitos anos, o povo negro e o povo indígena lutou/luta constantemente por essa descolonização. Hoje, já vivenciamos avanços importantes, muitos deles ancorados pelas leis supracitadas; mas o fazer teatral é o fazer que retrata a vida do povo. Reconhecer sujeitos e abordagens de ensino de teatro negro como movimentos emancipatórios é um exercício que necessita estar em prática constante. Na formação inicial do professor(a) de Teatro, faz-se necessário o contato com conteúdos e

abordagens metodológicas que ainda não contemplam a diversidade sociocultural da população brasileira. Para estudantes em formação universitária do campo da Licenciatura, o contato com referências de ensino de teatro negro é importante para que, ao se inserirem nos contextos educacionais e sociais, os professores em formação possam dispor de recursos metodológicos que busquem trabalhar conteúdos e abordagens negrorreferenciados nos espaços educacionais.

No campo da Licenciatura em Teatro, a mediação do processo criativo tem grande relevância de estudo para nós, professores(as) de Teatro, pois é no processo de criação que a aprendizagem e a transformação acontecem. Ao pensarmos as possibilidades e o modo de mediar os processos criativos negrorreferenciados nos espaços acadêmicos, estamos legitimando as nossas presenças enquanto sujeitos de vivência nesses lugares e construindo um ensino de Teatro mais diverso e inclusivo.

Conceber a prática de um teatro negro é pensar em um movimento de afirmação conscientemente sobre a problemática negra no Brasil. As mazelas e as alegrias vivenciadas pelos negrxs costumam a prática de um teatro negro. Este é a vivência cênica consciente também de um contexto de discriminação racial latente, e essa vivência faz ressoar práticas artísticas. Mas, para além das problemáticas, vivenciamos uma existência que se sobressai a tais problemas. Como mediar em um processo criativo é o que embasa a experiência dessa pesquisa.

2 PRÍNCIPIOS NORTEADORES DA POÉTICA DIDÁTICO-PEDAGÓGICA DE TEATRO NEGRO

2.1 BREVE DELIMITAÇÃO DO CONCEITO E DOS ASPECTOS IMPORTANTES DO TEATRO NEGRO NO BRASIL

O teatro negro desenvolve seu fazer atrelado às vivências afrodiáspóricas, o que contribui para a desestruturação do racismo no Brasil. Sendo assim, esta pesquisa segue o percurso de pesquisadores e pesquisadoras que visam buscar a desconstrução de paradigmas do fazer teatral, possibilitando a abertura de pensamento e perspectiva para vivências afrodiáspóricas, principalmente as direcionadas ao campo pedagógico e educacional. Neste capítulo, além de fazer uma delimitação do teatro negro em especial, compartilhamos as inspirações importantes para a composição do Guia atreladas à explanação de conceitos importantes para a pesquisa e o pensamento de pesquisadores.

Em sentido amplo, teatro negro é [...] o conjunto de manifestações espetaculares negromestiças, originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra. (LIMA, 2010, p. 82).

Nesta pesquisa, comungamos da conceituação do termo “teatro negro” definido pela pesquisadora Evani Tavares Lima, pois visualizamos o teatro negro enquanto fazer artístico realizado na diáspora, no nosso sentido, no Brasil, que traz em suas bases a matriz africana, tanto na cultura quanto na estética, e que busca afirmar a cultura negra, nesse caso, aqui no Brasil.

Evani Tavares Lima (2010), na sua tese de doutorado intitulada “Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum”, faz um levantamento das principais acepções do teatro negro no Brasil, a partir das concepções de alguns de seus estudiosos. Nesse levantamento, destaca três grandes categorias: um teatro de performance artística negra, mais focado em trazer para a cena as diversas expressões das práticas espetaculares negras e religiosas para a cena; o teatro de presença negra, que se vale da temática negra, de elencos negros e/ou de formas e técnicas negras; e o teatro político negro, que pode se valer de todos esses elementos, mas tem como principal característica o seu discurso político de defesa e afirmação cultural, identitária e de direito negro.

Em sua tese, ela se debruça sobre o teatro político, o qual denomina teatro engajado negro. Nessa linha do teatro negro, ética e estética são unidas não só em prol da afirmação negra, mas também na investigação de poéticas artísticas e pedagógicas oriundas do diálogo

entre esse universo temático, o teatro e a contemporaneidade. Neste trabalho, sublinho como recorte o teatro negro engajado. Nossa definição de teatro engajado negro no contexto do presente trabalho segue o pensamento da estudiosa Evani Lima (2010, p. 45), “aquele cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político ideológicas negras”.

Nesse sentido, podemos perceber o teatro negro enquanto abordagem que possibilita a composição, apresentação e representação da experiência de vida de pessoas negras, nas várias esferas em que ela se dá. É um teatro que, ao mesmo tempo que é cênico, é político e demarcador de um fazer teatral que busca uma estética de afirmação identitária. Para isso, busca inspiração nas expressões das culturas e do pensamento estético e filosófico negro. As composições cênicas concebidas sob o discurso do teatro negro são carregadas de signos e símbolos do repertório de matrizes africanas, e são essas marcas do fazer que caracterizam esse Teatro.

O teatro negro é um campo no qual as expressões cênicas são compostas por imagens, cenas, personagens, artistas, produtores e dançarinos que se engajam em prol da discussão racial. O teatro negro desempenha um papel fundamental no contexto brasileiro, pois a expressão liberta do negro e da negra encontra lugar de comunicação. A participação e o apoio de não negros solidifica a ideia de composição de uma sociedade brasileira menos racista e de um fazer teatral inclusivo, que também tem em seu cerne o compromisso com a educação.

Leda Maria Martins, em um dos seus livros mais importantes para a reflexão do teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos, “A cena em sombras”, de 1995, pontua que:

[...] o teatro negro procura romper a cena especular do teatro convencional, não apenas dissolvendo os mitemas que moldam a imagem negativa do negro, mas, fundamentalmente, decompondo o valor de significância acoplado ao signo negro pelo imaginário ideológico coletivo, erigindo no seu anverso, um pujante efeito de deferência. (MARTINS, 1995, p. 49).

Martins afirma que o teatro negro é ativador da imagem positiva do negro e da negra, além de ser portal da proposição de experiências cênicas deslocadas dos lugares comuns que seguem princípios teatrais eurocentrados. O teatro negro apresenta em seu cerne a diferença, o outro lado de vida e vivência das pessoas negras, com cores, sabores e narrativas afro-diaspóricas possíveis de comunicar para além de lugares subjugados. O teatro negro engajado do Brasil tem suas bases em Abdias do Nascimento (São Paulo, 1914, Rio de Janeiro, 2011), dramaturgo, ator, diretor, político, ativista e grande militante da luta contra o racismo no Brasil. É considerado um dos grandes responsáveis pela criação do TEN no Rio de Janeiro entre 1944 e 1968. Foi Abdias do Nascimento que fincou em solo brasileiro a necessidade do protagonismo negro no universo teatral de modo político, pois através da existência e a visibilidade de pessoas

negras em cena é que se pode efetivar, no campo teatral, o exercício de pautar o “lugar de fala” e de lutar contra o racismo e a invisibilidade.

Abdias do Nascimento questionava a presença, a visibilidade, o(a) negro(a) em ação, protagonizando também a encenação. O TEN é esse expoente que nos convoca a pensar na libertação e na presentificação de sujeitos negros e negras no contexto artístico teatral, político e social de forma engajada no seu próprio fazer. O teatro negro de Abdias desenvolve suas ações com o intuito de promover questionamentos, reflexões e afirmação política identitária de resistência nas cenas, intervenções, espetáculos e performances.

Abdias do Nascimento pretendeu conceber “um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse” (NASCIMENTO, 2004, p. 2010). Criou, assim, o que denominou na década de 1940 de Teatro Experimental do Negro. Até os dias de hoje, o TEN é uma das maiores referências de expressão artística que pautou a presença negra na cena brasileira. O surgimento desse Teatro simbolizou a saída de pessoas negras do campo da “decoração” e figuração para serem personagens protagonistas e intérpretes de suas próprias vivências. Esse Teatro pregava a afirmação identitária e consolidava uma nova forma de comunicação teatral: a negra.

Surgiu em 1944, no Rio de Janeiro:

[...] o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade da raça negra. O TEN foi uma organização política que propunha-se trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte. (NASCIMENTO, 2004, p. 2010).

O TEN se consolidou em um contexto no qual a maioria da população negra brasileira estava em luta para conseguir conquistar o status de cidadania brasileira, pois os efeitos da suposta liberação da escravidão pela princesa Isabel que ocorreu em 1888, até aquele momento, não haviam se consolidado em direitos a essa população. É importante sinalizar que o TEN não foi apenas uma companhia de teatro negro, o TEN atuou como a educação e a cultura.

No período de sua existência, o TEN montou diversos espetáculos, dentre eles, “O Imperador Jones”, do dramaturgo Eugene O’Neill (1945). Esse foi o espetáculo de estreia, dirigido por Abdias do Nascimento, sendo realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. “O Filho Pródigo” foi encenado em 1948, e quem assinou sua dramaturgia foi Lúcio Cardoso. Esse espetáculo buscou reinterpretar a parábola bíblica de mesmo nome. Um dos espetáculos mais aclamados do TEN foi “Sortilégio: mistério negro”. Este teve a dramaturgia assinada por

Abdias Nascimento e foi encenado em 1957, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A peça reflete sobre a negação e o pertencimento da identidade negra, além da dominação de princípios eurocêntricos por uma parcela de brasileiros e brasileiras, nesse caso, protagonizada por um negro ascendido na sociedade, Emanuel.

O TEN incentivou o surgimento de diversas outras companhias e grupos de teatro negro no Brasil. Muitos desses grupos citam ou utilizam o formato do TEN como modelo. Eles resistem ainda hoje e concebem poéticas enegrecidas e afrodiaspóricas, pautando a política racial, questionando a subalternidade que, mesmo nos dias atuais, a maioria da população negra brasileira ainda se encontra. Esses grupos estão presentes no cenário artístico brasileiro e buscam estar comprometidos com a arte e o engajamento nas questões políticas negras.

Cito aqui alguns desses grupos que se consideram sementes do TEN: o Bando de Teatro Olodum (Salvador-BA), fundado em 1995; o Núcleo Afro-brasileiro de Teatro (Alagoinhas-BA), fundado em 1998; Os Crespos (cidade de São Paulo-SP), fundado em 2006; Capulanas Cia de Arte Negra (São Paulo-SP), fundada em 2007; o grupo Caixa-Preta (Porto Alegre-RS), fundado em 2002; e a Cia Teatral Abdias Nascimento – CAN (Salvador-BA), fundada em 2002.

Tais grupos contribuem de forma significativa e positiva para a composição e manutenção do fazer artístico negro “no Brasil, na atualidade”.

Ao observar o século XXI e visualizar toda história desde o surgimento do teatro negro no Brasil e toda essa gama de outros tantos grupos e movimentos que surgiram ao longo dos anos, é notório ver a ampliação dimensional que o teatro negro tomou na sociedade brasileira e também a diversidade de questões problematizadas em seus cerne. O teatro negro contemporâneo é um teatro feminista, LGBTQIAP+²¹, negro e mais inclusivo; é um teatro que dá voz e vez à diversidade não só identitária, mas também a de gênero.

Há mulheres que se destacam por escreverem, encenarem e atuarem em suas próprias obras no universo do teatro negro, que hoje assumem a direção de espetáculos, a composição de textos, a produção de espetáculos, os espaços de formação, além de encabeçarem muitas pesquisas acadêmicas com o foco nesse fazer artístico. Fernanda Júlia Onisajé, diretora do Núcleo Afro-brasileiro de Alagoinhas, por exemplo, Onisajé ao longo de sua vida, já montou diversos espetáculos de teatro negro.

Mônica Santana é atriz, mestra e doutora pelo Programa de Pós-graduação da Etufba. Mônica criou, atuou, dirigiu e assinou a dramaturgia do espetáculo “Isto não é uma mulata”

²¹Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, *queer*, intersexos, assexuais, pansexuais, dentre outras.

(2015), obra que aborda e reflete a mulher negra e a desconstrução de estereótipos dos lugares que esse corpo ocupa.

Sanara Rocha é outra grande atriz negra que constitui esse lugar. É produtora cultural, pesquisadora interdisciplinar e multiartista com campo de atuação no Brasil e no contexto internacional. Bacharela em artes cênicas pela Etufba e habilitada à direção teatral também pela mesma universidade. No ano de 2017, em Salvador-BA, Sanara Rocha estreou o espetáculo “*IYÁ ILU*” (2017) como atriz, além de ser responsável pela concepção, encenação, roteiro poético e ser intérprete criadora.

Outras duas mulheres negras que desenvolvem seus trabalhos também nessa perspectiva é Danielle Anatólio, atriz e pesquisadora natural de Minas Gerais, mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), pesquisadora de performances de mulheres negras. No ano de 2016, Anatólio concebeu o espetáculo “*Lótus*”, que aborda a hiperssexualização do corpo feminino, as vivências e simbologias, da violência e do assédio de mulheres negras. Nesse espetáculo, Anatólio assina o texto e a atuação.

Cristiane Sobral também se destaca nesse cenário. É atriz de formação pela UnB, licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Católica de Brasília e Mestra em Artes pela UnB. Além de refletir a vivência e experiência de mulheres negras em diversos aspectos, Sobral é dramaturga e poeta brasileira. No espetáculo “*Esperando Zumbi*” (2015), Sobral atua, dirige e assina a dramaturgia. Em “*Esperando Zumbi*”, Sobral realiza um monólogo de uma mulher em conflitos de identidade e subjetividade que espera Zumbi dos Palmares. Todas as ações desenvolvidas por essas mulheres no universo do teatro negro hoje apontam essa mudança de perspectiva e do ponto de vista dos acontecimentos com os negros e negras no nosso contexto. A força de mulheres negras no fazer teatral negro é potente atualmente.

A ancestralidade é uma das referências centrais do teatro negro e, nos últimos anos, esse princípio norteou diversas composições de grandes espetáculos. Nesse sentido, não me refiro apenas à ancestralidade ligada as religiões de matrizes africanas, mas a ancestralidade enquanto valorização de pessoas que desenvolveram bons feitos na terra, principalmente em prol do coletivo e que precisam ser saudadas. Muitas companhias de teatro negro optam por escolher uma personalidade negra e, em alguns casos, essa personalidade já realizou a passagem para o plano espiritual, e, então, dedicam a montagem de espetáculos a sua trajetória de vida, como é o caso do Coletivo Preto (RJ), em parceria com a Companhia de Teatro Íntimo (RJ). Juntos, montaram o espetáculo “*Negra Palavra – Solano Trindade*”, que narra a trajetória do poeta Solano Trindade (1908-1974).

Outro espetáculo nessa ótica é “Luiza Mahin... Eu ainda continuo aqui”, produzido e protagonizado por Cyda Moreno, atriz e pesquisadora de teatro negro do Rio de Janeiro. Esses são apenas dois dos diversos exemplos de espetáculos teatrais na visão do teatro negro que buscam atuar nessa perspectiva. Nesse sentido, tanto Solano Trindade quanto Luiza Mahin são mais uma vez lembrados pelos seus feitos e por toda a luta que enfrentaram em busca de direitos para a população negra brasileiras. Eles são convocados e, através das criações cênicas, se fazem presente nos espaços, deixando, mais uma vez, uma mensagem que conforta e fortalece o público desses espetáculos, principalmente as pessoas negras, que se identificam com muitos aspectos das encenações.

Fazer teatro negro hoje é continuar gritando por liberdade, mas com a sensação de proximidade desse lugar. O TEN de Abdias, hoje, é o teatro negro da Fernanda Júlia Onisajé, é o teatro negro do Ângelo Flávio. É o teatro negro de Sidney Santiago. É o teatro negro de Diego Pinheiro. O teatro negro passou a ser continuação de transmutação de existência NEGRA em cena. O teatro negro de hoje em dia continua potente, coerente, integrador, questionador, político e, posso dizer, desconstrutor de estigmas.

Esta pesquisa tem o intuito de visualizar o teatro negro e construir caminhos e formas de contemplar perspectivas nas salas de aula. Esse Teatro que é tão questionador e busca causar a reflexão principalmente dos papéis desempenhados por pessoas negras em diversos ambientes, o quanto o racismo atravessa os corpos dessas pessoas e como elas constroem estratégias de viver de forma justa e igualitária. O teatro negro abre um leque de possibilidades para pensarmos em abordagens metodológicas de ensino do Teatro.

Todos os artistas que apresentamos neste trabalho, isto é, todas as obras supracitadas devem e podem ser conteúdo para aulas de teatro negro nos diversos espaços educacionais, formais e não formais. Todos os espetáculos citados e outros tantos não citados podem e devem ser analisados em aulas de teatro no contexto educacional, afinal tais espetáculos apresentam um cunho revolucionário e apresentam uma mudança de perspectiva nas artes cênicas, pois os artistas protagonistas são negros e negras que também contam suas histórias em seus lugares de fala e existência.

No universo didático, têm sido produzidas propostas de estudos com cunho didático pedagógico. Há avanços, por exemplo, no livro “Todas as Artes – Arte Ensino Médio”, organizado por Eliana Pougy e André Vilela (2018, 2019, 2020), do Programa Nacional do Livro Didático. Nesse livro, o capítulo 9, intitulado “Teatro e afirmação”, é dedicado ao teatro negro e a alguns aspectos do Teatro Africano. Outro exemplo é o livro “Professor em cena: Teatro Linguagens e suas Tecnologias, livro de formação continuada do professor de 2021”, de

Marcia C. Polacchini de Oliveira e Pascoal Ferrari (2021). Nele, podemos visualizar nas páginas 91 a 93 uma explanação sobre o TEN, uma nota sobre a atriz negra brasileira Ruth de Souza (1921-2019) e a indicação de leitura acadêmica do artigo “Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro”, da professora Dra. Evani Lima (2012). Nesse sentido, destaco trabalhos representativos na educação básica em relação à composição de conteúdo nos livros escolares.

Ao observar esse material, também foi possível notar que não apresentam formas de mediar o processo criativo sob a perspectiva do teatro negro. Algumas articulações são feitas entre os jogos teatrais de Viola Spolin e as questões raciais, ou até mesmo entre o teatro do oprimido de Boal e as questões raciais, como é possível notar no artigo “O jogo teatral e suas alianças: experiências no âmbito escolar para uma dramaturgia identitária e emancipatória”, de Maria A. Moreira. Mas ainda há pouca abertura para o compartilhamento de possibilidades metodológicas de ensino do teatro negro.

Conceber um guia de jogos que possibilite ao professor mediador do processo criativo do fazer teatral sob a perspectiva do teatro negro em um caminho que seja negro-referenciado é o intuito desta pesquisa. O teatro negro problematiza temas muito pertinentes, tanto para o contexto escolar do ensino fundamental, quanto para o ensino superior. Nesse sentido, a presente pesquisa visa produzir material didático para a mediação de processos criativos em teatro, com ênfase também no fortalecimento das identidades negras na sala de aula.

2.2 O ESTUDO DO TEATRO NEGRO E SUA IMPORTÂNCIA PARA A LICENCIATURA

O estudo do teatro negro para os estudantes da licenciatura em teatro vai muito além da apresentação de conteúdo. Estudar teatro negro na licenciatura é ter contato com um campo artístico que pontua militância, resistência e arte, de proporcionar a possibilidade de interligação com outras disciplinas de conhecimento. Estudar o teatro negro enquanto movimento artístico, político e identitário, que presentifica em seu cerne cênico a existência e a luta de corpos negros em diáspora para sobrevivência e pela existência é necessário. Assim, o estudo do teatro negro, suas epistemologias e metodologias, no cenário de um curso superior de Teatro, é fundamental. Segundo Emerson de Paula Silva e Adélia Aparecida da Silva Carvalho:

A presença do estudo do Teatro Negro Brasileiro na formação de um licenciando em Teatro é a promoção da reflexão sobre as opressões e silenciamentos presentes na história do Brasil uma vez que estudar o teatro negro Brasileiro é uma ação interdisciplinar que reverbera ampliação do conhecimento e promoção de saberes não só na linguagem teatral, mas nas demais linguagens artísticas bem como em outras

áreas gerais de formação como História, Português, Sociologia e Filosofia. (SILVA; CARVALHO, 2020, p. 8).

No âmbito acadêmico, principalmente na graduação em Teatro, o teatro negro é estudado em diversos aspectos: histórico, estético, dentre outros. Nesta dissertação, o foco é a abordagem de ensino de Teatro. Aqui se pretende produzir material didático para o ensino de teatro negro, particularmente nos processos criativos no ensino do teatro, ousando experimentar essa possibilidade e refletir o desdobramento de um ensino de teatro negro que seja prático e teórico.

Portanto, o teatro negro permite desenvolver suas ações com o intuito de promover questionamentos, reflexões e ações que trazem em foco o comprometimento e as causas da população negra para o espaço do ensino do Teatro. Pontuar a existência e estudar os percursos de sobrevivências do teatro negro é também uma forma de dialogar com o contexto de uma cidade eminentemente negra e uma forma de legitimar as ações afirmativas²², além de efetivar a composição de espaços de educação superior mais inclusivos e mais diversos, assim como ampliar as discussões acerca dos problemas vivenciados pela população negra no Teatro.

No campo das Artes Cênicas, no local onde ocorre esta pesquisa, a ampliação e sensibilização em torno da conscientização sobre a importância das Artes Cênicas Afrodiáspóricas tem sido intensificada após a Lei nº 10.639/03, hoje Lei nº 11.645/08, que torna obrigatório o ensino da História e Cultura Afro-brasileira e Indígena em todas as escolas, públicas e particulares, e a partir da Lei nº 12.711/2012, que instituiu a implementação do sistema de cotas na UFBA. Essa Lei possibilitou, por exemplo, o ingresso de estudantes afrodescendentes na Escola.

Discutir o teatro negro Brasileiro junto aos cursos de Graduação em Teatro em específico junto às Licenciaturas, mais do que uma questão obrigatória é um ato político, des-colonizador e propulsor do entendimento da potencialidade do Teatro Brasileiro a partir de seus vários movimentos. (SILVA; CARVALHO, 2020, p. 4).

O ensino de teatro negro deve ser ampliado em um curso de licenciatura na cidade mais negra do Brasil, Salvador, pois é uma expressão de afirmação da luta negra ajustada por uma estética da presença cênica enquanto vetor de explanação de vida e vivência. Ele se utiliza do conhecimento histórico, social e político para firmar suas bases.

Propor práticas pedagógicas e artísticas a partir do teatro negro, além de validá-lo enquanto arte afrodiáspórica crucial para o nosso contexto artístico-educacional, acentua a importância do estudo de pensadores brasileiros que desenvolvem pesquisas nesse âmbito. O

²²Ações afirmativas são políticas públicas voltadas para grupos que sofrem discriminação étnica, racial, de gênero, religiosa. Têm como objetivo promover a inclusão socioeconômica de populações historicamente privadas do acesso a oportunidades.

diferencial desse Teatro é ser baseado na explanação da existência negra, nas narrativas de vidas e vivências enegrecidas e na problematização de muitas questões enfrentadas pela população negra.

Os estudantes de Teatro que optam pelo campo da Licenciatura e querem seguir pesquisando teatro negro, querem refletir sobre esse fazer artístico na academia e visam encontrar referências e ferramentas que possam apoiá-los no desenvolvimento dos processos criativos nos quais atuarão enquanto mediadores. Quando desenvolvem os estágios ou quando participam de programas de iniciação à docência, lidam diretamente com um público negro das escolas de âmbito municipal e estadual de Salvador. Nesse sentido, mais uma vez, podemos evidenciar a necessidade do estudo e da exploração de abordagens de ensino de teatro negro, principalmente como referências para estudantes da Licenciatura em Teatro.

Esses estudantes em formação precisam criar formas, pensar em métodos, propor vivências as quais o processo de encontro e representatividade com signos afrodiaspóricos sejam vividos e lidos por outras óticas. Assim, propor uma abordagem metodológica para o ensino do teatro negro é importante para contribuir nas pesquisas de estudantes interessados na questão. Além de colaborar para que esses jovens professores possam estar melhor instrumentalizados para trabalhar as questões vivenciadas pela população negra na sala de aula. É, ainda, importante porque irá proporcionar ao professor em formação um material que possa direcioná-los na mediação de processos criativos sob a ótica do teatro negro.

Consolidar uma abordagem teórico-prática embasada em princípios do teatro negro é experienciar um lugar de construção de processo criativo pautado nos princípios desse fazer teatral, elaborá-la e visualizá-la como caminho que possibilite contribuir para relacionamentos saudáveis, expectativas e emoções em uma perspectiva procedimental que poderá compor o rol de abordagens de ensino de Teatro, além de contribuir para a conscientização e fortalecimento de uma sociedade menos racista e mais consciente da existência de fazeres artísticos costurados pela problemática racial.

Pensar o ensino de um teatro negro é tarefa basilar para a atual parcela de professores de Teatro e artistas que estão se engajando para a concepção de uma sociedade menos racista e mais consciente do legado africano para o nosso fazer artístico-educacional.

A mediação do processo criativo em teatro negro se faz a partir de práticas cênicas transbordadas em uma cosmovisão e uma perspectiva de afirmação de existência negra. É importante visualizar as diversas produções e os variados grupos de teatro negro existentes no Brasil que têm princípios os quais circundam os processos criativos de seus coletivos. Vale ressaltar a análise enquanto basilar para considerar uma abordagem dessa magnitude. Buscar

por aspectos metodológicos que possam ancorar uma abordagem de ensino de teatro negro é um movimento afirmativo importante.

Essa abordagem de teatro deve ser analisada e refletida como todas as outras abordagens no contexto do curso de Licenciatura, possibilitando aos estudantes da graduação um contato com leque maior de metodologias que possam ser utilizadas quando houver intervenção no contexto educacional em que atuem. Os estudantes podem ter como opção uma abordagem de teatro negro. Ela vai contribuir para a ampliação da consciência de estudantes da Licenciatura em Teatro, que, ao longo de sua formação, atuarão com dignidade e serão conscientes do lugar que ocupam enquanto mediadores de processos criativos no âmbito do Teatro Educação em uma sociedade atravessada pelo racismo estrutural.

O curso de Licenciatura em Teatro atua em todas as faixas etárias. Pensando no contexto educacional e na formação de crianças e jovens que, muitas vezes, não têm a oportunidade de acessar a sua cultura no meio escolar, essa proposta de composição do Guia Faraimorá abre oportunidade e, com ela, permite o esclarecimento e a discussão de situações de preconceito e racismo. Nesse sentido, comungamos do pensamento de Ana Katia Alves (2006), que, em seu livro intitulado “Infância afrodescendente”, busca apresentar uma contribuição para a construção de políticas de educação que atendam à pluralidade étnico-racial deste país. Também apresenta o referencial cultural afro-brasileiro enquanto fonte para os princípios fundadores da infância afrodescendente.

As crianças afrodescendentes precisam produzir um conhecimento:

[...] no qual se vejam refletidas, para que possam se expressar com mais autenticidade. As questões relacionadas com a vida e a cultura de sua etnia deve fazer parte de sua formação como seres humanos, para que possam compreender, crítica, interativa e conflitivamente, quem é o outro e de que forma esse outro também se constitui como ser humano. (ALVES, 2006, p. 21).

Esta pesquisa comunga do pensamento de Alves principalmente quando a autora aponta a necessidade da produção de um conhecimento por parte dos afrodescendentes que possibilite questões relacionadas à vida, à cultura e sua etnia como fatores importantes no processo educacional. Com isso, o presente estudo visa, de forma prática, a abertura para que os educadores desenvolvam, com os seus educandos, processos criativos atravessados por tais questões.

2.3 PRÍNCIPIOS DO TEATRO NEGRO PONTUADOS POR NARANJO

Julio Moracen Naranjo (2004), em sua tese de doutorado intitulada “À sombra de si mesmo: um estudo do teatro negro caribenho”, realiza um estudo do teatro negro caribenho ao analisar o contexto histórico e antropológico de três textos: “Sortilégio”, do autor brasileiro Abdias do Nascimento (1957 apud NARANJO, 2004); “*La tragédie du roi Christophe*”, do martiniquenho Aimée Césaire (1964 apud NARANJO, 2004), e “Maria Antônia”, do autor cubano Eugênio Hernandez Espinosa (1967 apud NARANJO, 2004). Na tese, Naranjo pontua que o:

[...] teatro negro também pode ser observado como uma corrente que flutua em função do momento histórico social onde se produzem performances e obras dramáticas que expressam signos de teatralidade fundamentado em três pontos: identidade, cidadania e atos rituais do homem negro em qualquer contexto cultural onde viva. (NARANJO, 2004, p. 34).

Três elementos, destacados como signos de teatralidade do teatro negro, serviram de inspiração para a estruturação do Guia, a saber: identidade, cidadania e ato ritual. Os jogos apresentados no guia são classificados em três fases, de acordo com cada um desses conceitos: identidade, cidadania e atos rituais. Sendo assim, nesta pesquisa, não daremos enfoque ao conceito dos atos rituais do homem negro, e sim, o substituiremos pelo conceito de ancestralidade, que melhor incorpora a discussão aqui no Brasil. Nesse sentido, a pensadora Makota Valdina (JACINTO, 2017) em entrevista ao canal Agô Música e Ancestralidade no Youtube afirma que a ancestralidade é precedente de nossa existência.

Ancestralidade para mim é tudo que vem antes de mim, então a natureza é a minha ancestralidade, [...] ancestral na medida que a essência dos inquices, dos voduns, dos orixás está na natureza e a natureza não foi o homem que fez, o homem veio depois de toda natureza criada né, pra dar uma intenção de vida para homem, então a minha ancestralidade é toda natureza que foi criada pela primeira semente viva que iniciou esse mundo[...] minha ancestralidade é a natureza. (PINTO, 2017).

Como destaca a pensadora Makota Valdina (JACINTO, 2017), a “ancestralidade é a natureza” e, para o universo afrodiáspórico, a natureza é a regente maior de existência. Ancestralidade é elo entre o presente e o passado. Ancestralidade é o entremeio entre a vida e a passagem para outro plano de existência. A ancestralidade guarda no tempo um conhecimento valorativo e pertencimento. Visualizamos a ancestralidade enquanto portal que possibilita o acesso ao legado deixado pelos que vieram antes de nós. Pensamos nessa potência de criação cênica pelo viés ancestral, em duas esferas: nutrimos inspirações em uma religião afrodiáspórica e, na segunda esfera, visualizamos o âmbito pessoal da perpetuação de saberes dos que nos antecederam.

No âmbito da religião afrodiáspórica, tomamos enquanto ponto de partida o Candomblé. Nesta pesquisa, nos inspiramos na ancestralidade a partir da religiosidade do Candomblé, seguindo a cosmologia Yorubá (nação Nagô) e seus conhecimentos. As divindades (Orixás) e suas qualidades ajudaram a desenhar as categorias, fases e jogos do Guia. Nesse entendimento, visualiza-se os Orixás como ancestrais que também realizaram bons feitos ao estarem na terra, por isso, tornaram-se divindades. Além disso, busco inspiração nos contos, no universo mítico simbólico, principalmente nos gestos dos principais Orixás cultuados no Brasil, para a composição de jogos do Guia.

Fernanda Júlia Barbosa (2016) (Onisajé), encenadora e pesquisadora que propõe um diálogo entre as Artes Cênicas e o Candomblé, em seu trabalho de mestrado “Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora”, observa o quanto a ancestralidade é algo intrínseco à religiosidade africana e aos orixás:

A religiosidade africana é calcada na memória, no conceito totêmico de pertença, de origem, de conter e estar contido na natureza, ponto de partida da construção divina, e na ancestralidade daqueles que aqui estiveram antes. As divindades são ancestrais míticos, ancestrais primordiais que geraram todos os outros ancestrais. Essas noções, tão caras aos africanos, foram a única riqueza não retirada pela escravidão. E essa riqueza lhes renovou poder, força e, através dela, estabeleceu-se um grande fenômeno: o Candomblé. (BARBOSA, 2016, p. 33).

Como aponta Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa), a composição da religiosidade africana traz enquanto uma de suas bases a ancestralidade dos que aqui estiveram antes, conectada com a memória, o pertencimento e a conexão com a natureza. Assim, as divindades são ancestrais míticos importantes que deram a vida a todos outros ancestrais. Olhamos os Orixás como ancestrais portadores de valores, princípios e conhecimentos dos que aqui existiram antes de nós. Podemos dizer que o Candomblé é a composição de diversos ancestrais diferentes, unidos em terras brasileiras como riqueza única, que resistiu por séculos de escravidão. Os orixás são ancestrais portadores de continuação.

Inacyra Santos, dançarina, cantora, professora doutora e de família tradicional de religiosidade negro-africana, é uma das grandes referências quando pensamos no ensino de artes negras atrelado ao pensamento de uma educação antirracista. Em suas pesquisas em dança e educação, há o enfoque na ancestralidade, no artigo “Corpo e ancestralidade: tradição e criação nas artes cênicas”. Inacyra Santos, ao refletir sobre uma proposta pluricultural no campo das artes cênicas, denominada Corpo e Ancestralidade, na qual conecta histórias individuais com mitologia, memória, danças, cantos, gestos e ritmos tradicionais, pontua que:

[...] quando busco trilhar caminhos entre Corpo e Ancestralidade no processo criativo, tendo em vista a contribuição da tradição africana nagô/ioruba na arte e educação, não penso na reprodução das formas sagradas encontradas nas comunidades-terreiro, mas como estas formas e o seu universo podem inspirar o artista, o educador. É importante

perceber este celeiro como portador de ideias, agente de integração, que pode ser um elo entre a tradição e a experiência criativa no sentido de enriquecimento das pluralidades culturais. (SANTOS, I., 2017, p. 105).

Nesta pesquisa, comungo do pensamento de Santos, pois também tenho esse entendimento do contato com as comunidades-terreiro, a potencialização da força espiritual criativa e física e o desempenho da expressão cênica através do aprendizado com esse universo mítico. Partindo dos pressupostos que visualizam a ancestralidade enquanto um vetor identitário que trabalha com o presente, em diálogo com o passado, que valoriza a pessoa, o indivíduo que busca suas identificações com os ancestrais, estes perpetuam princípios e valores fortes para as novas gerações.

Seguindo em nossa reflexão a respeito de ancestralidade e o modo que a entendemos neste trabalho, Muniz Sodré explica que ancestrais são:

...as pessoas de quem se descende, ou seja, nossos ancestrais ou de forma mais simples os nossos antepassados do ponto de vista de uma linhagem biológica, num campo individualizado. Poderemos também aplicar este conceito levando em conta as contribuições materiais herdadas das realizações anteriores, mesmo sendo uma criação independente do pertencimento ao nosso grupo, ou seja, de aplicabilidade universal. Em um conceito antropológico este antepassado será considerado pelos seus feitos, objeto de culto. Sua relação com os vivos pode ser resultado de uma genealogia real ou fictícia, digna de reverências, comemorações, transmissão e difusão dos seus feitos às gerações presente e futura. A ancestralidade no campo do bem material pode ser vista como um patrimônio material e/ou espiritual, entendido como herança de um determinado grupo ou universal, que se perpetua enquanto memória concreta. Para o africano, o ancestral será um elemento venerado que deixará uma herança espiritual sobre a terra, contribuindo para a evolução da comunidade ao longo da sua existência, e pelos seus feitos é tomado como referência ou exemplo. (SODRÉ, 2010).

A fala de Sodré e aquelas que o antecederam, sublinha o quão importante é a ancestralidade e seus correlatos, enquanto perpetuação dos saberes herdados, da cultura e dos valores dos que nos antecederam. Ela, como bem material e também espiritual, nos convida a perceber a força e a vivacidade da memória cultural para um grupo, principalmente, aqueles/as que tiveram seus bens materiais e imateriais expropriados, como nós, negros, afrodiáspóricos.

Desse modo, concebemos a ancestralidade como a existência de uma força que nos antecede, nos dá vida, nos ensina e nos impulsiona. Tal ancestralidade se revela no presente através da gestualidade que trazemos em nossos corpos, nos símbolos, valores e costumes que reafirmamos a todo tempo em nossa existência. E é desse modo que a realidade, o tempo presente, em diálogo com tudo o que fomos, e somos, no passado. A ancestralidade se constitui no ato de presentificar, um presentificar que conduz a continuidade, tal qual a vida em sua real natureza.

Sodré reflete sobre a importância do ancestral para o africano(a). Estes veem o ancestral como elemento de veneração que deixa herança espiritual sobre a terra e tal herança contribui

também para evolução da comunidade. Portanto, esse ancestral é tido como alguém importante na comunidade.

Assim, ao analisar minha família enquanto uma família afrodiaspórica que vive na América, especificamente no Brasil, e tendo em vista essa ideia da perpetuação de valores ancestrais, é possível notar na relação que meu núcleo familiar nutre uns com os outros, desde pequena, que sempre ouvi de meus familiares que eu era muito parecida com meu pai, pela minha altura, pela minha forma de me comunicar com as pessoas e pela minha inteligência. Em 2020, antes da partida de meu pai para o Orum (céu), pude vivenciar um tempo maior com ele e notei semelhanças em muitos detalhes, desde a forma de olhar ao modo de se alimentar, a forma de gesticular. Assim como podemos ver na foto, na mesma rede, com a mesma cor da camisa, é possível notar os traços de pertencimento biológico e estético.

Figura 4: Francisco de Sales, Francislene de Sales



Fonte: acervo pessoal

Segundo Leda Maria Martins:

[...] o ancestral não é apenas[...] aquele que faleceu, na verdade, o ancestral é o que permanece, e o que permanece como presença imanente como acúmulo de conhecimento, acúmulo de conhecimento, acúmulo de experiência, acúmulo de natureza, pois o ancestral em si mesmo é a natureza, aqui entendida, no sentido mais

lato,[...] em sua mais expressiva densidade e condensação cósmica[...]nesse âmbito de pensamento a importância que se dá aos mais velhos e as crianças é totalmente fora da lógica econômica ocidental. (MARTINS, 2020, 44min42s).

Hoje, e ao comungar do pensamento de Martins, percebo que sigo sendo a continuação de meu pai aqui no Aiê. E sinto que tenho também essa responsabilidade de ser pertencente direta de todo legado que ele deixou, dos seus conhecimentos, de sua experiência, de sua natureza... E que hoje eu o sou em perspectiva de continuidade de sua existência e em constante movimento do que é ser em vida, e do objetivo que tenho de legar todo conhecimento, todo valor, todos os bons feitos que outrora foram de meu pai e hoje são meus — que futuramente serão dos meus filhos, e assim sucessivamente... O período da passagem de meu pai (2020) para o Orum (céu) foi também o período do nascimento de Felipe, meu sobrinho. Hoje, ao ter contato com Felipe tão de perto, noto tamanha semelhança entre meu pai e ele.

Figura 5: Felipe Gabriel Sales



Fonte: acervo pessoal. (2022).

Avô e neto aparentemente unidos por um fio ancestral, quanta semelhança... Tais pensamentos sempre circundam minha cabeça. Quando tenho a possibilidade de visualizar Felipe em movimento, seus gestos, seus olhares e seu jeito de dormir e, inclusive, seu jeito de me escutar, vejo semelhanças que posso dizer que dialogam com seu avô, meu pai. Leda Maria Martins afirma que:

São os mais velhos e as crianças que asseguram a respiração do existir, então quando se diz o mais velho e a criança [...] nós estamos pensando na árvore mais velha assim como na raminha que acaba de florescer [...] estamos pensando na existência de todos os seres, nos âmbito mineral, animal, vegetal ,nas suas mais diversas qualidades e natureza do existir [...] no qual não existir, habita perto de nós, [...] e em nós o hálito sagrado, o axé na concepção dos yorubas, as forças vitais nos saberes banto, o sagrado que em nós e em tudo habita. (MARTINS, 2020, 46min).

Assim, também consigo perceber a ancestralidade presente em meu seio familiar. Vejo-a ao ouvir de minha irmã que minha sobrinha, Camila, é minha tia Rosa outra vez, porque Camila tem o mesmo formato do rosto, e também apresenta comportamentos semelhantes aos de tia Rosa. Como pode um ser, ser novamente? Em uma mesma linhagem familiar? Isso é ancestralidade. Ser tia Rosa outra vez é carregar características, jeitos, molejos, gestos, valores que estão presentes na existência de minha tia e que caracterizam toda uma linhagem familiar, e que Camila carrega em seu ser.

Ancestralidade é ouvir de minha prima Mery que o meu casamento foi forjado na linha do tempo presente, porque eu cuidei do meu pai (meu anterior) até os últimos dias de sua existência e fui agraciada pelos meus ancestrais por esse feito. Nesse sentido, ancestralidade é também saudar os que nos antecederam, não buscando sermos presenteados no futuro, mas entendendo que nossos anteriores são importantes para nós e compõem a linhagem do nosso crescimento e evolução; eles são importantes como nós seremos importantes para os que virão futuramente.

Desse modo, compreendendo a ancestralidade a partir desses pensamentos, a ancestralidade na linhagem familiar, ancestralidade nos gestos, ancestralidade na simbologia e legado da existência daqueles e daquelas que nos antecederam, a ancestralidade inspira, orienta e é explorada nos jogos do Guia.

2.3.1 Identidade

O termo “identidade” é um dos 3 conceitos orientadores da pesquisa, uma das bases inspiradoras. Naranjo pontua:

Finalmente podemos dizer que o teatro negro está relacionado a identidade cultural do homem negro, este pode ser compreendido a partir de uma visão cronológica, de análise e de performances, como um movimento constituído por representações espetaculares, obras de encenações dramáticas negro-africanas de origem e da diáspora. (NARANJO, 2012, p. 4).

A identidade cultural do negro e/ou negra atravessa o teatro negro, ao mesmo tempo que apresenta esse sujeito/sujeita enquanto protagonista das encenações, instaura a noção de

pertencimento desse fazer artístico por parte do sujeito/sujeita que faz, quanto na maioria das vezes, por parte do público que assiste.

Por ser uma pesquisa de cunho político, educacional e que visa contribuir para a composição de uma educação antirracista e também a valorização da cultura africana-afro-brasileira, dialogamos também com o conceito de identidade negra, partindo do pressuposto da valorização e da importância da afirmação identitária negra/preta no Brasil. Nesse sentido, comungo do pensamento de Claudilene Maria da Silva:

A identidade negra é entendida como uma referência por meio , da qual, a partir da sua relação, com o outro num processo dinâmico, pessoal e sociocultural de construção da qual, a partir da sua relação com o outro, o indivíduo se autoreconhece e se constitui. Configura-se na construção de uma postura política em torno da percepção do pertencimento da pessoa negra, porque no Brasil ser negro é “tornar-se negro”. O sistema de classificação étnico-racial dá-se pelas marcas da aparência e não pela origem das pessoas. (SILVA, 2013, p. 79).

A constituição da identidade negra passa por esse processo relacional citado por Silva, no qual o autorreconhecimento é fundamental no processo de pertencimento da pessoa negra. A aparência no Brasil dita à qual grupo étnico você pertence, e se autoafirmar negro nada mais é que pautar o lugar de fala e de existência na nossa sociedade. Assim, nesta pesquisa, busca-se enfatizar também o pertencimento identitário familiar e a valorização dos antepassados, por parte da cultura africana, afro-brasileira ou cultura negra.

Visualizamos os ancestrais pessoais como fonte de referência para a composição da identidade. A identidade é o movimento que corporifica a consciência de ser e de pertencer a determinado grupo social. A identidade é o gesto que corporifica a consciência de ser e fazer parte do grupo ao qual se sente pertencente. Sendo assim, voltamos o olhar para os gestos marcantes de antepassados que, de alguma forma, contribuíram para a composição da identidade dos que se encontram em movimentação no mundo hoje. Ainda, damos importância para gestos significativos que foram de ancestrais e que podem inspirar criações cênicas. Com isso, buscamos trabalhar e potencializar tais gestos como inspirações para o processo criativo.

Para a criação dos jogos (vivências) da fase de sensibilização, inspirados no ponto identidade, percebi que o fazer artístico afrodiaspórico é muito imbricado nas vivências e possibilita o aprendizado pela experiência, um dos princípios da oralidade, e as nossas vivências são cênicas, portanto, optei por denominar nessa categoria o termo “vivência” em vez do termo “jogo”, e posso dizer que as inspirações de como mediar tais vivências vieram das vivências e das relações estabelecidas com minha família, além das vivências com minha mãe. Foi em contato com minha mãe, dona Filó, que pude perceber, estando com ela, o muxoxo (gesto feito com a boca) de minha vó materna Maria, presente enquanto gesto em minha mãe. Nessa

vivência, tive a percepção do gesto familiar como afirmação da ancestralidade enquanto vetor identitário e pensei: por que não utilizar isso como caminho para criação cênica? E assim o fiz.

Dois símbolos africanos também inspiraram a formulação/organização dessas vivências, que são a árvore do esquecimento e as portas do não retorno, com o intuito de seguir como Sankofa, voltar o olhar para os gestos que os nossos ancestrais particulares (nossa família) legaram para nós. Gestos esses que são possíveis de visualizarmos em contato com a identidade pessoal, a comunidade familiar e os ancestrais. O convite é para o contato e a visualização dos nossos e de nós através da percepção desses gestos em movimento e como eles podem ser vetores potenciais na criação/ativação dos processos criativos em vivências.

Com o intuito de voltar o olhar para os gestos dos nossos ancestrais particulares e do que eles legaram para nós, realizamos a ressignificação de tais simbologias, e assim visamos contribuir para a mudança de perspectiva com intuito de visualizarmos tais simbologias como caminho para que possamos contribuir com a formação da identidade negra e lembrar, não esquecer; lembrar, porque ainda seguindo o pensamento de Sodré, “Identidade é de fato algo implícito em qualquer representação que fazemos de nós mesmos. Na prática, é aquilo de que nos lembramos” (SODRÉ, 1999, p. 35); lembrar quem foram nossos ancestrais. Quem eram eles? De onde vieram? Lembrar quem somos nós, lembrar dos nossos nomes e dos nomes dos que nos antecederam, tendo o intuito de presentificar no aqui e no agora a importância da nossa linhagem e analisar como esses aspectos dos que nos antecederam está em nós e como são potenciais para criação dos processos criativos.

O primeiro símbolo que nos inspirou foi a **árvore do esquecimento**, árvore em torno da qual os africanos e africanas, que vinham de África, precisavam dar a volta para que, simbolicamente, pudessem esquecer do passado que estavam deixando para trás.

Os escravizados homens deviam dar nove voltas em torno dela. As mulheres sete. Depois disso supunha-se que os escravos perdiam a memória e esqueciam seu passado, suas origens e sua identidade cultural, para se tornarem seres sem nenhuma vontade de reagir ou se rebelar. Que aberração! Que contradição! Na história humana alguém já viu um nagô esquecer suas origens e sua identidade cultural, se ela está tão marcada em seu rosto e tão incrustada em seu coração? Mas ele não esquecia nada, porque quando chegava lá recriava suas divindades, mas na metafísica daqui o esquecimento devia segui-lo, pois se não esquecesse ele poderia amaldiçoar o país. (BARBIERI, 1998).

Para uso da árvore do esquecimento, nesta pesquisa, precisei primeiramente ressignificá-la para “árvore do lembramento”, no intuito de visualizá-la enquanto elemento de afirmação identitário dos descendentes de africanos e africanas que no Brasil chegaram. Em seguida, criei a vivência intitulada *Árvore do Lembramento*, que inicialmente visa à confecção e a circulação em torno dessa árvore no intuito de afirmar e positivar a descendência africana,

além de preparar a presença, a expressão corporal, vocal, dentre outros aspectos do Teatro. Esta vivência trabalha principalmente a ideia da afirmação da identidade, podendo assim dizer. No livro “Pele da cor da noite”, da educadora Vanda Machado (2013), a autora apresenta reflexões sobre seu percurso de vida sob o pensamento africano recriado na diáspora e transformações em ações pedagógicas. Ainda, a educadora cita uma fala de Mãe Stela de Oxóssi que comunga com o pensamento e desenho dessa vivência.

Veja essa árvore. As suas raízes são fortes e bem cravadas na terra. Você imagina por que as raízes são tão bem cravadas na terra? Esta árvore é a representação fiel da nossa comunidade. Veja as raízes, repare como elas são profundas. E às vezes elas não nascem todas no mesmo lugar. Às vezes elas caminham ao longo do terreiro e terminam nascendo numa outra posição, num outro lugar. As raízes, portanto, são os nossos ancestrais, elas são próximas e profundas ao mesmo tempo. Elas seguram este tronco forte que está aí. E esse tronco somos nós os mais velhos. Já as folhas são nossos filhos, são os nossos netos. É tudo que se renova com gerações que estão por vim. (STLELA apud MACHADO, 2013, p. 77).

Nessas palavras, mãe Stella vê a força da ancestralidade presentificada nas raízes de uma árvore, raízes extensas e profundas, como são nossos ancestrais nas nossas vidas. Ao pensarmos na experiência complexa do ser afrodiaspórico, notamos o quão significativo é a afirmação que descendemos do continente africano, e termos nossas raízes vindas de África e o quanto foi e é a ancestralidade que nos solidifica e nos leva a afirmar os laços ancestrais que nos transpassam, além de afirmar nossa linhagem. Assim, notamos a importância de lembrar quem somos e afirmar nossa existência.

A “Porta do Não Retorno” também é um símbolo africano que representa os lugares nos quais eram realizadas as saídas forçadas de africanos e africanas por meio marítimo em direção à América. Ainda hoje, existem tais portas em alguns países africanos. A Porta do Não Retorno está situada na cidade de Ouidah, no Benim. Segundo Ana Lucia Araújo:

O único monumento construído no quadro do projeto Rota do Escravo desenvolvido pela UNESCO é o Portão do não-retorno. Situado na praia, no fim da Rota dos Escravos, o imponente portão foi inaugurado no mês de novembro de 1995. O monumento, concebido e decorado pelo artista beninense Fortuné Bandeira, segue uma estética monumental à moda soviética, simbolizando o lugar onde os cativos eram embarcados em direção às Américas. (ARAÚJO, 2009, p. 145).

Assim, contrapondo-me à Porta do Não Retorno, criei a Porta do Retorno, um jogo (vivência) em que os participantes são convocados a retornar para lugares imaginários e ter contato com pessoas que influenciaram o pertencimento afrodiaspórico, mas que possibilitem a criação cênica por esse viés. Importante sinalizar que a ressignificação do símbolo “A Porta do Não Retorno” nesta pesquisa é de muito respeito e funciona apenas como fio condutor desse jogo (vivência) e como estímulo da criatividade, principalmente pela amplitude que o universo imaginário teatral nos possibilita, e tratando-se do universo do teatro negro.

Assim, pensar em identidade nesta pesquisa é pensar em forças propulsoras e basilares de afirmação, fortalecimento e valorização do ser, nesse sentido do ser afrodiaspórico, e do ser que, mesmo não sendo afrodiaspórico, dialoga com essa vertente e conhece tais princípios. Visa-se na primeira instância termos a percepção de gestos ancestrais enquanto estímulos criativos e, em segunda instância, a percepção dessas duas simbologias ressignificadas como fonte de afirmação dos lugares de existências e suas potências enquanto inspiração para a fase de sensibilização no processo criativo, ou para a fase de aquecimento ou produção, a depender do olhar do mediador das aulas de Teatro.

2.3.2 Cidadania

Na presente pesquisa, também damos ênfase ao termo “cidadania”, o qual completa a tríade dos pontos importantes que atravessam as práticas de teatro negro, no ponto de vista deste estudo. Inicialmente comungamos do pensamento de Maria de Lourdes Manzini Covre (1986), no livro “O que é cidadania”. Nessa obra, a autora discorre sobre cidadania desde sua origem, perpassando pelo capitalismo e como se dá a cidadania em países como o Brasil. Covre, com base na Carta de Direitos da Organização das Nações Unidas de 1948, nas Cartas de Direitos dos Estados Unidos (1776) e da Revolução Francesa (1789), diz que:

Sua proposta mais funda de cidadania é a de que todos os homens são iguais ainda que perante a lei, sem discriminação de raça, credo ou cor. E ainda a todos cabem o domínio sobre seu corpo e a sua vida, o acesso a um salário condizente para promover a própria vida, o direito à educação, à saúde, à habitação, ao lazer. E mais: é direito de todos poder expressar-se livremente, militar em partidos políticos e sindicatos, fomentar movimentos sociais, lutar por seus valores. Enfim, o direito de ter uma vida digna. (COVRE, 1986, p. 9).

Nesse sentido, percebemos que a cidadania possibilita que todos os cidadãos usufruam de uma vida digna na sociedade e que todos tenham acesso aos mesmos direitos, independentemente da raça, do credo e da nossa cor. Outro conceito muito importante para essa discussão é o conceito de cidadão. Segundo a Dra. Régia Mabel da Silva Freitas (2014), no seu livro intitulado “Bando de Teatro Olodum: Uma política social in cena”, a autora apresenta uma definição de cidadão com base no pensamento de Pinsky e Bassanezi (2005, p. 9). Ser cidadão

[...] é ter direito à vida, a liberdade, à propriedade, à igualdade perante a lei: é, em resumo, ter direitos civis. É também participar no destino da sociedade, votar, ser votado, ter direitos políticos. Os direitos civis e políticos não asseguram a democracia sem os direitos sociais, aqueles que garantem a participação do indivíduo na riqueza coletiva: o direito à educação, ao trabalho, ao salário justo, a saúde, a uma velhice tranquila. Exercer a cidadania plena é ter direitos civis, políticos e sociais.

Nessa perspectiva, o cidadão é o sujeito ao qual o Estado deve assegurar por lei os direitos civis e políticos. Ao refletimos sobre a cidadania do homem negro e da mulher negra no Brasil, nos questionamos: quando a população negra no Brasil alcançou com dignidade a qualidade de cidadania e teve o direito de ser cidadão? Essa é uma busca constante, nesse sentido, ao refletirmos, sobre a cidadania para pessoas negras no Brasil, notamos que historicamente é uma qualidade que vem sendo constituída a passos lentos desde 13 de maio de 1888, data memorável na qual forçadamente o Brasil decretou a finalização da escravidão.

Desde a chegada dos africanos, os direitos civis dos negros foram negados e serem assegurados bem depois da Independência, foram alijados da política institucional e obrigados a criar outros espaços para atuação política na tentativa de arregimentar a sua etnia e a luta pelos direitos sociais perdura até a contemporaneidade. (FREITAS, 2014, p. 36).

Pensar a cidadania para a população negra no Brasil é que historicamente a população negra luta pela possibilidade de acessar direitos sociais, políticos e civis igualitários nesse país. É importante notar, na fala da pesquisadora Régia Mabel da Silva Freitas, que outros espaços para atuação política tiveram que ser concebidos por essa população para poder seguirem em marcha a lutar pelos seus direitos. Os Quilombos educacionais são um exemplo desses espaços, e, ao olhar o contexto social hoje no Brasil, notamos que diversos avanços foram alcançados, mas a população negra ainda luta por igualdade de direitos sociais. A música “14 de Maio”, de Jorge Portugal/Lazzo Matumbi, reflete com veemência esse lugar de fala:

No dia 14 de maio, eu saí por aí
 Não tinha trabalho, nem casa, nem pra onde ir
 Levando a senzala na alma, eu subi a favela
 Pensando em um dia descer, mas eu nunca descí. (PORTUGAL; MATUMBI, 1981).

A letra da canção externaliza toda a realidade que a população negra passa no Brasil e enfatiza o dia 14 de maio pós o 13 de maio de 1888, dia no qual os negros e negras viram que realmente a possibilidade de estarem em liberdade não os garantiam direitos sociais. Essa busca constante pelo status de cidadania é o que leva a população negra militar por um lugar de fala mais digno, para essa população que mesmo em sua grande maioria foi e é marginalizada e que ao mesmo tempo tem consciência da sua contribuição para o legado brasileiro e que permanece em luta por reparação histórica frente aos séculos de trabalho escravo realizado em terras brasileiras.

É importante pontuar que a cidadania é um termo também apresentado por Naranjo como um dos pontos que atravessa as criações cênicas na perspectiva do teatro negro.

O drama negro fala de histórias do homem negro com estilos dramáticos e encenações inovadoras que seus criadores nos tem apresentado de forma testemunhal, arrancadas de experiências de vida. Algo que se observa quando vemos os protagonistas de suas

obras dramáticas e encenações, levando-nos a descobrir uma história colorida, trabalhada com sua própria linguagem. (NARANJO.2012. p.4)

Como aponta Naranjo, a cidadania da população negra refletida na composição de dramas que trazem a experiência de vida negra para as encenações de forma que apresenta o negro e a negra enquanto protagonistas das encenações, enquanto cidadãos, dá vida ao teatro negro. Como o foco da nossa pesquisa é o processo criativo, utilizamos a cidadania negra enquanto inspiração para a composição de jogos da fase de produção (sistematização de produto na fase conclusiva de uma aula/processo de Teatro). Busquei inspirações em um dos princípios da capoeira²³, ataque e defesa, atrelados aos problemas vivenciados pela população negra brasileira para desenvolver um jogo denominado Berimbau de Problematização, no qual os educandos serão convidados a trazerem para o corpo e para a movimentação um corpo que ataca e defende, seja apenas com sua voz, ou com o seu corpo em movimento.

Nas Figuras 4 e 5, apresentam-se dois gestos icônicos do Movimento Negro (punho cerrado, Baraka):

Figura 6 – Punho erguido



Fonte: Pinterest (2019).

Figura 7 – Chadwick Boseman e o gesto Baraka



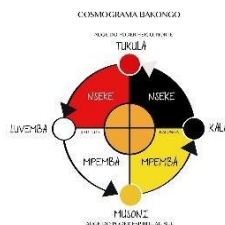
Fonte:conexaoplaneta (2019).

Ambos simbolizam gestos de luta pela cidadania que a população negra realiza em diversas manifestações em diversas partes do mundo, sempre quando colocam os corpos em

²³Nesse sentido, comungamos do pensamento da professora Dra. Evani Lima (2002), que define que capoeira é uma prática corporal, jogo/luta de ataque e defesa que utiliza pernas, pés, cabeça e ocasionalmente, braços e mãos como instrumento.

movimento, e nas ruas, para lutar por direitos da cidadania. Por fim, propomos um jogo que tem o intuito de possibilitar a criação de gesto de libertação do racismo individual de cada participante tendo como portal de inspiração o Cosmograma Bakongo.

Figura 8 – SEQ Figura * ARABIC 21 – Cosmograma Bakongo



Fonte: Terreiro de griôs (2017).

É importante sinalizar também que o Cosmograma Bakongo, segundo Tiganá Santana Neves Santos (2019, p.127), em sua tese de doutorado intitulada “A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil”, diz que “da conformação complexa do cosmograma (dikenga), podem-se extrair vários princípios e leis que são de grande relevância para a vida cotidiana numa comunidade Kongo”, haja vista o que nos lembra Fu-Kiau (2001, p. 38-39), “nada na vida diária da sociedade Kongo está fora de suas práticas cosmológicas. O cosmograma é, como parece constatado, um registro, uma leitura cosmológica inscrita” (SANTOS, 2019, p. 127). E, segundo Eduardo Oliveira (2020), o Cosmograma Bakongo é uma roda. É muito simples de entender: corresponde à trajetória do sol durante o dia. As seis horas da manhã, ele se localiza em um ponto que chamamos de Kala. Ao meio-dia, se posiciona no vértice que chamamos Tukula. Depois, o pôr do sol, que se chama Luvêmba. Trata-se da trajetória do sol, o nascimento, o auge e o declínio, que me fez percebê-lo enquanto possibilitador de um dos jogos afro-cênicos desse presente Guia.

Esses jogos têm o intuito de contribuir para que os educandos possam elaborar expressões individuais e coletivas antirracistas, tais jogos têm o intuito de contribuir para a cura de vivências negativas principalmente ligadas ao racismo e as opressões que acontecem. Os jogos pretendem contribuir para que os educandos investiguem gestos de libertação e façam criações cênicas conscientes dos seus lugares de falas e atentas para a não perpetuação de estereótipos.

Busquei entusiasmo criador na percepção dos lugares de falas do cidadão negro e da cidadã negra e também na percepção de grandes pensadores negros e negras que utilizaram da militância e da luta por direitos como espaço de existência: Marieles, Malcos, Zumbis, Martins, Nascimento, dentre tantos e tantos que foram assassinados por estados genocidas que lhes negaram o direito a uma cidadania viva. Acreditavam que, ceifando nossas vidas, iriam nos

matar, mas acabaram fazendo ressurgir milhares de nós, atentos e em lutas pelos nossos que partiram, com os nossos que partiram, afinal, foram esses que nos deixaram força para que pudéssemos seguir em luta de forma presentificada e nos inspiraram a compor gestos, esses que podemos visualizar enquanto artísticos de libertação.

Para a pesquisadora Mabel Freitas, no artigo “Teatro negro brasileiro: insurreições cênicas de artistas militantes em diálogo com outros pesquisadores (FALCÃO apud BAIROS; MELO, 2005, p. 64),

a importância de se criar corporalmente para a conquista da cidadania é trabalhar no sentido de desconstruir estereótipos cristalizados durante séculos de colonização, como primeiro passo para um exercício de cidadania fundamentado nas raízes, no imaginário. Estimulamos o indivíduo a buscar a sua própria história, a investigar as suas origens. Essa busca promove um maior enraizamento desse indivíduo com a sua cultura. Um potente aprendizado ocorre nesse momento e, no trabalho em sala de aula, em uma proposta teatral ou na dança, são os elementos da trajetória pessoal do intérprete-criador, articulados com os conhecimentos já institucionalizados no ensino, que proporcionam uma afirmação positiva das identidades. (FALCÃO apud FREITAS, 2020, p. 153).

2.4 GESTO ENQUANTO POSSIBILIDADE DE VISUALIZAR/VIVENCIAR O TEATRO NEGRO

“O homem negro não pode estar de pé enquanto ele não esquecer no gesto que ele não é mais um cativo.”.

(Beatriz Nascimento)

A frase célebre que abre o tópico deste 2º capítulo foi proferida por Beatriz Nascimento (GERBER, 1989), no documentário “*Ori*”, “O homem negro não pode estar de pé enquanto ele não esquecer no gesto que ele não é mais um cativo”. Nessa frase, é possível concebermos como os séculos de escravização vivenciados pela população negra comprometeram a percepção desse povo sob o aspecto biopsicossocial.

Carter Godwin Woodson (2021), em seu célebre livro “A des-educação do negro”, que teve sua tradução para o português em 2018, aponta problemas e soluções referentes ao processo educacional da população negra e apresenta um programa com pontos fundamentais para a educação escolar e para a educação ampla, que visa defender os valores da história e da cultura

negra. Nesse livro, esse autor também problematiza o controle sobre a mente do homem e da mulher negra:

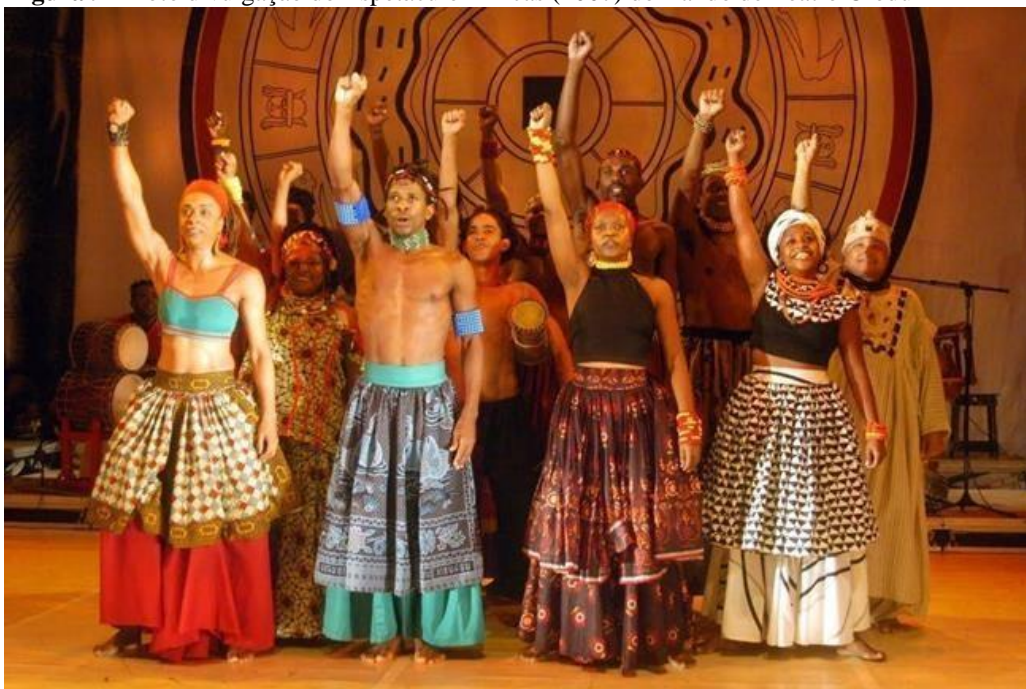
Quando você controla o pensamento de uma pessoa, não precisa se preocupar com as suas ações. Não precisa lhe dizer para não ficar aqui ou se afastar. Ele vai encontrar seu “lugar adequado” e permanecer lá. Não precisa mandá-lo usar a porta dos fundos. Ele o fará sem que ordenem. Na verdade, se não houver porta dos fundos, ele vai criar uma. Sua educação torna isso necessário. (WOODSON, 2021, p. 26).

Nesse sentido, o autor pontua a força do controle sobre a mente da população negra e, ao longo do seu livro, vai apontar como podemos conceber uma educação mais conectada com a história dos negros. Não é à toa que o seu livro se chama “A des-educação do negro”, pois o autor acredita em outras possibilidades educacionais que podem contribuir de forma significativa para os negros e negras.

Ainda buscando relacionar o que mais chama atenção na frase proferida por Beatriz, a autora aponta o gesto enquanto possibilidade de libertação da população negra. O gesto de uma pessoa negra pode funcionar enquanto signo social, pois o racismo contribuiu e contribui para com a contextualização de subalternidade, inclusive na expressão do próprio corpo. A pessoa negra pode conceber e presentificar no gesto uma vivência de libertação.

No universo Teatral, Patrice Pavis, no “Dicionário de Teatro”, define gesto como “Movimento corporal, na maior parte dos casos voluntário e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo” (PAVIS, 2008, p. 84). Buscando contextualizar a presente pesquisa, passei a perceber o gesto como algo possível de investigação, pois notei que o Punho Cerrado, gesto icônico do Movimento Negro, realizado em diversas manifestações contra o racismo em todo mundo, é presente ao final de alguns espetáculos de certos grupos de teatro negro. Por exemplo, já visualizei várias vezes, após a finalização de espetáculos de teatro negro, do Bando de Teatro Olodum.

Figura 9 – Foto divulgação do Espetáculo Áfricas (2007) do Bando de Teatro Olodum



Fonte: Blog do Bando de Teatro Olodum

Conceber a presentificação desse gesto ao final de espetáculos de teatro negro é conceber um símbolo de força, resistência e emancipação e consciência. Erguer o braço direito e cerrar o punho ao final dos espetáculos é presentificar o nosso lugar de fala na cena brasileira e é, principalmente, pautar a militância negra que atravessa o nosso fazer artístico, que conscientemente, por parte dos atores, atrizes e fazedores desse teatro e por partes do espectadores desse teatro, é tido/visto e vivenciado enquanto uma ação política. Realizar esse gesto está intrínseco a um movimento que se tornou símbolo da luta negra, por trazer em um gesto a afirmação de existência de determinado grupo étnico, em luta, por diversas partes do mundo. Em meios às manifestações desse grupo étnico o gesto, ressurge mais alto, mais firme e mais forte em milhares de pessoas que lutam contra o racismo. E esse convite é presente ao final de alguns espetáculos negros, como também podemos visualizar ao fim do espetáculo “Negra Palavra I Solano Trindade”.

Figura 10 – Cia de Teatro Íntimo com o Coletivo Preto, espetáculo Negra Palavra I Solano Trindade, 2022



Fonte: Site Portal de notícias: sopa cultural

Esse espetáculo faz uma importante referência ao grande Solano Trindade. Visualizar todos os atores com o braço direito erguido e o punho cerrado é libertador. Outro espetáculo no qual podemos visualizar a presentificação do Punho Cerrado é o espetáculo “Gusmão: o Anjo Negro e sua Legião”.

Figura 11 – Espetáculo Gusmão: O Anjo Negro e Sua Legião



Foto: Diney Araújo (2017).

A peça “Gusmão: o Anjo Negro e Sua Legião” foi uma homenagem ao primeiro ator negro a concluir o curso de graduação na Etufba, Mario Gusmão, e foi montada pela companhia de Teatro da UFBA. Seguindo o fio condutor desta pesquisa, passei a observar outros gestos icônicos do Movimento Negro, como o Baraka, que visualizei de forma mais ampliada no filme “Pantera Negra”.

Figura 12 – Filme Pantera Negra, 2018



Fonte: Site: observatório do cinema

Esse gesto também está presente em manifestações culturais negras. É uma forma de saudação que nos remete à saudação desde os egípcios. Notei que existem muitos gestos, mas decidi criar jogos inspirados em dois deles: o punho erguido e cerrado, e o Baraka.

Nesse sentido, acreditamos ser possível perceber o gesto enquanto possibilidade de visualizar o teatro negro, pois por muito tempo a população negra brasileira teve que criar estratégias de resistência para sobreviver e manter seu repertório cultural, religioso e artístico, e para manter seu legado. Nessa perspectiva, penso o gesto, a gesticulação, como uma linguagem simbólica que foi e é muito importante ao ser olhada por essa dimensão. No teatro negro, esses gestos podem tomar uma dimensão bem mais ampliada, pois os gestos aparecem durante os espetáculos e, muitas vezes, quase sempre no fechamento dos espetáculos, como se estivessem concluindo uma manifestação e rogando por visibilidade e afirmação de um lugar de fala, de um povo e de uma cultura. Outro aspecto importante é a possibilidade de movimentação desse gesto.

E é justamente a possibilidade de movimentar os gestos que nos levaram a visualizar os gestos dos Orixás, os gestos dos familiares e os gestos do universo da militância do Movimento Negro como essa possibilidade de conceber jogos de Teatro sob a perspectiva do teatro negro no intuito de valorar tais gestos, mas também no intuito de possibilitar caminhos de libertação e de criação para as mentes negras que se encontram, de alguma forma, presas em cativeiros contemporâneos que nos impedem de pensar e, no universo artístico teatral negro e educacional, nos impedem de criar. Assim, essa inspiração visa à concepção de gestos de libertação que podem funcionar como possibilidade de entendimento que não vivenciamos mais em um

cativeiro. Podemos, através dos gestos em um processo criativo em Teatro, vivenciar outras experiências.

3 UM GUIA DE ENSINO DE TEATRO NEGRO

3.1 O GUIA

No candomblé, religião de matriz africana a qual sou adepta, “Guia” também é o nome dado aos fios de contas que representam os orixás e os quais os iniciados recebem e são instruídos a usarem no pescoço como forma de proteção. Nesse caso, nosso Guia ou nossa Guia tem o intuito de ser uma abordagem didático-pedagógica, um caminho, uma possibilidade de potencializar o processo criativo em Teatro sob a perspectiva do teatro negro e orientar esse fazer.

Escrever um Guia de jogos de teatro negro é fornecer material de didático-pedagógico comprometido com a legitimação de fazeres artísticos afrodiaspóricos e visa auxiliar professores de Teatro que estejam em busca de referências que os ajudem a costurar o processo criativo no ensino de Teatro o qual estejam desempenhando e tenham como foco a temática negra. Sendo assim, a concepção e a escrita desse Guia são direcionadas também a estudantes da Licenciatura em Teatro que estudam em universidades públicas e são bombardeados por estudos procedimentais de teatro de pesquisadores não negros, na maioria das vezes.

Esse Guia foi pensado primeiramente para mim, enquanto arte-educadora negra, inquieta por não ter tido a possibilidade de estudar abordagens de ensino de teatro negro durante a graduação. Além disso, é pensado para professores de Teatro, para pessoas negras e não negras, que tenham interesse de ter contato com uma abordagem antirracista, que possa ser desenvolvida no contexto do ensino de Teatro e ser adaptada para o uso com crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos. O Guia também pode ser utilizado pela comunidade em geral. O pensamento basilar do Guia tem o intuito de contribuir para a mediação de criações cênicas sob a perspectiva do teatro negro.

As referências utilizadas para composição deste Guia foram: “O Manual de Criatividade”, concebido por Paulo Dourado e Maria Eugênia Millet (1998), que apresenta a divisão do processo em três grandes fases (Liberação, Sensibilização e Produção), e é dessa forma que organizo o Guia Faraimorá; além do pensamento de Julio Moracen Naranjo (2012), em seu artigo “Representação *versus* presentificação: por uma antropologia da transculturação”, que também apresenta estudos dos três pontos que expressam signos de teatralidade do teatro negro (Atos Rituais, Identidade e Cidadania) para funcionarem como espaços inspiradores de cada fase.

A expressão “Faraimorá”, traduzida do Iorubá, tem a ideia de um corpo que acolhe,

abraça, vai ao encontro de outros corpos. Essa expressão está presente em um cântico²⁴ que se tornou um hino dos candomblés de Nação Ketu na Bahia, segundo o professor Tiganá Santana e o professor Felix Omidire. Ao pensar por uma perspectiva de ensino do Teatro, podemos pontuar o quanto o abraço é importante, porque é nele que acontece o encontro de duas matérias potencializadoras de energias. É no abraço que o encontro se consolida. É no abraço que o Teatro Educação acolhe. Nessa perspectiva, pensamos o corpo como movimento de abraçar nesse processo criativo. Faraimorá (corpo que abraça) é o nome dado ao Guia.

O Guia Faraimorá apresenta jogos para a prática criativa e educativa e podem ser potencializados ao máximo. Eles partem da temática das experiências vividas com o racismo estrutural para reelaboração, reflexão, prática criativa e cênica, buscando sempre colocar os corpos em movimento constante e em elaboração criativa consciente. Para conceber o presente Guia, segui em movimento, mas olhando para trás, como o pássaro Sankofa. Nesse intuito, como dizia o grande mestre Abdias do Nascimento, “as raízes do teatro negro-brasileiro atravessam o Atlântico e mergulham nas profundidades da cultura africana” (NASCIMENTO, 1961, p. 10). É exatamente esse o convite que esse Guia faz. Transformar aspectos de princípios africanos ou afrodiáspóricos em caminhos que visam estimular o fazer teatral sob a perspectiva do teatro negro.

O Guia está estruturado da seguinte forma: no primeiro momento, pontuamos sobre o espaço no qual as aulas devem ocorrer e iniciamos pontuando a importância de se conceber o “Quilombo” enquanto espaço de presença e fortalecimento, para que as aulas aconteçam. No segundo momento, apresento os Jogos de Liberação — Ancestralidade que presentifica o gesto. No terceiro momento, demonstro os Jogos de Sensibilização — Identidade: o gesto que corporifica a consciência. Já no quarto momento, introduzo os Jogos de Produção — Cidadania: o gesto que interrompe a submissão. Por fim, no quinto momento, apresento indicadores de mediação do processo criativo.

A função do Guia é proporcionar vivências com jogos que possibilitem o processo de criação em teatro negro. Todos os jogos podem ser desdobrados em criações cênicas. O Guia apresenta uma estrutura que pode ser seguida, mas também é aberto para que o mediador do processo criativo utilize os jogos conforme o entendimento que acredite que possa fluir mais no processo criativo que esteja atuando. Podemos direcionar um processo em criação em Teatro sob a perspectiva do teatro negro à medida que vamos ofertando conteúdos nas nossas práticas sobre os princípios que os próprios jogos ofertam, levando em consideração que os jogos serão

²⁴*Alaketu wurê faraimorá.*

dispositivos para provocação de criações. Nesse processo, nos interessa pensar com mais veemência no percurso, no caminho que será utilizado para a concepção das criações. Em termos de categoria do teatro negro, esse Guia se ancora na terceira categoria cunhada por Evani Tavares Lima (2010), a categoria do Teatro Engajado Negro, que propõe pautar enquanto propósito principal a discussão sobre a situação do negro na sociedade e defende a afirmação de identidade e cultura enquanto vetores principais de sua prática.

3.2 OS JOGOS

O jogo é um elemento fundamental nesta pesquisa, pois é utilizado enquanto a ferramenta que possibilita a experiência cênica. Para o grande pensador Johan Huizinga, o jogo “é mais do que um reflexo psicológico ou mesmo um fenômeno fisiológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significante, isto é, encerra um determinado sentido” (HUIZINGA, 2001, p. 3). Para Viola Spolin:

O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. (SPOLIN, 2004, p. 4).

Nesta pesquisa, o jogo pode ser considerado afro-cênico ou afrocentrado, porque apresenta em sua composição princípios e simbologias africanas e afrodiáspóricas, além de ter sido pensado a partir de pontos que expressam signos de teatralidade do teatro negro.

No presente Guia, os jogos foram subdivididos nas fases de Liberação, Sensibilização e Produção. “O Manual de Criatividade” de Paulo Dourado e Maria Eugenia Millet (1998), enquanto livro de referência, propõe que a fase de Liberação tem como objetivo alcançar a fluência expressiva e minimizar as barreiras e obstáculos individuais e grupais, “[...] Contém atividades que se caracterizam, principalmente, por solicitar uma grande participação física: mobilidade, agilidade, reflexos, coordenação, desinibição [...] o foco de atenção é a quantidade de participação do aluno” (DOURADO; MILLET, 1998, p. 17). Nesse sentido, os jogos do Guia Faraimorá alocados na fase Liberação seguem esse intuito de possibilitar ao participante que este possa alcançar a fluência expressiva, participar fisicamente, aquecer e diminuir as barreiras por meio dos jogos que foram inspirados nos gestos dos Orixás e no seu universo simbólico.

Já a fase de Sensibilização tem como objetivo desenvolver a percepção sensorial do aluno e fazê-lo vivenciar diversas formas de contato com o seu corpo, o corpo do outro e o ambiente [...]. Nesta fase a afetividade presente nas relações entre os elementos do grupo ganha

ênfase especial[...], Aqui o foco de atenção é a qualidade da participação, [...] esta fase estimula a diversidade, a heterogeneidade das respostas dadas pelos alunos no desenvolvimento das atividades (DOURADO; MILET, 1998, p. 18). Nessa fase, os meios por onde se estruturam as vivências do Guia Farai ora têm como indicação o mergulho através das simbologias africanas nos gestos dos participantes para possibilitar o aguçar da percepção sensorial destes, a afetividade das relações e a diversidade.

Já a fase de Produção tem como objetivo propiciar os meios para que o aluno elabore e organize a sua expressão individual e coletiva. [...] É a fase em que o ato criador toma corpo. É o exercício da visão do todo, onde o aluno vai se sentir capaz de expressar, através de símbolos, uma ideia e solucionar o problema da escolha e seleção de recursos apropriados a essa expressão. O foco de atenção recai sobre a capacidade de realização e a consciência crítica (DOURADO; MILLET, 1998, p. 18). No Guia Faraimorá, a fase de Produção apresenta jogos com o intuito de contribuir para que os educandos elaborem expressões individuais e coletivas antirracistas. Tais jogos têm o objetivo de contribuir para a cura de vivências negativas, principalmente ligadas ao racismo e às opressões. Além disso, pretendem contribuir para que os educandos investiguem gestos de libertação e realizem criações cênicas conscientes e livres de estereótipos.

1 – Quilombo: espaço de presença e fortalecimento

Para criar uma vivência com jogos afrocênicos de Teatro sob a perspectiva do teatro negro, é importante estabelecer um espaço marcado pela presença de elementos signos das culturas afro-brasileiras, além de imagens de pensadores e pensadoras do teatro negro. Por fim, deve ter elementos que os participantes possam trazer como símbolo da luta e resistência negra. Um *Quilombo*.

É importante, antes de iniciar essa prática, construir de forma coletiva o espaço-quilombo como lugar de acolhimento, acontecimento e de encontro para a prática dos jogos. Sejam tecidos afro-brasileiros, máscaras africanas ou livros, cada participante da vivência dos jogos pode trazer um elemento de ligação identitária afrodiaspórica para compor esse lugar. De preferência, essa oficina deve acontecer em um espaço aberto e o contato com a terra pode ser perfeito para presentificar esse quilombo. A confecção de algum objeto de forma coletiva pode contribuir para o processo de senso de coletividade, por exemplo, a papietagem de uma cabaça grande. Juntos, mediador e educandos podem pensar em outros símbolos que construam esse espaço-quilombo e que protagonize personagens negros e negras.

2 – Jogos de Liberação: ancestralidade que presentifica o gesto

Nessa categoria, são apresentados os jogos cênicos inspirados em um gesto de cada orixá, como também gestos fortes na simbologia ou no conto do orixá. Nesses jogos, o olhar é voltado para o legado de movimentos que podem ser vetores impulsionadores na vivência de jogos cênicos, que serão indicados para a realização de alongamento/aquecimentos, com a possibilidade de serem desdobrados. Aspectos como a musicalidade possibilitarão aberturas para o desabrochar de gestos em movimentos inscritos no tempo. Todos os jogos dessa etapa têm fortemente a presença de musicalidade, de preferência o toque que remeta à energia de cada Orixá. Essa musicalidade será sempre som para qualquer silêncio construído no ambiente, isso quando o silêncio não for um som ambiente. É importante que, durante a realização dos jogos dessa etapa, o mediador possa falar sobre o Orixá buscando fazer conexões com os elementos da natureza.

3- Jogos de Sensibilização: Identidade: o gesto que corporifica a consciência

Nessa categoria, são apresentados os jogos cênicos inspirados em duas simbologias africanas (“A árvore do esquecimento” e as “Portas do não retorno”) com o intuito de seguir como Sankofa, voltar o olhar para os gestos que os nossos ancestrais particulares legaram para nós. O convite é para o contato e a visualização dos nossos e de nós através da percepção desses gestos em movimento e como eles podem ser vetores potenciais na criação/ativação dos processos criativos em jogos afrocênicos. Esses jogos estarão alocados na fase da sensibilização.

4 – Jogos de Produção: Cidadania: o movimento que interrompe a submissão

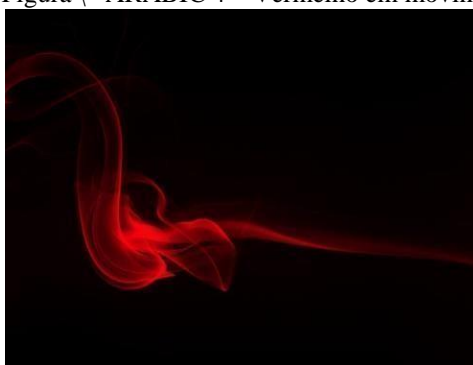
Esses jogos são subdivididos em quatro etapas. Na primeira etapa, apresentam-se os jogos na perspectiva do movimento que interrompe a submissão. Estes são inspirados em elementos da capoeira e os princípios de ataque e defesa são a sua marca. Na segunda etapa, apresentam-se também os jogos na perspectiva da consciência que consolida o movimento; inspirados em gestos icônicos do movimento negro, o punho erguido e o bakara (gesto de cruzar os braços em frente ao peito), que podem funcionar como movimentos de libertação tanto em cenas, na criação de atmosferas cênicas, como também podem nos libertar de experiências racistas que

ocorrem no dia a dia. Na terceira etapa, são apresentados os jogos na perspectiva dos movimentos pela libertação, inspirados na libertação dos estigmas do corpo e na presentificação da consciência. Na quarta etapa, apresenta-se o Cosmograma Bakongo como inspiração para um dos jogos e direciono a seguinte questão: qual é o seu movimento de libertação? Essa pergunta é importante para essa etapa, e utilizamos a estrutura do Cosmograma para conceber tais gestos.

Com esses jogos, contribuimos no sentido de proporcionar elaborações/sistematizações cênicas, apresentando possibilidades de estímulos para os participantes, a fim de que possam criar práticas autorais, libertadoras, e não necessariamente reproduzir cenas e vivências em que o sujeito negro e a sujeita negra estão aprisionados nos moldes dos estigmas de séculos coloniais.

3.2.1 Jogos de Liberação para uma prática de teatro negro: ancestralidade que presentifica o gesto

Figura 13 – Figura SEQ Figura * ARABIC 4 – Vermelho em movimento sob o fundo preto



Fonte: Freepik (2017).

Exu²⁵

Exu é quem pare o movimento.

Exu é o orixá da comunicação e da linguagem: assim, atua como mensageiro entre os seres humanos e as divindades

Dia da semana: segunda-feira

Cor: vermelho/preto

Saudação: Laroîê Exu!

Vivência: visitação de uma encruzilhada

Toque de Exu: Adabi (bater para nascer)

1 – Jogo: Parir o movimento (encruzar)

²⁵Os jogos foram inspirados na nação de candomblé Ketu. Nesse sentido, alguns elementos, dentre eles, as cores dos orixás, seguem essa linha. A escolha dessa imagem 4 pontua as cores do orixá Exu e também aponta a ideia da energia do orixá em movimentação.

GESTO: CRUZAR – de forma livre e pelo espaço, cada participante é convidado a experimentar que o corpo se cruze. No intuito de investigar as possibilidades desse gesto em movimento, nesse momento, pode se escutar o toque de homenagem a Exu.

Para a realização desse jogo na sala ou no espaço em que vamos estar, na terra, no chão, haverá encruzilhadas. A encruzilhada é um dos elementos do Orixá Exu e são lugares onde cruzam caminhos e ruas. Para simbolizá-las, podem ser desenhados vários (x) espalhados, feitos de giz, carvão, sandálias, tecidos, fitas ou outro material que risque o chão ou que o marque. Cada participante se localizará no centro de uma das encruzilhadas e a ideia é investigar as energias que o corpo responde ao som de música instrumental percussiva, ou o toque de Exu enquanto caminha. Essa caminhada pela encruzilhada pode ser iniciada de forma lenta, no intuito de proporcionar ao corpo o conhecimento do caminho que os pés percorrem. Aos poucos, a caminhada se torna mais rápida... pode ser leve ou pesada. Qual potência de energia que o meu corpo consegue expelir enquanto realiza a caminhada nessa encruzilhada? Quais gestos? Quais movimentos posso parir? Pode-se experimentar os planos, alto, médio e baixo, e ampliar o corpo em movimentos. Se durante a movimentação houver necessidade de soltar palavras ou sons, é aberto para isso.

Varição 1 – agora são diversas encruzilhadas espalhadas pelo chão, que estão de forma imaginária. Os participantes são convidados a experimentar essas encruzilhadas por toda a sala.

Varição 2 – o convite, nessa variação do jogo, é que o cruzar deve ser feito com os colegas que se encontrem na sala durante a passagem.

Varição 3 – nessa variação, cada participante deve escolher alguém para cruzar em corpo, ou seja, cruzar diversas partes do corpo com a do colega.

Varição 4 – cruzar o corpo do outro. Enquanto um participante permanece parado, o outro é movido e tem as partes do corpo cruzadas pelo colega.

Memória movimentacional – depois de deixar o corpo descansar, enquanto lembram os movimentos que surgiram durante o exercício e, em dupla, solo, trio ou grupo, vão ao centro compartilhar o que se ficou inscrito no corpo.

Figura 14 – Figura SEQ Figura * ARABIC 5 – Ogum.



Fonte: Espaço recomeçar (2019).

Ogum

Orixá da guerra para defesa do que se possui

Visitação de estrada de ferro

Elementos da natureza: ferro, guerra, agricultura e tecnologia

Saudação: Ogum Iê!

Cor: azul

Dia da semana: terça-feira

Elemento símbolo: espada – Mariô (sua roupa) – folha: espada de ogum

2 – Jogo: Cortar/Abrir o caminho

GESTO: CORTAR (inspirado no gestual de Ogum) – inicialmente, os participantes são convidados para experienciar o corpo corte livremente pelo espaço, ao som do toque de Ogum.

Todos os participantes são convidados para posicionar-se em círculo e, em pé, observar os pés. Em seguida, observar os caminhos que as veias do nosso corpo percorrem até chegar ao centro da nossa cabeça. São caminhos em sangue e pulsação. Depois, todos devem retornar o olhar para os pés. São eles que constroem os caminhos.

Cada participante é convidado a caminhar livremente pela sala observando sempre o caminho que fez. Devem ter foco no caminho até chegar a um determinado ponto e tentar voltar pelo mesmo caminho, sem perder o rasto dos pés.

Passa-se a observar, agora, o corpo como caminho e observa-se o caminho que o pé inicia o percurso, o caminho que o braço, a perna e a cabeça fazem em estado de movimentação.

Em seguida, cada participante escolhe um lugar no espaço, faz um círculo no chão, na terra e presentifica o corpo dentro do círculo. Quando perceberem que todas as energias do corpo já se assentaram, devem se atentar ao redor, às possibilidades de caminhos que o corpo tem para escolher e percorrer ao redor dos círculos dos colegas.

O círculo é formado por terra e o corpo é agora esse instrumento de corte. Corpo corte, o participante pode utilizar para cortar e limpar o caminho o qual escolheu para seguir com o

corpo em movimento.

Cada participante é convidado a pular do círculo para fora e preparar o corpo para sair abrindo caminho, seja no plano alto, médio ou baixo (importante escolher o plano), deve-se caminhar pelo espaço, sendo esse o gesto. Ao sinal de um instrumento, o participante escolhe um círculo e, ao grito do mediador: “afundou!”, todos os participantes afundam na terra.

É o corpo que vai ter como movimento o cortar o espaço. É escolhido outro foco e segue. Se encontrar algum participante impedindo a passagem, guerreia com o corpo corte e segue. Se ouvir “afundou!”, coloca o corpo em descanso dentro de um dos círculos e afunda na terra.

Memória movimentacional – depois de deixar o corpo descansar, enquanto lembram os movimentos que surgiram durante o exercício e, em dupla, solo, trio, grupo vão ao centro compartilhar o que ficou inscrito no corpo.

Obs.: mudas da planta espada de Ogum podem ser distribuídas ao final desse encontro.

Figura 15 – Figura SEQ Figura * ARABIC 6 – Oxóssi



Fonte: Bali Blue (2019).

Oxóssi

Habitat: floresta

Instrumentos: arco e flecha

Cores: verde/azul

Saudação: Okê arô!

Dia da semana: quinta-feira

Visitação de área florestal

3 – Jogo: Caçador de uma única flecha

GESTO: Caçar – nessa fase, todos os participantes são convidados a colocar o corpo entregue nessa energia da caça e da procura, e a caçar com o corpo todo. Corpo em caça e investigação do gesto em movimentação ao som de toque do Orixá.

O jogador caçador é escolhido e fica no centro do círculo. Os outros jogadores podem

se esconder nos espaços da sala. Esse jogador firma contagem, aponta a sua flecha e grita Okê, saudação de Oxóssi (nesse momento, os jogadores podem trocar de lugar) e o jogador caçador escolhe a caça e solta a sua flecha. Se acertar, todos os outros se deslocam no espaço e quem foi caça acertada agora é caçador. Se não acertar, o jogador caçador retorna para o centro e mais uma vez tenta acertar outra caça, e quem já foi caçador volta para o jogo como caça. Enquanto o caçador escolhe sua caça, o toque de Oxóssi é escutado no ambiente.

Memória movimentacional – depois de deixar o corpo descansar, enquanto lembram os movimentos que surgiram durante o exercício e, em dupla, solo, trio ou grupo, vão ao centro compartilhar o que ficou inscrito no corpo.

Figura 16 – Figura SEQ Figura * ARABIC 7 – Omolú/Obaluaiê



Fonte: Iquilibrium (2015).

Omolú – Rei e senhor de tudo que há sobre a terra

Orixá da saúde

Filho do senhor: ligado a Onilê

Elemento da natureza: ligação com o fogo interior da terra

Saudação: Atotô!

Cor: marrom

Dia da semana: segunda-feira

Elemento símbolo: xaxará

Alimentação: pipoca

4 – Jogo: Pipocar de curas

GESTO: CURAR – movimentar o corpo cura. Como esse corpo concebe a cura em gesto. Ao som da música de Omolu, os participantes investigam essa possibilidade do corpo cura.

Cada participante vai escolher um lugar no chão, vai deitar e, ao ouvir o toque da música de Omolu, ou outra música instrumental afro-brasileira, vai escolher uma parte do corpo que não esteja bem, que precisa de cura, e vai tocar, abraçar e beijar essa parte. Em seguida, após

se levantar lentamente, vão se dividir em duplas e o número um vai mostrar onde dói ao número dois e contar por que dói, e o número dois também irá fazer o mesmo. Depois, individualmente, cada par vai utilizar seu corpo e pensar em um gesto de cura para dor de sua dupla (essa ação pode ser realizada ao toque do Orixá Omolu ou ao som de um instrumento afrodiaspórico). Em seguida, em um grande círculo, todos irão compartilhar o gesto em movimento de cura que concebeu para o colega.

Memória movimentacional – depois de deixar o corpo descansar, enquanto lembram os movimentos que surgiram durante o exercício e, em dupla, solo, trio ou grupo, vão ao centro compartilhar o que ficou inscrito no corpo.

Figura 17 – Figura SEQ Figura * ARABIC 8 – Ossaim



Fonte: Juntos no candomblé (2019).

Ossaim

Elemento da natureza: folhas, cascas e raízes

Saudação: Ewé Ó!

Cores: verde e branco

Dia da semana: quinta-feira

Elemento símbolo: haste de ferro

Visitar floresta de folhas sagradas

5 – Jogo: O segredo das folhas

GESTO: SEGREDAR – cada participante irá se relacionar ao termo “segredar” e tentar concebê-lo em um gesto, o de segredar. Também vai experienciar o seu corpo e o gesto segredar em movimentação pelo espaço, buscando investigar esse corpo segredar ao som do toque do Orixá.

Todos os participantes serão convidados a trazer, para essa aula, folhas, de preferência, que estejam caídas no chão, folhas que saibam qual a sua serventia medicinal. No dia anterior a essa aula, deve-se sugerir que o participante faça uma breve pesquisa da folha que irá

trazer para o encontro e sua serventia. Em círculo, cada participante vai dizer apenas o nome da folha que trouxe. Todos irão ganhar um pedaço de papel e vão escrever somente a serventia da folha, dobrarão em tamanho pequeno e os colocarão dentro de uma cabaça grande.

Em seguida, cada participante vai escolher um canto na sala para pôr suas folhas, organizá-las da melhor maneira, usando o chão, a parede, cadeira. Enquanto escutam a música toque de Ossaim ou outra música afrodiáspórica, vão percebendo como o seu corpo dialoga com essas folhas. Logo após todos retornarem para o centro e o mediador solicitar alguém que queira ser o guardador das folhas, este terá que proteger a grande cabaça. Todos os participantes são convidados a caminhar pela sala e, dentre eles, estará o segredor²⁶. Este segurará a cabeça em cima e, quando o segredor pôr a cabaça para baixo, alguém pode tocá-la e solicitar: “Me dá um segredo?”. O segredor tira um papel e lê bem alto a recomendação, a sua serventia, e, se quem pediu o segredo acertar o nome da folha, pode se dirigir à folha escolhida. O jogo se repete até que todos estejam em cantos com folhas segredadas. Em seguida, de posse das folhas e do seu segredo, o participante poderá experienciar em movimento o segredar das folhas e compor algo cenicamente para ser compartilhado ao som do toque do Orixá.

Memória movimentacional – depois de deixar o corpo descansar, enquanto lembram os movimentos que surgiram durante o exercício e, em dupla, solo, trio ou grupo, vão ao centro compartilhar o que se ficou inscrito no corpo.

Figura 18 – Figura SEQ Figura * ARABIC 9 – Oxumarê



Fonte: Bacadisi (2019).

Oxumarê

É a Cobra – arco-íris – tem função de dirigir as forças que dirigem o movimento.

Continuidade e permanência

Cor: amarela

²⁶“Segredor” é um termo inventado para se referir ao participante que estiver de posse da cabaça contendo informações sobre as folhas.

Dia da semana: terça-feira

Elemento símbolo: duas serpentes de ferro

Animal: cobra

Saudação: Arrumbobô Oxumarê!

Feminino: masculino

Parte do corpo: visão

Visualizar: juntos o arco-íris

6 – Jogo: O caminho que a chuva cai

GESTO: ALONGAR – investigação do termo alongar enquanto gesto. Deve-se alongar os dedos, braços, pernas e cabeças, e cada participante investigará o seu corpo, ao alongar em diálogo com a musicalidade, que pode ser o toque de Oxumarê.

Todos os participantes devem deitar e posicionar o corpo em posição fetal. De olhos fechados, vão observar o seu umbigo, no intuito de percebê-lo como centro da vida. Esse cordão é potencializador. Lentamente vão imaginar como o cordão umbilical se desenvolveu e qual curso ele faz no nosso corpo. Todos os jogadores são convidados a esparramar o corpo no chão, deixando os pés e os braços tocarem o chão. Com isso, passarão a sentir e observar as veias do próprio corpo, e a observar o movimento que essas veias fazem, o curso que elas percorrem, o quanto elas andam e se alongam e preenchem todo o nosso corpo. Todo esse momento pode ocorrer sob o toque do Orixá.

No próximo momento, a busca vai ser para esticar o corpo e perceber o caminho que o corpo faz da ponta dos dedos e da mão, alongando pernas, cabeças e braços, tocar nos pés... e os pés tocarem a cabeça. Em seguida, é momento de, em duplas, ir construindo esse corpo alongado, um sendo em dupla, depois trio etc. Em seguida, todos devem formar esse grande corpo alongado que se movimenta quando todos juntos se movem.

Logo depois, em um cesto grande no centro da sala, vão ter vários pedaços de papéis crepom coloridos, cortados. Cada participante vai ser convidado a ir pegar uma cor e escolher alguém na sala que se pareça com a cor e dizer o porquê (sempre olhando nos olhos). A pessoa agradece e, com quem a escolheu, prega o papel em tira no chão até que todos formem um grande arco-íris no chão da sala. Em seguida, cada participante deve voltar ao cesto e pegar dois pedaços de papéis e fazer uma grande maria mole²⁷ colorida, experienciando o gesto alongar em movimentação com essa maria mole.

²⁷É um termo utilizado para descrever a junção de duas tiras de papel crepom de cores diferentes, formando, assim, uma grande corrente que é muito utilizada para ornamentação de espaços durante os festejos juninos.

Memória movimentacional – depois de deixar o corpo descansar, enquanto lembram os movimentos que surgiram durante o exercício e, em dupla, solo, trio ou grupo, os participantes vão ao centro compartilhar o que ficou inscrito no corpo.

Figura 19 – Figura SEQ Figura * ARABIC 10 – Nanã



Fonte: O Dia (2019).

Nanã

Elemento da natureza – mangue, pântano, terra molhada, lama

Nanã guarda o portal entre a vida e a morte

Senhora da criação

Orixá das chuvas e das águas paradas

Os que vieram do barro, para o barro devem voltar

Raiz – aquela em que se encontra no centro da terra

Começo, meio e fim

Vida e Morte

Visitar Mangue

Saudação: Saluba Nanã!

Cores: lilás e roxo

Dia da semana: sábado

Elemento símbolo: Ibiri

7 – Jogo: Cria de Nanã

GESTO: CRIAR – corpo criar. O que é possível criar com esse corpo em gesto de criação? Quais formas são possíveis dar para esse corpo. Corpo criar – corpo criação. Experimentar o corpo em contato com o criar enquanto verbo de ação.

Em um círculo grande todos os participantes são convidados a deitar seu corpo de frente para o chão e a observar o centro, grande do círculo. A ideia é olhar para baixo e ir fechando os olhos lentamente e de olhos fechados, os participantes devem imaginar as camadas mais

profundas da terra; é importante que todos consigam fazer esse exercício de imaginação, descer o olhar a ponto de chegar às camadas mais profundas da terra. Ao ponto que consigam visualizar as raízes (ao som do toque de Nanã).

No segundo momento, todos os participantes devem imaginar o contato com as camadas mais profundas da terra e o contato com as raízes. Em seguida, ainda de olhos fechados, todos vão suspender os braços e tocar uns nos outros, fortalecidos pelas energias do centro da terra. Abrem os olhos lentamente e os direcionam para o círculo, que terá uma bacia com um pouco de argila e o suficiente, sendo uma para cada integrante. Cada participante é convidado a ir ao centro do círculo e estar em contato primeiramente com a argila. Nesse momento, cada participante deverá experienciar suas mãos e algumas parte do corpo, caso queiram. Em seguida, cada participante deverá pegar uma raiz e deve caminhar pelo espaço experienciando possibilidades de movimentações, criações. Depois que todos forem, devem se deitar. Um participante é escolhido para dar vida a cada um e, no toque do instrumento, ele escolhe, com um toque, dois ou três os participantes; com a argila, toca na parte do corpo que escolher e começa a moldar esse corpo da forma como ele imagina. No toque de um instrumento afrodiaspórico, esses participantes moldados serão desmanchados; outro participante se levanta e é quem vai criar outros corpos. Logo depois, ocorre o grande desmanche de corpos. No toque do instrumento, outro participante poderá ser o criador.

Memória movimentacional – depois de deixar o corpo descansar, enquanto lembram os movimentos que surgiram durante o exercício e, em dupla, solo, trio ou grupo, vão ao centro compartilhar o que se ficou inscrito no corpo.

Figura 20 – Figura SEQ Figura * ARABIC 11 – Oxum



Fonte: Caotizado (2019).

Oxum

Deusa feminina, o útero, mãe da doçura

Princípio e valor da maternidade

Visitar a lagoa do Abaeté ou outra lagoa próxima ao espaço educacional

Elemento símbolo: abebé – espelho

Elementos da natureza: águas doces

Saudação: Ora Yêyê ô!

Cores: amarelo

Dia da semana: sábado

Folhas: cidreira

8 – Jogo: Banho de amor

GESTO: BANHAR-SE – cada participante é convidado a explorar pelo espaço o gesto BANHAR-SE em movimento, um corpo tomando banho de amor em movimento pelo espaço. Como banhar-se de forma amorosa? Como se ama com o corpo em movimento de banho?

Todos os participantes, em círculo, vão observar o seu corpo em um pedaço de espelho bem grande e ter uma conversa de amor com o seu rosto e com o restante do corpo. Em seguida, olhando no espelho, vão observar o rosto dos outros e o corpo dos outros. Em seguida, um participante irá receber um pouquinho de água ou uma joia dourada (pode solicitar que os participantes nesse dia tragam joias douradas e espelhos) e, depois de observar os colegas, vai escolher um e nele sinalizar qual parte do corpo merece receber um banho de amor e, antes de iniciar o banho, vai dizer o porquê.

Na segunda variação do jogo, todos os participantes estão em pé, em círculo. Cada um se encontra com dois pequenos pedaços de espelho nas mãos e vai buscar visualizar individualmente em seu próprio corpo os pontos que merecem receber um banho de amor. Depois de banhar-se, começam a visualizar alguém e se conectam pelos espelhos, apontando partes no corpo do outro que merecem um banho de amor.

Em seguida, todos os participantes devem formar um círculo com todos os pequenos pedaços de espelhos e com espelho maior (seja na parede ou no chão) o importante é formar um círculo. Em seguida, todos os participantes são convidados a ficar no centro e o intuito é fazer uma caminhada amorosa com seu próprio corpo ao som do toque de Oxum. Nessa caminhada, cada participante caminhará para o banho de amor em direção a esse círculo.

Memória movimentacional – depois de deixar o corpo descansar enquanto lembram os movimentos que surgiram durante o exercício e, em dupla, solo, trio ou grupo, vão ao centro compartilhar o que se ficou inscrito no corpo.

Figura 21 – Figura SEQ Figura * ARABIC 12 – Obá



Fonte: Penapreta(2014)

Obá

Elementos: águas revoltas dos rios, águas fortes e arqueadas

Saudações: Obá Xiré!

Força física: poder feminino na luta

Cor: marrom, vermelho e amarelo

Dia da semana: quarta-feira

Deusa guerreira: Yaba orixá feminina

Visita: luta de mulheres ou instituição política que luta pelos direitos de mulheres

Elemento símbolo: Ofange-espada-escudo de cobre – arco e flecha

9 – Jogo: Orelhas em proteção

GESTO: LUTAR – experienciar o gesto “lutar” e vivenciá-lo em movimento. Corpo em luta constante, corpo que luta inteiramente. Como esse corpo luta? Como é esse corpo em luta?

Todos em um grande círculo iniciam tocando as orelhas uns dos outros. Ao som de uma música em homenagem a Obá, massageando, esticando, encolhendo, tampando e ampliando. Esse círculo é realizado em menor número, com quatro, três e dois participantes. Em seguida, todos devem caminhar firme pelo espaço, acariciando suas próprias orelhas e experienciando a audição de uma e de outra. O que é possível ouvir de perto e o que se escuta bem longe? No segundo momento, em grupos de trio e tendo a luta como movimento de punção, os três entre si vão movimentar o corpo e escolher no movimento alguém que fique à frente do grupo.

Em seguida, os líderes do grupo vão correr para o centro da sala e, juntos, vão deixar o corpo emergir no movimento luta, apenas protegendo, com as duas mãos, suas próprias orelhas e sempre terão como objetivo protegê-las e lutar. O lutador que tirar suas mãos das orelhas, bem como o que tiver a orelha tocada, passarão a observar o jogo, dessa forma, encerrando-o. Logo depois, vêm os próximos participantes e representantes de seus grupos para lutar e proteger suas orelhas.

Memória movimentacional – depois de deixar o corpo descansar, enquanto lembram

os movimentos que surgiram durante o exercício e em dupla, solo ou trio, os participantes vão ao centro compartilhar o que ficou inscrito no corpo.

Figura 22 – Figura SEQ Figura * ARABIC 13 – Ewá



Fonte: Raízes (2012).

Ewá

Elemento da natureza: neblina, nevoeiro, floresta, céu rosado, mata virgem, cemitério e ciclos de água.

Saudação: RI RÔ EWÁ

Cor: coral e rosa

Dia da semana: terça-feira

Animal: cobra

Elemento símbolo: ofá, arpão, cobra e lira

10 – Jogo: A verdade do olhar

GESTO: OLHAR – experienciar o olhar enquanto gesto em movimento ao som do toque de Ewa. O olhar guiará o movimento do corpo pelo espaço.

Todos os participantes, em círculo, vão se olhar. A busca será pelo olhar verdadeiro, pelo olhar que atravessa a janela da alma. Cada participante poderá escolher alguém na sala que tenha um olhar mais verdadeiro já visto antes e ir até ao encontro dessa pessoa para se alimentar de seu olhar e retornar para seu lugar. Esse movimento pode ser repetido outras vezes (durante esse momento, pode-se ouvir um toque instrumental da orixá). Em seguida, cada participante é convidado a escolher um espaço na sala e ficar parado observando tudo que puderem, captando as imagens com os olhos. Depois, o convite é para olhar para si, visualizar tudo que puder, sempre buscando a verdade; logo, serão dados toques leves em seus próprios rostos. Os participantes também serão convidados a fecharem os olhos e a visualizarem o corpo por inteiro por dentro e, depois, abrirão os olhos e serão convidados a caminhar pela sala fazendo uma troca de olhares.

No segundo momento, monta-se uma estrutura de madeira e folhas por onde apenas os

olhos podem ser visualizados. Cada participante será convidado a se colocar nessa estrutura e olhar para todos os outros do outro lado, dizendo o que se vê nos olhos dos colegas. O jogo segue a busca pela verdade de quem olha e nas palavras de quem vê.

Variação – quem estiver atrás das folhas pode também ser convidado a contar uma história, e quem assistir pode tentar acertar se realmente é uma história verdadeira ou mentirosa.

Memória movimentacional – depois de deixar o corpo descansar, lembrar os movimentos que surgiram durante o exercício e em dupla, solo, trio ou grupo, vão ao centro compartilhar o que ficou inscrito no corpo.

Figura 23 – Figura SEQ Figura * ARABIC 14 – Iansã



Fonte: Horóscopo Virtual (2019).

Iansã (Mãe do entardecer)

Elementos da natureza: vento, tempestade, brisa, garoa e vendaval

Oyá ou Iansã – Orixá feminino dos ventos, relâmpagos, tempestade

Visualizar juntos ao entardecer rosado

“Aquele que varre a terra”

Saudação: Epahhey, Oia!

Cores: rosa, marrom e vermelho

Gesto: afastar

Dia da semana: quarta-feira

Animal: búfalo

Comida: acarajé

Elemento símbolo: Irukerê, espada de cobre

Planta – espada de Santa Bárbara

11 – Jogo: 9 céus e os elementos

GESTO: AFASTAR – os participantes são convidados a colocar o corpo entregue ao gesto afastar e investigar o gesto em movimentação. É importante experienciar o gesto afastar

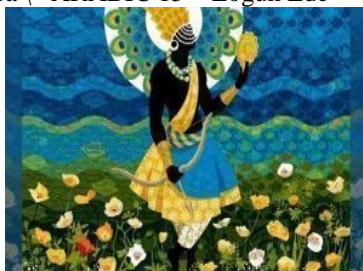
no corpo, buscando afastar a cabeça do corpo, o braço da mão, os pés das pernas e experienciar possibilidades entre o corpo e o afastar.

Nove participantes serão escolhidos para serem nove céus. O restante dos participantes é escolhido para ser um dos quatro elementos (terra, fogo, ar, água). Esses escolhidos se colocam no centro do círculo, em seguida, os participantes selecionados para serem os nove céus se aproximam dos representantes dos elementos, formados em um círculo maior, ao redor dos participantes/elementos. Cada participante representante de um elemento faz um gesto referente a um elemento e paralisa.

Ao som de um instrumento afrodiáspórico ou do toque de Yansã, os nove céus circulam para a direita e para a esquerda, às vezes mais próximos, outras vezes mais distantes (sempre buscando essa ideia de proximidade e afastamento). Enquanto circulam os elementos, os nove céus vão escolhendo com o olhar um único participante/elemento. Quando o som do instrumento ou a música parar, todos os nove céus formam um círculo próximo a um participante/elemento e este, de olho fechado e sendo tocado por todos os céus, escolhe qual céu deseja seguir. Assim, o jogo se repete, e o elemento escolhido segue sempre atrás do céu escolhido.

Memória movimentacional – depois de deixar o corpo descansar, enquanto lembram os movimentos que surgiram durante o exercício e em dupla, solo, trio ou grupo, vão ao centro compartilhar o que ficou inscrito no corpo.

Figura 24 – Figura SEQ Figura * ARABIC 15 – Logun Edé



Fonte: Iquilibrium (2019).

Logun Edé

Elementos da natureza: rio e terra

Saudação: Logun Ô akofá

Cor: azul/amarelo

Dia da semana: quinta-feira

Guerreiro: caçador

Elemento símbolo: balança, o ofá, abêbê e o cavalo marinho

12 – Jogo: 1 +1= 3/ o caçador das águas e a rainha das matas

GESTO: GUERREAR – corpo guerra, experienciar o corpo em estado de guerra, expandindo pelo espaço. Como é esse corpo guerra?

Todos os participantes se encontram em círculo. São escolhidos dois participantes que ganham duas pulseiras douradas, uma com a imagem de uma rainha e a outra com a imagem de um caçador. Um participante é escolhido para ser o caçador das águas e a outra participante é escolhida para ser a rainha das matas. Em seguida, todos os participantes caminham livres pela sala ao som do toque de Logun ou outra música instrumental afro. Enquanto isso, no plano baixo, o jogador caçador busca por caça e quem ele agarrar aos seus pés não poderá se movimentar. A única participante que pode fazer o participante imobilizado mover-se é a jogadora que tem a pulseira da rainha. Ao tocá-lo, o caçador das águas libera seus pés. Em seguida, ao som de um instrumento afrodiaspórico, os participantes caminham livres pela sala e a rainha das matas sai à procura de caça; em quem ela tocar, só poderá se movimentar se o caçador das águas tocar seus pés dentre as duas rodadas. Os outros participantes se voltam para proteger o tocado de não ser salvo pelo caçador das águas e pela rainha das matas.

Varição do jogo – dois grupos são feitos: *meninxs*²⁸ com a rainha e os *meninxs* com o caçador, quem quiser pode ficar à vontade para participar do grupo que melhor se sentir bem. Duas grandes filas são formadas e todos recebem duas pulseiras (rainha e o caçador). O caçador e uma rainha encostam uma pulseira uma na outra e ambos terão que se movimentar pelo espaço. Ora a rainha é quem determina a movimento, ora é o caçador que o faz. Por fim, ambos, juntos, se tornam um só corpo, um só guerreirx.

Memória movimentacional – depois de deixar o corpo descansar, enquanto lembram os movimentos que surgiram durante o exercício e em dupla, solo, trio ou grupo, vão ao centro compartilhar o que se ficou inscrito no corpo.

²⁸A utilização da marcação “x” é para informar que, nesse jogo, o participante poderá ingressar no grupo que se sentir bem, independentemente do seu gênero.

Figura 25 – Figura SEQ Figura * ARABIC 16 – Iemanjá



Fonte: Lifestyle (2019).

Iemanjá

Água salgada

Mãe das cabeças

Poder progenitor feminino

Visitar o mar

Elementos da natureza: mar

Saudação: Odojá!

Cores: branco, azul e prata

Dia da semana: sábado

Elemento símbolo: Abebé – estrelas do mar

13 – Jogo: Onda de afeto

GESTO: NINAR – ao som da música de Iemanjá, ou o toque de um instrumento afrodiaspórico, é pautada a experimentação do gesto ninar em movimentação.

Todos os participantes de braços dados, agachados, vão encontrar o tempo de caminhar juntos no mesmo ritmo/pulsar dos corpos, como uma forte onda do mar. Quando chegarem no ponto final, vão retornar experimentando o plano médio nesses movimentos, em seguida, experienciarão no plano alto.

Variação – atravessar para o outro lado da sala, levando junto alguém nas costas. Essa é uma travessia de cuidado e afeto.

Ao som do toque dedicado a Iemanjá ou uma música instrumental, formam-se duplas: um integrante da dupla nina o outro. O ninar se dá desde os pés aos fios de cabelos. O ninar pode ser em pé ou sentado. Quando a música parar, o integrante que estava sendo ninado agora será quem nina.

Memória movimentacional – depois de deixar o corpo descansar, enquanto lembra os movimentos que surgiram durante o exercício e em dupla, solo, trio ou grupo, vão ao centro compartilhar o que ficou inscrito no corpo.

Figura 26 – Figura SEQ Figura * ARABIC 17 – Xangô



Fonte: Iquilibrium (2019).

Xangô

Elementos: fogo, sol, as tempestades e os trovões, senhor dos mortos e raios

Saudação: Kawô Kablesilê!

Cores: branco, vermelho e marrom

Animais: leopardo e águia

Dia: quarta-feira

Símbolo: machado de dois cortes

Visitar o monumento Pedra de Xangô/ ou localidade de muitas pedras e que tenha ligação com o Orixá

Elemento: livro, inteligência e justiça

14 – Jogo: Rei da Pedra

GESTO: CORTAR – ao som do toque de Xangô, ou de outra música instrumental afrodiaspórica, todos os participantes devem experienciar o corpo corte.

Cada participante é convidado a ocupar um lugar no espaço, o corpo centrado na terra, atento ao comando que pode ser dado pelo mediador.

Corta para direita: faz movimento de corte com o braço direito.

Corta para esquerda: faz movimento de corte com o braço esquerdo.

Variação de jogo – duas fileiras grandes são formadas com todos os jogadores, um de frente para o outro, e quem está na ponta da fileira, um dá um passo para frente, e o outro dá um passo para trás (os atingidos na lateral deixam o jogo). Os mesmos comandos da sessão anterior são dados.

Variação de jogo – frente – o movimento vai ser centrado frente ao rosto.

Obs.: quem realizar o movimento em outro sentido passa apenas a observar o jogo.

Variação de jogo – três filas são formadas: a fila do centro é a pedra, a fila da direita é o machado e a fila da esquerda é a balança.

A fila do centro, que é a pedra, bate com a mão no chão e dá um dos seguintes comandos:

corta para direita, corta para esquerda, move direita, move esquerda e corre direita/corre esquerda. A esse sinal, os jogadores precisam executar o solicitado. Quem não executar, estando nas filas, passará a observar o jogo. No intervalo dos comandos, a fila pedra poderá se reunir e decidir os próximos comandos, antes de voltar à posição inicial de jogo.

Memória movimentacional – depois de deixar o corpo descansar, enquanto lembram os movimentos que surgiram durante o exercício e em dupla, solo, trio ou grupo, vão ao centro compartilhar o que ficou inscrito no corpo.

Figura 27 – Figura SEQ Figura * ARABIC 18 – Oxalá



Fonte: Guia (2019).

Oxalá

Elementos: ar – elemento natural

Saudação: Epá bába!

Cor: branco

Dia: sexta-feira

Elemento: apaxorô

Corpo: cabeça – celebra consciência, nascimento

Vivência: visitar espaço em que o vento é presente e possa ser sentido

Experienciar, com óculos 3D, enxergar o ar em movimento.

15 – Jogo: Ar: um fio de respiração

GESTO: RESPIRAR – todos recebem uma fita grande que simboliza o fio de sua respiração e cada um vai pôr a fita na parte do corpo que ache que é de onde vem o sopro da sua vida e da respiração. Em seguida, todos são convidados a caminhar pelo espaço para investigar o corpo em respiração.

Ao som do toque de Oxalá ou outra música instrumental, todos os participantes são convidados a deitar no chão, descansar o corpo e observar a respiração. Nota-se o corpo em contato com o ar entre os dedos das mãos e dos pés. Observa-se o ar pela maioria das partes do corpo. Depois de olhar o ar dentro do corpo, o convite é observar o ar fora e dentro da sala e no ambiente. O ar que está presente é que guia o movimento. Lentamente esse mesmo ar vai guiando o corpo a se levantar, sendo que a cabeça sustenta o corpo e ela é a última parte a chegar, pois guarda o cérebro e a consciência.

Depois desse momento, de pé, os participantes são convidados a formar um grande círculo e a fechar os olhos. Em seguida, fitas brancas presas ao teto do espaço são soltas e os participantes passam a interagir com elas. Os participantes imersos no toque do Orixá ou em outra música instrumental afrodiáspórica e no contato com as fitas, passam a se aproximar de uma única fita e a visualizá-la como um fio solto de ar.

Varição – cada participante, depois de alimentado por esse fio de ar, vai trabalhar o ar interno saído do corpo se presentificando no mundo e experienciar a variação do sopro enquanto elemento criador de vida.

Memória movimentacional – depois de deixar o corpo descansar, enquanto lembram os movimentos que surgiram durante o exercício e em dupla, solo, trio ou grupo, os participantes vão ao centro compartilhar o que se ficou inscrito no corpo.

Jogos de acolhimento/aquilombamento – tais jogos podem ser realizados como recepção dos participantes, para proporcionar o acolhimento.

Jogo-ca-abraça: nesse jogo, primeiramente, se forma um grande círculo com todos os educandos em volta de uma cabaça²⁹. Um voluntário é convocado a ir até o centro e retirar uma energia de dentro da cabaça, uma energia que o move a realizar qualquer movimento. Quando o voluntário sente que a energia já avivou seu corpo, ele escolhe um participante para doá-la. O escolhido recebe a energia do voluntário e deixa contaminar-se por ela. Em seguida, se dirige ao encontro com a cabaça para, por um lado, depositar a energia recebida, e, por outro, pegar uma outra para si, e assim sucessivamente.

3.2.2 Jogos de sensibilização para a prática de teatro negro: identidade – o movimento que corporifica a consciência

**Passado – Quem sou eu?
Quem eram eles? Quem sou eu?
Quem será eu?**

**LEBRAMENTO
LEBRAMENTO
LEBRAMENTO
LEBRAMENTO
LEBRAMENTO**

²⁹A cabaça é um elemento muito presente nas culturas indígenas e afro-brasileiras. No candomblé, a cabaça é um elemento muito utilizado e se faz presente em alguns contos dos orixás. Utilizo o termo no sentido de afirmar a importância do elemento.

Figura 28 – Gameleira

Fonte: Ordem do Corvo (2023)

Indicações Importantes

Com os estudantes, realizar nesta etapa um mural de identidades com fotos trazidas pelos participantes do rosto de cada um durante o processo. Os estudantes podem ser fotografados pelo mediador também e, ao final da etapa, acrescentar a esse mural das identidades o movimento ancestral construído por cada um e/ou gestual trazido de algum familiar escolhido (em fotos). Podem ser feitas também gravações de audiodescrição de cada estudante.

a) A musicalidade indicada para ambientação sonora dessa etapa pode conter músicas afrodiaspóricas e músicas importantes para os estudantes e que dialoguem com a atmosfera construída nas aulas, tendo como referências as pessoas que inspiraram os participantes.

b) A árvore a ser utilizada nessa etapa nos primeiros jogos deve ser confeccionada pelo mediador que, sozinho ou com a turma, pode customizá-la com galhos secos, cabo de vassoura, ou pedaço de bambu.

c) Tendo interesse, o mediador poderá também realizar esta etapa dos jogos embaixo de uma árvore real, mas o importante é que, antes de começar a atividade, peça permissão a árvore para adentrar o espaço.

d) Antes de iniciar essa etapa, é importante solicitar que os participantes se dediquem um pouco a olhar o seu universo interior, familiar.

Iroko

Representa o tempo e a ancestralidade. Árvore Gameleira Branca, figueira branca, visitação de um Iroko em um dos terreiros da localidade.

Nós somos como uma árvore. Nosso tronco guarda digitais. Quais movimentos dos meus ancestrais me marcam e que carrego comigo?

Iroko: aqui no Brasil.

Elementos da natureza: árvore plantada na terra

Saudação: Iroko Issó! Eró! Iroko Kissilé!

Cor: branco/verde

Dia: terça-feira

Elemento símbolo: árvore/tronco

Domínios: ancestralidade

17 – Jogo (vivência): a árvore do lembramento: Parte 1 – PASSADO

Todos os participantes são convidados a sentar em círculo, ao redor da árvore do lembramento³⁰, e essa árvore vai se fazer presente no centro da sala. Individualmente, cada participante por vez vai se colocar próximo à árvore e, se quiser, estabelecer relação com o horário de nascimento. Em seguida, girar a árvore no sentido anti-horário, falando em voz alta o próprio nome! O mediador deve salientar a importância de falar o nome completo ou, pelos menos, o nome que as pessoas mais próximas a chamam. Quem são os pais, quem são os avós, bisavós, trisavós e as gerações anteriores.

Obs.: meninos podem dar 9 voltas, e meninas, até 7 voltas.

Gesto – LEMBRAR – ANCESTRAL FAMILIAR

Cada participante será convidado a se movimentar pela sala, escolher um local e deixar o corpo descansar. Deve fechar os olhos e tentar lembrar dos ancestrais citados no jogo anterior. Dentre esses, deve escolher alguém importante e tentar lembrar um gesto realizado por essa pessoa que era forte e que, até hoje, funciona como signo para lembrá-la o quão grande e forte era. Em seguida, todos os participantes são convidados a levantar lentamente e ir movimentando esse gesto no seu corpo, o foco é experienciar a potência desse gesto e quais possibilidades de criação podem surgir. Durante o processo de lembramento, talvez não consigamos ver a imagem perfeita do gesto, mas podemos nos lembrar do antecessor em movimento, tentar fotografar o movimento forte. É um mecanismo.

Memória movimentacional

Variação – cada participante, depois de ter explorado o gesto, deve compartilhar individualmente com todos os participantes o que o corpo guardou desse gesto em movimento,

³⁰Árvore do lembramento, jogo que inicialmente visa à confecção e à circulação em torno dessa árvore no intuito de afirmar e positivar a descendência africana.

o que conseguiu construir com o corpo em diálogo com esse movimento. Durante o compartilhamento de um participante, com sua permissão, outros também podem entrar na energia presentificada de compartilhamento do participante em voga. O mediador poderá desdobrar essa vivência em mais de um encontro, buscando também trabalhar esse jogo com a perspectiva de produção de cenas.

Do mito ao movimento – de volta, embaixo da árvore, cada participante vai escolher um lugarzinho para deitar e descansar um pouco enquanto procura lembrar de histórias narradas pelos ancestrais escolhidos no jogo anterior, ou outro ancestral muito querido. Em seguida, todos em círculo, sentados, vão compartilhar esses contos. Por fim, em grupos de três, quatro ou em dupla, devem escolher um dos contos narrados e compartilhar em movimentos.

18 – Jogo (vivência): a árvore do Lembramento – Parte 2

Na segunda dimensão dessa vivência, os participantes serão convidados a girar em sentido horário em torno da árvore e dizer quem são, a quem é mais apegado, de quem é sobrinho, tio, irmão, amigo/irmão. O convite é apresentar-se valorizando os laços sanguíneos ou com pessoas com quem têm laços familiares, mas é possível ampliar para trazer informações que achem importantes sobre si.

Obs.: qualquer participante que tenha dificuldade de girar por muitas vezes em torno da árvore, poderá girar uma única vez e realizar o restante da atividade parado próximo a ela.

GESTO: LEMBRAR – PESSOAL

Cada participante será convidado a movimentar-se pela sala, escolher um local e deixar o corpo descansar. Deve fechar os olhos e visualizar-se, de preferência, no cotidiano, observar, identificar e escolher um gesto cotidiano em que veja a si próprio e que diga: esse é o meu gesto ancestral afrodiaspórico. Em seguida, todos os participantes são convidados a levantar-se lentamente e ir movimentando esse gesto no seu corpo. O foco é experienciar a potência desse movimento e quais as possibilidades de criação que surgem a partir dele. Para onde esse gesto pode levar? Onde guardo o gesto ancestral? Em qual parte do corpo ele habita? Essa vivência objetiva estimular a presentificação do gesto afrodiaspórico da esfera pessoal e ancestral de cada participante.

Memória movimentacional – cada participante, depois de ter movimentado o gesto, deve compartilhar individualmente com todos os participantes o que o corpo guardou, o que conseguiu construir com o corpo em diálogo com esse gesto em movimentação.

Variação – em um grande círculo e ao som de uma canção afrodiáspórica ou de um único instrumento do universo da cultura negra, cada participante, com o seu gesto, irá compartilhá-lo em movimento. Assim que todos tiverem compartilhado, finda-se o jogo.

Variação – cada participante pode criar personagens (tendo como ideia a representação) e, juntos, em grupo, dupla ou trio, podem construir microcenas e compartilhar com todos.

Do mito ao movimento – de volta embaixo da árvore, cada participante vai escolher um lugarzinho para deitar e descansar um pouco enquanto tenta lembrar contos e histórias sobre si. Em seguida, todos em círculo, sentados, um a um, compartilham suas histórias. Por fim, em grupos de três, quatro ou dupla, devem escolher um dos contos narrados e compartilhar em movimentos com todos.

19 – Jogo (vivência): A árvore do lembramento – Parte 3

Escolher, próximo ao local de aprendizagem, uma árvore grande para saudar, de preferência, uma árvore que tenha um significado para a comunidade do entorno. Essa saudação pode ser a realização de um círculo ao redor da árvore e cada participante pode emanar uma palavra de saudação ou realização de uma das etapas do jogo anterior no entorno da árvore.

20 – Vivência

Cada participante será convidado a trazer um pedaço de madeira (ou galho de árvore que represente algo para ele) para simbolizar a árvore do lembramento de cada um, e durante dois, ou três encontros dessa etapa, cada um, individualmente, irá constituir a árvore. Os participantes podem trazer também algum objeto simbólico que queiram que faça parte da sua árvore do lembramento; pode ser algo ligado às pessoas da família e/ou que tenham algum significado.

Esse (pé)³¹

³¹Todos os termos que estão em Yorùbá nessa atividade foram pesquisados se seguem o exemplo em destaque no livro “Os Nàgô e a Morte de (JUANA ELBEIN DOS SANTOS 2012).

Os pés (raízes da árvore) vão estar ligados aos ancestrais. As raízes da direita estarão ligadas aos ancestrais masculinos e as raízes da esquerda estarão ligadas aos ancestrais femininos.

Apá òtun: lado direito

O lado direito da árvore vai receber elementos de ligação com o masculino (pai, tio, primo, avô).

Apá òsi: lado esquerdo

O lado esquerdo da árvore vai receber elementos de ligação com o feminino (mãe, tia, avó).

Orí

Na parte superior da árvore, será colocado um elemento de ligação pessoal do participante e será relacionado ao destino pessoal e a projeções futuras.

Obs.: se qualquer participante demonstrar interesse em construir sua árvore de qualquer outra forma, por exemplo, fazendo ligação com uma única pessoa, é importante validar, pois o sentido é dado por cada um, a partir da lógica que constitui na vivência. Ao final, todos os participantes compartilham suas árvores.

20 – Jogo – vivência a árvore do lembramento – Parte 4

Cada participante é convidado a deitar e a lembrar um gesto de um ancestral da esquerda (feminino), de um ancestral da direita (masculino) e um gesto pessoal importante e pessoal. Podem se repetir os gestos das vivências anteriores. Depois de pensados esses gestos, cada participante pode levantar-se e experienciar pelo espaço tais gestos. Logo após a experimentação, cada participante compartilha suas descobertas.

21 – Jogo vivência- a árvore do lembramento – Parte 5

Árvore do lembramento: cada participante, de posse de sua árvore, formará um grupo e esse grupo escolherá uma localidade para realizar uma performance, que será construída no mesmo lugar da exposição. Pode ter como nome floresta negra em movimento, a movimentação de árvores ancestrais ou um nome que surgir no processo de confecção das árvores.

A PORTA DO RETORNO³²

³²Um jogo (vivência) em que os participantes são convocados a retornar para lugares imaginários e estimulantes afrodiaspóricos ou não, mas que possibilitem a criação cênica por esse viés.

22 – Jogo (vivência) – A porta do retorno – Parte 6

Etapa 1 – Todos os participantes podem estar deitados e o mediador faz a leitura da poesia “A porta do retorno” – Francislene Sales:

Pra onde nós retornamos toda vez que entramos mais um pouco em nós? Onde está a porta do meu retorno?
 Retornar é caminhar para o futuro com os pés no passado. É mudar de direção.
 Retornar é caminhar ao contrário.
 Retornar é voltar
 Retornar é entrar
 Retornar é ir pra casa
 Retorno
 Retorno para o corpo
 Retorno para a voz
 Retorno para dentro de mim
 A porta do Retorno

Existe dentro de nós uma porta. Uma porta grande e aberta que nos possibilita retornar, para apanhar algo especial e importante que ficou. A porta do retorno possibilita o retorno para dizermos a nós mesmos aquilo que não dissemos, aquilo que não dissemos a alguém que tínhamos como referência política ou pessoal, alguém que forjou nossa existência, alguém que nos antecedeu, que seja deste plano ou do espiritual, parente sanguíneo ou irmandade de luta, sujeitos que carregam em si a força da cultura negra. Alguém que nos moldou enquanto ser. Pode-se retornar para um acontecimento que foi muito importante no empoderamento negro. O importante é o retorno. Retorne e presentifique-se nesse lugar e viva esse acontecimento.
 A porta do retorno abre para dentro de casa
 A porta do retorno abre para o encontro com aquela pessoa que nos fortalece
 A porta do retorno abre para receber aquele olhar acolhedor
 A porta do retorno abre para o abraço
 A porta do retorno abre para o Mar
 A porta do retorno abre para o encontro com o lado de lá
 A porta do Retorno é a possibilidade de voltar e de encontrar
 A porta do retorno abre para África...? O que ficou? O que pegar? Por onde retornar?
 É possível se achar?
 É possível se encontrar?³³
“Onde se abre uma porta do retorno, é no passado que colocamos os pés”. (A autora).

Etapa 2 – Todos os participantes falam juntos essa frase e, em seguida, um participante caminha à frente do coletivo, mostra o espaço onde quer abrir a sua porta de retorno e vivencia o acontecimento com o coletivo. Ao final da partilha da vivência, o participante sai, fecha a sua porta e retorna para o coletivo. Todos voltam a caminhar juntos pelo espaço até que outra pessoa irá fazer o mesmo.

³³A poesia pode ser adaptada em qualquer das esferas atemporais.

3.2.3 Jogos de produção para a prática de teatro negro

23 – Jogo: “berimbau” de problematizações

É um jogo de criação e imaginação. Inicialmente, o mediador deve sentar com a turma e, juntos, fazer um levantamento dos principais problemas vivenciados pela população negra no momento atual. Então, o mediador entrega tiras de papel e solicita que a turma escreva os principais problemas citados³⁴, depois os coloca em uma grande cabaça. Em um segundo momento, os participantes são convidados a alongar-se pelo espaço de preferência ao som de instrumentos da Capoeira, e, aos poucos, o mediador pede para aguçarem a memória e deixarem o corpo agir ao som instrumental da Capoeira. Após este momento, divididos em dupla ou trio, os participantes, inspirados pelos temas retirados da cabaça, explorarão o jogo a partir da utilização do ataque e defesa como inspiração para as criações cênicas, de forma que, nas criações cênicas, tenham sempre um atuante que defende e outro que ataca. Por fim, todos compartilham seus produtos cênicos

24 – Jogo movimento icônico de libertação

Nesse jogo visualizamos os gestos icônicos do Movimento Negro como elemento de libertação, de vivências do racismo que estagnam/ram nossos corpos. Assim, por meio da realização desses gestos, buscamos libertação do que já vivenciamos e transformamos em processo criativo.

Na primeira etapa, são apresentadas aos participantes imagens de gestos icônicos do Movimento Negro, trazendo dois gestos importantes: o punho erguido e cerrado, símbolo de luta e resistência presente nas diversas manifestações negras pelo mundo, e o Baraka, um gesto egípcio e que, segundo a pesquisadora Neide Miele³⁵, a palavra é formada pela junção de Ba (a força vital do corpo físico), Ra (a divindade representada pelo sol) e Ka (a alma). O significado de Baraka então sugere: “que Ra abençoe seu corpo e sua alma!”.

³⁴Temas que podem ser problematizados e trabalhados nas improvisações, cenas ou atmosferas cênicas, por exemplo: genocídio da juventude negra, feminicídio de mulheres negras e a solidão de mulheres negras.

³⁵MIELE, Neide. **Arte Simbólica**. [2016?]. Disponível em: <https://docplayer.com.br/16239680-Arte-simbolica-neide-miele-a-arte-egipcia-e-denominada-simbolica.html>. Acesso em: 28 ago. 2021.

Figura 29 – Punho erguido

Fonte: Pinterest (2019).

Figura 30 – Chadwick Boseman e o gesto Baraka

Fonte: Observatório Cinema (2019).

No segundo momento, os participantes são convidados a escolher um local na sala e ficar em pé, com os pés conectados na terra, de olhos fechados ou abertos. O foco de atenção de cada participante vai estar na realização do gesto do punho, e algumas orientações que o mediador pode dar são: o foco deve ser na mão direita, é necessário observar o punho direito se fechar e a gravidade querendo levá-lo para o chão. O punho é o que movimenta o corpo, ele quer se erguer e subir, mas, em contraposição, o corpo puxa para baixo. Nesse momento, o participante deve pensar em algum momento que passou (ou presenciou) relacionado à discriminação racial e que conseguiu reagir a ela. Como o corpo reagiu nessa vivência?

O que o corpo sentiu ao deixar o espaço do ocorrido? Nessa constante e observando o seu corpo em movimento, o punho consegue se erguer além da cabeça. Em seguida, em grupos de quatro ou três participantes, devem contar a situação que vivenciaram e, depois, o grupo deve construir uma cena ou atmosfera cênica com o que foi experienciado. É importante trazer comentários sobre os movimentos realizados pelo corpo durante a lembrança. Após esse momento, o grupo deverá escolher ou criar coletivamente uma criação cênica cujo foco seja o racismo e devem escolher um dos dois gestos (punho erguido ou Baraka) como gesto de libertação, dentro da própria criação cênica.

25 – Jogo: Meu gesto icônico de libertação

O presente jogo tem o intuito de explorar os gestos de libertação de cada participante e

presentificar o gesto individual de libertação de cada participante. Para a realização deste jogo, será utilizado como inspiração o Cosmograma Bakongo.

Figura 31 – Figura SEQ Figura * ARABIC 21 – Cosmograma Bakongo



Fonte: Alexandre Cumino (2020).

No primeiro momento, o Cosmograma deve ser apresentado para a turma e cada participante deve desenhar a estrutura do Cosmograma no chão com o material que tiver. Os gestos individuais serão explorados nesse espaço.

No primeiro espaço, denominado **Mussoni**, o participante inicia a gestação de seu gesto de libertação. Os gestos podem ser compartilhados ao final das criações. Em seguida, o participante vai para o segundo espaço, **Kala**, para dar os primeiros passos de seu gesto de libertação. No terceiro espaço, o **Tukula**, o gesto ganha mais corpo e já é presente e vívido. Finalmente, no quarto espaço, o **Luvemba**, acontecerá a desintegração do gesto no corpo físico, o findar-se do gesto.

Depois da experimentação individual de cada participante com seu gesto, pode se formar um grande círculo e cada participante pode compartilhar o percurso movimentacional do seu gesto, ou o mediador pode optar por separar a turma em pequenos grupos e solicitar que criem um produto cênico que tenha como ênfase os gestos individuais de cada participante.

Indicadores de mediação do processo criativo

Avaliação – A avaliação deve ficar a cargo do mediador que, se estiver em uma estrutura de ensino formal, seguirá padrões pré-estabelecidos, e o educador que estiver desenvolvendo os jogos em espaço informal, deverá analisar pilares como presença, participação, envolvimento, dentre outros.

Dicas de acolhimento – abertura e conclusão dos encontros – Gira do acolhimento: em círculo, deve-se receber todos os participantes e compartilhar, juntos, fatos do dia a dia, principalmente como todos se sentem. Também ao final dos encontros, deve-se sentar em

círculo para concluir com respeito, atenção e dignidade o encontro.

Dicas para materiais didáticos – Caderno de desenho para que todos os participantes possam registrar expressões, palavras, gestos e pensamentos que lhes tocaram no processo criativo, que podem funcionar como instrumentos de aprendizagem.

Mostra cênica – A mostra cênica será a culminância das vivências dos jogos afrocênicos, que pode ser realizada no mesmo espaço em que a maior parte das aulas aconteceram.

Temas possíveis de serem abordados em experiências cênicas

- a) genocídio da juventude negra;
- b) feminicídio de mulheres negras;
- c) a solidão de mulheres negras;
- d) tema (de interesse em comum do grupo) que tenha surgido em meio ao processo.

Alimentação do *Orí*

Na preparação para a mostra, alguns dos temas trabalhados podem ser aprofundados com a participação de especialistas, militantes dos movimentos negros, líderes comunitários, pessoas que estejam engajadas com as questões raciais na arte e na sociedade. Essas pessoas podem ser convidadas a realizar alguns encontros para compartilhar experiências e reflexões de questões que estejam sendo abordadas na concepção da montagem cênica.

4 APLICAÇÃO DE JOGOS DO GUIA FARAIMORÁ³⁶ COM A TURMA DA ESCOLA DE TEATRO NEGRO DA UFBA

“Eis o que a Cosmologia Kôngo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro/ das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes,/ de tal modo que eu serei e re-serei novamente.”.

(FU-KIAU)

A aplicação de alguns jogos do guia Faraimorá se deu no semestre suplementar 2021.1, no componente curricular “Teatro Negro”³⁷, ministrado pela professora Dra. Evani Lima, na Etufba, a título de tirocínio docente. Essa experiência aconteceu em 9 encontros (um por semana), sendo seis encontros com duração de 1h30 e dois encontros de 2h. Na maioria das vezes, os encontros ocorreram na segunda metade das aulas. Por conta da pandemia do COVID-19, as aulas aconteceram via plataforma virtual, Google Meet³⁸, no período de 16 de março a 18 de maio de 2021. No primeiro momento da aula, a professora Dra. Evani Tavares Lima mediava o processo de reflexão e teoria do teatro negro a partir de textos pertinentes sobre o tema³⁹. No segundo momento, experimentamos alguns dos jogos do Guia Faraimorá e, dessa forma, realizamos um diálogo entre a teoria e a prática.

Inicialmente, a turma era composta por 19 estudantes, mas, ao longo das aulas, esse número foi reduzido e oscilou até o limite de 10 estudantes. Participaram da vivência dos jogos os seguintes estudantes: Mariana Barreiros, Aldeir César Costa, Fabrícia Dias, Marcos Dias, Dêvid Gonçalves, Diega Pereira Silva⁴⁰, Beatriz Santana, Genário Neto, Wallacy Andrade e Amanda Lima⁴¹. A princípio, o público focado para essa experimentação com os jogos era de

³⁶Experiência on-line.

³⁷A concepção e a existência dessa disciplina é uma vitória, pois foi ofertada pela primeira vez a estudantes da graduação da Escola de Teatro da UFBA, enquanto disciplina obrigatória para estudantes da licenciatura. Foi também nessa disciplina que realizei o tirocínio docente.

³⁸Utilizamos também, enquanto canal de comunicação, o WhatsApp. Todos os encontros foram gravados e todas as colocações aqui transcritas foram realizadas por meio das mesmas.

³⁹Tivemos dois encontros importantes durante as aulas, com os convidados: Ângelo Flávio (ator, diretor, dramaturgo e pensador do teatro negro) e a atriz Danielle Anatólio (atriz, pensadora e pesquisadora do teatro negro).

⁴⁰Autoidentificação da estudante.

⁴¹As estudantes Manuela Neves Pereira de Moraes e Bruna dos Anjos Gomes participaram apenas de alguns encontros, assim também foi o caso do estudante Negro Du (autoidentificação do estudante).

estudantes da Licenciatura em Teatro, da Etufba, mas a experiência foi realizada com discentes dos cursos de Licenciatura em Direção.

É importante sinalizar que escolhi jogos que os participantes pudessem experienciar estando em suas residências. Nesses encontros, optei por partilhar o jogo e refletir sobre ele. Em seguida, foram estabelecidos dois objetivos principais: analisar a prática dos jogos e, estimular a percepção dos participantes para o contato com os jogos no aspecto da pesquisa. Assim, pude perceber o gesto enquanto difusor de expressões corpóreas no teatro, sob a perspectiva do teatro negro e sua potencialidade em criação de atmosferas cênicas. No mais, pretendíamos compartilhar, ouvir e perceber como a comunicação e os jogos chegavam aos estudantes e observar se o que forneci foi suficiente para o entendimento da proposta de cada jogo experienciado.

Dividi os encontros nas três etapas estabelecidas no Guia Faraimorá. Na primeira etapa (dois encontros), ocorreram jogos de Liberação — aquecimentos inspirados nos gestos e movimentos dos orixás. Na segunda etapa (três encontros), experienciamos jogos de sensibilização, inspirados em duas simbologias africanas (a árvore do esquecimento e as portas do não retorno) como caminho para trabalhar os gestos dos participantes. Na terceira etapa, a produção, foram realizados dois encontros e utilizados três jogos. Houve também um encontro de apresentação da pesquisa e um encontro de finalização da experiência.

Os encontros eram divididos em três momentos: no primeiro acontecia a explicação do jogo e demais informações sobre ele, por exemplo, a inspiração para criá-lo; no segundo momento, partíamos para a experimentação do jogo; e no terceiro momento era realizada uma rodada de reflexão, na qual cada estudante era convocado a compartilhar suas impressões sobre o jogo e comentários sobre a experiência vivenciada com ele. Vale salientar que, em cada etapa, foi possível experimentar, no máximo, dois jogos. Como trabalho final, foi solicitado aos participantes que criassem um jogo com base nos princípios que nortearam os jogos do Guia Faraimorá enquanto inspiração e que preenchessem um questionário com noções sobre o jogo, com as seguintes perguntas:

- a) Como você se autodeclara em relação à cor?
- b) A qual fase o seu jogo é pensado? Aquecimento? Sensibilização? Produção?
- c) Qual o princípio inspirador você utilizou? Ancestralidade? Identidade?

Cidadania?

d) Descreva brevemente o seu jogo e aponte observações para participante ou particularidade importante dele.

4.1 EXPERIMENTAÇÕES DE JOGOS DE LIBERAÇÃO

4.1.1 Primeiro encontro: a encruzilhada rumo à construção do Quilombo

Momento 1: construção do espaço-quilombo – para iniciar esse momento, compartilhei com a turma uma foto com elementos importantes para mim, que constituem meu espaço-quilombo e simbolizam o momento atual de minha existência, como mulher negra, afrodiáspórica, atriz e arte-educadora.

Figura 32 – Elementos afrodiáspóricos



Fonte: Acervo da autora.

Expliquei para a turma porque escolhi tais elementos. Primeiro um agogô (instrumento musical), que exala toda potência de possibilidades que podemos criar a partir do contato com o universo musical afro-brasileiro. Em seguida, um pedaço de bambu pintado de verde e preto, simbolizando a árvore do lembramento⁴², elemento necessário para um dos jogos do Guia; uma

⁴²A árvore do lembramento é o nome de um dos jogos da categoria identidade, que tem o intuito de sensibilizar.

planta simbolizando um coletivo de teatro negro composto por mulheres negras, que participei e, inclusive, ganhei de Fabrícia, uma das participantes do coletivo que também vivenciou essa disciplina e experienciou os jogos; e um quadro de uma garota negra, que ganhei de Adriano, um grande amigo, simbolizando como sou vista. Também pontuei como esses elementos me estimulam e me conectam à ideia do ser negra, como me movo nesse universo, como eles são estímulos de fortalecimento pessoal afrodiaspórico e como são estímulos para processos criativos em teatro sob a perspectiva do teatro negro. Havia solicitado com antecedência no grupo do WhatsApp que os participantes compartilhassem uma foto com os elementos que simbolizavam a existência afrodiaspórica de dentro de seus quilombos pessoais. A estudante Beatriz, nessa aula, pontuou a cozinha de casa como espaço de afeto e acolhimento de comunidade e do fortalecimento familiar, e compartilhou uma imagem de elementos que simbolizavam esse lugar.

Figura 33 – Elementos da estudante Beatriz “Colher de pau, Prato de machucar e Machucador”



Fonte: Acervo da autora.

O estudante Dêvid postou uma foto de pentes-garfos e um pouco de seus cabelos, enquanto elementos de significado de sua existência afrodiaspórica.

Figura 34 – Elementos apresentados pelo estudante Dêvid



Fonte: Acervo da autora.

Alguns estudantes não fizeram a foto de elementos, mas compartilharam elementos que os ligavam ao universo afrodiaspórico. Já Manuela Moraes escreveu: “colher de pau, colher de sopa, costura, espada de Ogum e conhecimento, essas são as mulheres da minha família, minhas referências”.

Figura 35 – Elementos da estudante Manuela escolhidos para partilhar com o nosso quilombo virtual



Fonte: Acervo da autora.

Esse compartilhamento de elementos foi fundamental para a concepção desse espaço quilombo de aprendizagem virtual de uma prática em Teatro sob a perspectiva do teatro negro, que estava acabando de nascer. O processo de incentivar a visualização dos elementos de cada estudante, estando cada um em suas casas, foi feito também no intuito de provocá-los a olhar para o “quilombo” pessoal de cada um com afeto e pertencimento. Com essa ação, contribuimos para a composição de um espaço de ensino-aprendizagem mais significativo e mais negro-referenciado, pois muitos dos elementos apresentados eram simbólicos para os estudantes que

compartilharam e dialogavam com o universo da cultura negra. Por conta da pandemia, a nossa casa também passou a ser nosso quilombo.

No segundo momento desse encontro, apresentei os princípios que embasam o Guia Faraimorá e sua estrutura, contando-lhes que trabalharíamos com um jogo da categoria da Liberação, que tem a ancestralidade enquanto princípio inspirador. Depois de apresentar brevemente o título e as categorias do Guia, além de dar algumas informações sobre o Orixá Exu, iniciamos a experimentação de um dos jogos que compõem o manual Faraimorá. Experimentamos o primeiro: “Encruzar – parir o movimento”, o primeiro jogo do Guia que segue princípios afrodiaspóricos. Temos, nesse jogo, a travessia de Exu, enquanto energia primária de inspiração no ato criativo. Este visa que os participantes consigam aquecer o corpo enquanto experiência e possibilidade de criações em encruzilhada.

Sugeri que os estudantes fizessem uma encruzilhada no chão do cômodo ao qual se encontravam. Essa encruzilhada poderia ser feita de calçados, giz de cera ou algo que a simbolizasse. Em seguida, convoquei os estudantes a colocarem os corpos no centro da encruzilhada, ao som da música “*The Invention Of Colour*”⁴³, canto e autoria de Tiganá Santana⁴⁴. É importante pontuar que sugiro o uso de alguns toques dos orixás durante a execução do jogo, mas nesse processo utilizamos essa canção como referência. Assim, seguimos com a aula e alongamos os nossos corpos no centro da encruzilhada. Em seguida, solicitei que todos caminhassem pela encruzilhada, buscando experienciar o tempo (lento/rápido), os planos (alto, médio e baixo) e as possibilidades de movimentos que poderiam nascer daquela experiência do corpo em encruzilhada.

Logo depois, partimos para a segunda variação desse jogo, na qual os participantes exploraram as várias encruzilhadas imaginárias pela sala. Pontuei que, se alguém sentisse necessidade, poderia soltar algumas palavras no ar e deixar fluir. Depois de um curto tempo de experimentação, concluímos a prática.

Ao perceber os corpos dos estudantes em movimento nas encruzilhadas, foi possível notar que o aquecimento estava acontecendo. Logo depois, solicitei que o estudante que estivesse se sentindo à vontade, compartilhasse a exploração do corpo na encruzilhada em experiência de forma prática, para que todos da sala pudessemos observar. A estudante Beatriz compartilhou sua experiência em movimento na encruzilhada, e foi interessante perceber a

⁴³Essa música está presente no álbum “*The invention of colour*”, disco do músico Tiganá Santana. Ela foi escolhida para compor a experimentação dos jogos por dialogar com a proposta de estímulo à criação deles. Segundo Tiganá Santana.

⁴⁴Música escolhida para mediar o processo de experimentação dos jogos, na falta do toque específico do orixá Exu “(Agabi/Adabi)”.

execução de seus planos e movimentos. Durante a caminhada, ela explorou o tempo. Às vezes, caminhava lentamente; outras vezes, mais rápido. Ela também se aproveitou dos planos (alto, médio e baixo), além de revelar movimentos enquanto realizava sua caminhada. A estudante Beatriz pontuou que sentiu seu corpo negro em exercício e explorou o corpo em estado de liberdade.

Durante a semana após essa aula, a estudante Beatriz postou no grupo de mensagens da turma um vídeo de sua observação e investigação de seu corpo, explorando as encruzilhadas que ela pôde perceber dentro de sua casa. A exploração da estudante Beatriz em sua casa, buscando experienciar as encruzilhadas de seu lar, foi algo muito significativo, pois naquele momento, ao notar a entrega da estudante no exercício, percebi a potencialidade desse jogo e o quanto ele pode ser ampliado no lugar que for experienciado, principalmente porque o participante pode realizá-lo sozinho e consegue aquecer criando movimentos e explorando-os; a estudante conseguiu fazer um aquecimento, conceber e parir movimentos.

Refletir sobre esses movimentos “paridos” foi importante, pois percebi que a energia de Exu é movimento. Nesse sentido, o movimento foi ampliado para várias casas e explorado nos corpos dos estudantes. A visualização de Exu não apenas como um orixá ou como uma entidade, mas a visualização do próprio movimento de vida, é possível ser percebida nesse jogo.

Na experiência desse jogo, o convite foi para andar sob a encruzilhada buscando investigá-la enquanto lugar de passagem e de possibilidades de movimentos, criações e ativações de gestos. Foi fundamental a percepção da força presente de uma encruzilhada enquanto possibilidade de exploração de corpos em movimentações.

4.1.2 Segundo encontro: “cortar o caminho em busca da cura”

Procurei um jogo fácil de ser adaptado para o universo virtual e escolhi dois jogos: “Cortar o caminho”, inspirado no gesto cortar do orixá Ogum, de cima para baixo e em diagonal, forte, e o segundo “Pipocar de curas”, inspirado no ato de “curar” do orixá Omolu, este pensado para o momento de pandemia vivenciado por todos nós na urgência de curas subjetivas minhas e de cada participante.

Compartilhei com a turma informações sobre o orixá Ogum e expliquei o jogo. Para povoar o imaginário deles, foi compartilhada uma imagem com a cor azul (de Ogum), bem forte em movimento. O mesmo foi feito com o orixá Omolu, da saúde e ligado ao fogo e interior da terra. Apresentei o jogo e compartilhei a imagem da cor marrom, simbolizando o universo de Omolu.

Após um alongamento simples ao som da música “*The Invention Of Colour*”, de Tiganá Santana, partimos para a experimentação do primeiro jogo “Cortar o caminho⁴⁵”, mas solicitei que os estudantes percebessem dentro do corpo o caminho que as veias fazem, e observassem também os pés enquanto detentores do caminhar. Em seguida, convidei os estudantes a experienciar as possibilidades de caminho no cômodo onde estavam e determinassem o início e o fim do caminho. Ao ouvir o som do agogô, todos deveriam parar em cima dos dois pés e afundar esse corpo.

Na experimentação com o jogo “Pipocar de curas”, pedi que cada um escolhesse uma parte do corpo que não estivesse muito bem. Em seguida, solicitei que, em duplas, compartilhassem com o colega a parte do corpo que não estava bem e o porquê, depois pedi que eles investigassem e criassem um gesto de cura, pensando na energia do orixá Omolu, um gesto de cura para a dor do outro. Realizamos a experiência ao som da música “*Invention Of Colour*”, de Tiganá Santana, música que também estimula os sentidos da criação. Os estudantes fizeram esse exercício, no qual tiveram liberdade para utilizar “achados” do primeiro jogo para compor a experimentação. Solicitei também que os estudantes movimentassem esse gesto. Observar o empenho da turma para conceber esse gesto de cura para o outro também despertou a afetividade. Dentre as criações, destaco aqui o movimento de cura da Diega, pois ela estava em um ambiente onde a natureza se fazia presente.

⁴⁵Nessa experimentação, exploramos apenas a primeira parte do jogo que estava ligada à percepção do caminho enquanto possibilidade de criação e da percepção do afundar enquanto gesto importante em um dos contos do presente Orixá.

Figura 36 – Diega e seu gesto em movimento de cura



Fonte: Acervo da autora.

Figura 37 – Diega e seu gesto em movimento de cura



Fonte: Acervo da autora.

Orixá é natureza, e fomos presenteados e agraciados com a presença de Oxumarê e seu lindo arco-íris pelo compartilhar da experiência da Diega. Por fim, abrimos para colocações sobre a experimentação dos jogos e sobre a estrutura destes. Genário fez um comentário sobre sua experiência no segundo jogo, então pensou em um movimento de “ninar” e também na sinuosidade presente em Oxum e na vida de mulheres que carregam isso e passam a vida com dignidade.

Aldeir pontuou sobre seus pensamentos em como conceber um movimento de cura para uma dor no centro da coluna de Amanda e, em seguida, afirmou que inconscientemente veio o “cortar” do primeiro jogo e o simbólico corte da dor. Disse, ainda, que tinha coerência, pois a dor de Amanda era no centro da coluna. Aldeir observou que gostou de ver os colegas em experimentação e afirmou que os exercícios inspiram beleza cênica e produzem material cênico e plasticidade.

Amanda assinalou que os dois jogos escolhidos para experimentação no dia dialogavam muito, que gostou de trabalhar uma dor que a gente não sente, mas que tem uma memória ao pensar o gesto de cura imaginando a dor que o outro está sentindo. Pontuou, ainda, ser bonita esta prática, por ser um lugar de empatia e de ter a possibilidade em trabalhar com os colegas.

Fabírcia pontuou que imaginou o jogo “cortar o caminho em busca da cura” acontecendo em um ambiente escolar e que, por mais imensa que seja a escola, nós estamos dentro da sala de aula. Fabírcia trouxe à luz que pode ser um movimento de cura da escola. Salientou também que visualizou o abrir caminho de forma epistêmica e sinalizou a importância quando solicitado que pensassem com o corpo as várias possibilidades de caminho das veias. Sobre o segundo jogo, disse que é conectado com tudo que a gente vai fazer nessa perspectiva de curar a escola e curar tudo para poder renascer. Pontuou também que lembrou do álbum musical “Enxadário”, de Babilak Bah.

Diega relatou que, quando foi procurar as veias, sentiu como se estivesse observando os caminhos da água no nosso corpo. Disse que o céu mudou e que ela também mudou muito. Afirmou que o céu tinha o arco-íris e já estávamos dançando para a cura. Diega pontuou que dançava na bica de uma cisterna na qual sua família realiza o processo de insumo, onde vivem. Eu agradei a participação e colaboração de todos e finalizamos o encontro.

Nesse encontro, foi importante observar a entrega e participação de todos os estudantes, principalmente no segundo jogo em que o foco estava no cuidado com o quanto todos se mostraram sensibilizados. São experiências como essas que precisamos ter no Teatro Educação e que práticas como essas inspiradas no teatro negro podem oferecer. Tendo Omolu como inspiração, a energia de cura se fez presente nesse processo. Não só ele foi lembrado, Oxum também foi apontada enquanto energia *mater* de sinuosidade e Oxumaré nos brindou com sua presença.

4.2 EXPERIMENTAÇÕES DE JOGOS DE SENSIBILIZAÇÃO – CATEGORIA DA IDENTIDADE

4.2.1 Terceiro encontro: da árvore do lembramento à porta do retorno

No dia 30 de março de 2021, realizamos o nosso terceiro encontro⁴⁶ com a investigação de jogos inspirados no princípio da identidade. Para o encontro desse dia, solicitei que cada estudante encontrasse em casa algo que simbolizasse uma árvore do lembramento. Expliquei para os estudantes que a árvore do lembramento poderia, nessa vivência virtual, ser um elemento de lembrança da existência de cada um, bem como dos ancestrais mais próximos. Para estímulo da turma e abertura para adentrar o universo do lembramento dos seus mais próximos, compartilhei com a turma a leitura de um poema:

Ancestralidade

Ismael Birago Diop 1982

Ouçã no vento
 O soluço do arbusto:
 É o sopro dos antepassados.
 Nossos mortos não partiram.
 Estão na densa sombra.
 Os mortos não estão sobre a terra.
 Estão na árvore que se agita,
 Na madeira que geme,
 Estão na água que flui,
 Na água que dorme,
 Estão na cabana, na multidão;
 Os mortos não morreram...
 Nossos mortos não partiram:
 Estão no ventre da mulher
 No vagido do bebê
 E no tronco que queima.
 Os mortos não estão sobre a terra:
 Estão no fogo que se apaga,
 Nas plantas que choram,
 Na rocha que geme,
 Estão na casa.
 Nossos mortos não morreram.

Esse poema foi compartilhado na abertura do nosso momento porque, nas palavras do autor Ismael Birago Diop (2012), é possível visualizar a magnitude da existência dos nossos ancestrais, no nosso viver. O autor vê a morte como possibilidade de integração com a natureza. Para ele, “nossos mortos não morreram”, se tornaram ancestrais, ancestrais no sentido de coexistência e integração com a natureza. É nesse sentido que os jogos da categoria da identidade dialogam com a ancestralidade; como vetor identitário que precede nossa existência.

⁴⁶Estiveram presentes 7 estudantes.

Em seguida, como de costume, explanei sobre os jogos que iríamos trabalhar, da relação entre identidade e ancestralidade, e introduzir informações sobre o orixá-tempo, cujo dia da semana em homenagem a ele, que é a terça-feira. Nessa exposição, compartilhei alguns elementos ligados a esse orixá, como a árvore plantada na terra. Para esse jogo, a árvore é um forte signo, pois é ao seu redor que o jogo acontece, por isso, trouxe uma imagem de uma grande gameleira⁴⁷, símbolo de tempo, para a turma conhecer.

Figura 38 – Gameleira branca



Fonte: Fragata surprise.

Expliquei para a turma que esse jogo pode ser desenvolvido nas três dimensões: os estudantes podem girar para trás, simbolizando o passado, como podem permanecer parados simbolizando o presente, e girar para frente simbolizando o futuro; expliquei que havia escolhido a dimensão do passado para experienciar, porque as culturas tradicionais de origem africana têm uma relação muito forte com o passado enquanto memória do presente. Por fim, compartilhei com a turma a minha árvore do lembramento, que já tenho em casa.

⁴⁷Situada no Castelo da Praia do Forte, na região metropolitana de Salvador.

Figura 39 – Árvore do lembramento da pesquisadora



Fonte: Acervo da autora.

Contei para eles a estória de minha árvore: após sair angustiada de uma aula, na Escola de Teatro, durante a graduação, por não me ver representada no arsenal de abordagens metodológicas que estava estudando, encontrei essa madeira e prometi para mim mesma que um dia ela ainda me ajudaria a conceber uma abordagem de ensino de Teatro sob a perspectiva do teatro negro. Depois desse momento e, com o passar do tempo, fui tomando esse pedaço de bambu, pintado de verde e preto, como minha árvore do lembramento. Tempos depois, concebi o jogo do mesmo nome.

Nesta atividade, por conta da pandemia⁴⁸, quem não conseguisse encontrar os elementos para compor a árvore desejada poderia escolher simplesmente um elemento que simbolizasse sua árvore. Assim, Genário Neto apresentou um elemento que, para ele, significava pertencimento e afeto. Beatriz Santana mostrou uma árvore pequeninha de brinde de uma revista na qual ela havia escrito um artigo. Marcos Dias trouxe uma colher de pau que o fazia lembrar o contato com as mulheres da sua família que o criaram e Wallacy apresentou uma planta, uma espada de Ogum, para simbolizar sua árvore do lembramento. Cada estudante apresentou um elemento de significação dentro da linha da pesquisa. Iniciamos, então, a experimentação do jogo intitulado “A árvore do lembramento”. A variação do jogo que experienciamos consiste em um participante por vez se posicionar próximo à árvore do

⁴⁸Gostaria de ter me aprofundado na criação e confecção dessa árvore do lembramento com elementos da natureza, enquanto materialidade importante para os participantes, mas por conta do formato das experimentações dos jogos, não foi possível.

lembramento (passado) e fazer o movimento de girar no sentido anti-horário, lembrando e falando bem alto o seu nome e de todos os seus antecessores/antepassados/ancestrais, da linhagem materna e paterna. Como uma forma de trazer à presença, no aqui e no agora, consciente de si e da existência, todos os seus. A experimentação foi bastante interessante. Diega, por exemplo, estava no meio do jogo quando parou e foi perguntar a sua mãe um nome de uma de suas antepassadas que não lembrava naquele momento.

Genário foi um dos estudantes que explanou os nomes de todos os seus antecessores de uma forma muito orgânica, pois ao pronunciar cada nome, ele buscava sonorizar também a energia dessa pessoa e seu grau de amabilidade com ela. Ao final, outro comentário bastante significativo em relação a essa experiência foi de Wallaces, que afirmou ter sido muito bom falar o nome de sua avó, pois relatou que nunca havia feito essa experiência de dizer “Sou neto de...”.

Ouvir os depoimentos desses estudantes me fez perceber o quanto esse jogo pode tocar forte cada um e constatar que, de fato, funciona bem para a sensibilização e o fortalecimento identitário e que, além disso, podem ser explorados com ele a expressão vocal e possibilidades sonoras diversas. A prática desse jogo me fez perceber a força da nossa ancestralidade também enquanto potência identitária da nossa existência. No mais, foi impactante perceber e ouvir a tonalidade de cada participante ao pronunciar os nomes dos seus, assim como foi ter a possibilidade de observar os estudantes circularem no sentido anti-horário em torno de suas árvores e afirmarem seus lugares de pertencimento.

4.2.2 Quarto encontro: da árvore do lembramento à porta do retorno

No dia 13 de abril de 2021, iniciamos mais uma aula do componente curricular “Teatro Negro”, pela plataforma do Google Meet. No segundo momento da aula, fizeram-se presentes 5 estudantes. É importante sinalizar que todos os participantes que estiveram na experimentação nesse dia não tinham participado do encontro anterior. Nessa aula, continuamos o contato com o jogo (vivência): a árvore do lembramento. Dando continuidade à investigação do universo desse ancestral particular enquanto estímulo para o processo criativo, havia solicitado anteriormente que os estudantes pesquisassem uma narrativa familiar ou um conto ouvido de um de seus ancestrais. Então, iniciamos a aula ouvindo as narrativas trazidas por cada um.

Nessa perspectiva, trago esse sentido de ancestral buscando voltar o olhar para os que vieram antes de nossa existência. Iniciei contando um fato que meu pai, já falecido, compartilhou diversas vezes comigo e que narra uma situação ocorrida com meu bisavô

conhecido como Desidério: o caso do paletó. Para iniciar a explanação dos princípios desse jogo, compartilhei um pequeno vídeo de trecho do poema “Protesto”,⁴⁹ do histórico poeta e militante negro Carlos Assunção:

Senhores
 Atrás do muro da noite
 Sem que ninguém o perceba
 Muitos dos meus ancestrais
 Já mortos há muito tempo
 Reúnem-se em minha casa
 E nos pomos a conversar
 Sobre coisas amargas
 Sobre grilhões e correntes
 Que no passado eram visíveis
 Sobre grilhões e correntes
 Que no presente são invisíveis [...]. (ASSUNÇÃO, 1982).

Neste poema, o autor faz alusão à presença dos ancestrais no cotidiano das pessoas negras e como essa presença fortalece a militância e afirmação identitária. No poema, é possível perceber a força dos ancestrais no aqui e no agora, ajudando na busca pela libertação e justiça.

Em seguida, destaquei outros elementos de importância no jogo e como a ação de circular em torno da árvore é um exercício de lembramento.

Nesse dia, senti que precisávamos aquecer o corpo antes da prática, então, utilizei o jogo: “Encruzar – parir o movimento”. Partimos para a experimentação, ao som de “*Invention Of Colour*”, de Tiganá Santana, e fizemos um alongamento no centro da encruzilhada. Em seguida, começamos a desdobrar a experimentação do gesto ancestral escolhido por cada participante na prática da encruzilhada no jogo “Parir o movimento”. Esse foi um dos momentos mais significativos para mim da nossa experiência, pois havia conseguido utilizar um jogo para aquecer “o parir o movimento” e também para ser a base de sensibilização da etapa “Do mito ao movimento” do jogo “A árvore do lembramento”. Notei que estava funcionando e que as possibilidades de criações e manejos desses jogos podem ser ampliadas e variadas conforme a perspectiva de quem esteja na mediação.

Na experimentação do jogo “A árvore do lembramento”, na etapa “Do mito ao movimento”, solicitei que os estudantes continuassem investigando o gesto em movimento do ancestral e, posteriormente, experimentassem incorporar a narrativa/conto aos movimentos. Neste dia, utilizei um tempo maior para esse momento e notei também que os estudantes se envolveram bastante na experiência. Em seguida, cada um compartilhou sua experimentação.

⁴⁹Link do vídeo do poema disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zeRGsuVDvK0>. Acesso em: 14 jul. 2023.

Aldeir criou uma espécie de caminho com um gesto mais próximo ao coração. Ele explicou que o jogo da encruzilhada o fez lembrar de um gesto de sua mãe, que ela fazia próximo ao peito, e então trouxe-o para a experimentação desta segunda prática. Aldeir sinalizou que, por ele não ter participado do encontro anterior, ficou com medo de não ter contribuído. Acalmei-o, sublinhando que havia contribuído muito.

Nesse sentido, creio que minha estratégia de utilizar um jogo de aquecimento como base para um jogo de sensibilização surtiu um bom efeito, pois pude ver os estudantes bastante focados no processo. Em uma lógica de um processo criativo e afrodiaspórico, ter um estudante não negro em estado de investigação e escuta me deixou bem feliz, ao perceber sua entrega ao vivenciar em alguns jogos como esse.

4.2.3 Quinto encontro: da árvore do lembramento à porta do retorno

No dia 27 de abril de 2021, tivemos mais uma aula na disciplina “Teatro Negro”, no segundo momento da tarde, com sete estudantes. Experimentamos, nesse dia, dois jogos: um jogo (vivência) de sensibilização, intitulado “A porta do retorno”, inspirado no princípio da identidade; e o jogo “Berimbau de problematizações”, inspirado no princípio da cidadania, que tem como objetivo explorar possibilidades para a criação cênica em grupo.

No momento seguinte, partilhei com a turma minhas inspirações para a criação do jogo “A porta do re

torno”. Em seguida, compartilhei com os estudantes algumas imagens e montagens que fiz com elas para que ilustrassem o pensamento e a passagem da ideia do jogo.

Figura 40 – Porta do Não Retorno/Ajudá/Benim, 2005/Partes do Cais da Cidade Baixa. Salvador-BA



Montagem: elaboração própria. Fonte: Salvador... (2020) e Ajudá (2005 apud ARAÚJO, 2009).

Figura 41 – Porta do Não Retorno/Ajudá/ Benim 2005/Ana Araujo. Cafua das Mercês. São Luís-MA



Montagem: elaboração própria. Fonte: São Luiz... (2020) e Ajudá (2005 apud ARAÚJO, 2009).

Em ambas as fotos, vemos imagens com montagens que mostrei aos estudantes, podemos visualizar a porta do não retorno, um monumento erguido em Ouidah, no Benim, com o intuito de simbolizar os milhares de africanos que foram retirados à força do continente africano para serem escravizados nas colônias europeias. Em ambas as fotografias, visualizamos locais de desembarque aqui no Brasil de africanos e africanas que aqui chegaram no período do tráfico negreiro.

Na primeira imagem, é possível visualizar parte do Cais da Cidade Baixa (Salvador-BA). Essa ideia de imaginar Salvador e de que também foi próximo a essa localidade que os primeiros africanos e africanas chegaram em nosso lugar e se fizeram presentes ali, a partir dessa ideia de porta de chegada.

Na segunda imagem, visualizamos a entrada do Cafua das Mercês (São Luís-MA), outro ponto de chegada de africanos e africanas aqui no Brasil. Essa ideia simboliza um elo entre os dois mundos (o continente africano e o Brasil).

Para trabalhar esse jogo no universo virtual, apresentei algumas imagens. Se essa vivência tivesse ocorrido em estado presencial, possivelmente a porta de retorno seria materializada. No início do jogo, logo após o alongamento, solicitei que os estudantes deitassem em um lugar especial, fechassem os olhos e compartilhei e a poesia “A porta do retorno”, de minha autoria, que fiz para esse jogo.

Em seguida, solicitei que os estudantes pensassem nas suas portas de retornos e onde eles queriam abri-las. Disse para que tentassem visualizar e tornar o mais concreta possível sua “porta de retorno”. Após todos terem cumprido esta primeira fase, solicitei que ficassem de pé e convidei-os, comigo, a repetir a última frase da poesia que foi apresentada a eles, a fim de fornecer-lhes mais um estímulo para conceberem suas criações. “Onde se abre a porta do retorno é no passado que colocamos os pés” é a chave para o início do jogo. Um aspecto importante desse jogo, se fosse realizado presencialmente, seria justamente a movimentação pelo espaço em cardume, mas nessa versão virtual, fizemos diferente. Então, falei para a turma que, a cada momento que alguém sentisse que queria compartilhar sua abertura de porta do retorno, caminhasse um pouco mais à frente (em direção à câmera) e “abrisse” a sua **porta do retorno**, compartilhando sua composição cênica com a turma.

A estudante Beatriz se relacionou de outra forma com o jogo, dizendo:

Eu abro a minha Porta do Retorno (enquanto dizia, tocava sua pele) pelo toque e pelo abraço; eu abro a minha porta do retorno pelo toque e pelo abraço; eu abro a minha porta do retorno pelo toque e pelas mãos cruzadas. Eu abro a minha porta do retorno pela bênção que me foi dada.

A estudante presentifica o movimento e fala dessa forma, se aproximando mais, inclusive, de um dos objetivos do jogo, que é a presentificação enquanto princípio norteador do jogo.

Logo depois, foi a vez da estudante Fabrícia. Ela disse que, ao ouvir a expressão “porta do retorno”, foi bem para o espaço do corpo dança, da necessidade de voltar a dançar, de se ver um pouco assim em um sentimento de reconstrução desse corpo. Fabrícia, em seguida, compartilhou sua criação com a turma.

Figura 42 – Fabrícia, ao realizar o jogo Porta do Retorno em sua casa



Fonte: Acervo da autora.

Fabrícia utilizou a porta de sua casa como instrumento de porta do retorno e concebeu um produto cênico com o “voltar a dançar”. Sua criação consistia em entrar em um cômodo e sair, retornar, fechar a porta e acender ou apagar a luz. Ela realizava diversas vezes esse movimento e utilizou também a lateralidade. Ao final, ela fez um movimento, como se estivesse varrendo de seu corpo energias ruins. Essa foi sua vivência em partilha com a turma; foi potente ver o corpo de Fabrícia nesse lugar de retorno, principalmente por ser uma corpa negra, como ela diversas vezes se identifica, por ser uma mulher negra, atriz e estar em estado de retorno. Ao observar a experiência de Fabrícia, notei que o jogo proporciona diversas possibilidades aos estudantes, dependendo muito do estado de criação do participante. Fabrícia decidiu retornar

para si, para a sua dança, e esse fato foi potente, pois ela vivenciou o jogo de forma a deixar-se estimular interiormente por seus retornos pessoais.

Muito interessante também foi a abertura da porta do retorno do estudante Walacy, que inicialmente desligou sua câmera e, enquanto observamos as ondas sonoras ampliarem em torno de sua foto, ouvíamos um diálogo entre ele e sua avó (já falecida). Apenas ele falava do seu lugar de neto e o estudante escolheu a fala como fio condutor da sua prática, sendo uma viva experiência.

Figura 43 – Walacy na experimentação do jogo A Porta do Retorno/Francislene Sales



Fonte: Acervo da autora.

Walacy, nessa vivência, foi um dos estudantes que dialogou de forma profunda com a proposta do jogo, pois também presentificou-se e nos emocionou com sua criação, que se iniciou desta forma:

(Som de batida na porta).

W: Vó, vó, voinha? Vó, voinha? Hum! Oxi, tava onde, hein? Uma hora dessa, hein? Não senti o cheiro de café! Oxi, foi mesmo? A senhora foi lá, foi? Não acredito nisso, oh, minha veia... e o que é isso aqui na sua perna, hein? O que é isso? A senhora gosta de uma queda, hein? Não, não precisa fazer café, não, eu vou comer em casa mesmo, mainha vai chegar daqui a pouco... a senhora tá boa? Eu tô com saudades...

Na sua criação, Walacy utilizou o jogo “A porta do retorno”, presentificou uma vivência que apontava aspectos ancestrais e identitários e compartilhou um momento vivido de forma muito doce e ingênua, uma cena em áudio muito bonita. Fiquei feliz por perceber que o estudante teve uma escuta sensível também para os comandos que foram dados anteriormente ao jogo.

Em seguida, Diega compartilhou sua experiência inspirada na ação de benzer a porta de casa. Diega, então, se posicionou na frente da porta de casa e, com um ramo de folhas, iniciou

a sua reza; depois, ela se posicionou no centro da sala, ajoelhada, sob a atmosfera de seu lar, sob muitos dos seus, que se encontravam em algumas fotos, acima de seu *Orí* (cabeça), e benzeu sua cabeça com alguns galhos de folhas.

Figura 44 – Diega em abertura de sua Porta do Retorno



Fonte: Acervo da autora.

Depois de correr os ramos pelos braços, Diega ajoelhou-se na porta de casa, logo na entrada, e repetiu alguns dos movimentos que já havia realizado anteriormente. Em seguida, veio para mais perto da porta e mais próximo da câmera, e benzeu novamente seu corpo. Logo depois, ajoelhada, só que de costas para a câmera, benzeu para dentro de casa; então, veio até a porta e benzeu os pés e a câmera, agachou e concluiu. Perceber essa escolha de Diega enquanto possibilidade de mover-se dentro da porta do retorno foi muito significativa para o nosso universo de seres afrodiaspóricos, sujeitos e sujeitas das artes negras. No momento de reflexão sobre a experiência do jogo, Diega pontuou:

Fiquei pensando muito em porta do retorno enquanto pele, né, enquanto esse tecido da gente mesmo, desse lugar poroso e desse lugar de retorno, é esse lugar de encontro mesmo. Para a gente encontrar com o outro, a gente tem que tá construindo para a gente mesmo[...] e já que me deram a ação de benzer enquanto uma coisa da gente, então eu trago essa reza agora para esse lugar da gente. Se a gente fortalece os nossos poros, se a gente fortalece os nossos ouvidos e se a gente fortalece os nossos sentidos, a gente consegue se preparar para os nossos encontros. Vou fazer a minha ação que vai ser benzer *Orí*.

O teatro negro é visualizar a experiência cotidiana e as passagens de princípios afrodiaspóricos enquanto vertentes de criação e polo de criatividade do fazer artístico preto. Diega, ao experienciar a vivência do jogo da porta de casa realizando o ato de benzer a sua porta de retorno de entrada e de saída, apresenta a confecção com a proposição do jogo e nos alimenta na possibilidade de ver o desdobramento desse produto do jogo como uma experiência artística.

Após a finalização da experimentação desse jogo de sensibilização e para dar continuidade com a turma, pontuei a importância de aquecer, em seguida, sensibilizar, e, por fim, entrar na fase de produção com a turma, pensando em uma produção. Iniciamos, assim, a segunda parte da aula com um questionamento aos estudantes: quais questões são urgentes de serem problematizadas em uma montagem de teatro negro? Solicitei que cada estudante colocasse no chat a resposta a esse questionamento, e assim eles fizeram: saúde mental e autopreservação, denúncia do racismo e retorno para a busca da ancestralidade, a amplitude do entendimento do racismo. O entendimento estrutural, social e estético do racismo para não pretos e para pretos também. Autocuidado, dinheiro para produzir, fortalecimento e criação de plataformas de geração de renda, cuidado e debates sobre discriminação por características físicas (ex.: cabelo do João, participante do *Big Brother Brasil* 2021). Ainda, a temática da negação ao racismo e o debate distanciado sobre o tema por parte da comunidade branca.

Fabília, em relação à saúde mental, disse: “isso me veio isso a mente porque eu percebo que é uma urgência para a nossa população [...]” As palavras de Fabília foram muito fortes e me lembraram muito a experiência de Nina Simone(2015), no documentário “*What Happened, Miss Simone?*”. Em um trecho do documentário, Nina diz “você não pode evitar. O dever de um artista, no que me diz respeito, é refletir os tempos”. Como refletir os tempos que vivemos sem adoecer psicologicamente? A fala de Fabília demonstra o quanto a questão da saúde mental e da autopreservação são importantes e atingem pessoas negras, e como o fato do comprometido, inclusive com o fazer artístico e com a militância, podem levar também para a necessidade de voltar o olhar para a saúde mental. Wallace disse:

Quando eu parei para pensar em uma questão, me veio muito sobre essa questão da negação, sabe, de pessoas negarem a existência do racismo, negarem a existência dessas questões, e quão importante é a aceitação, esse reconhecimento para isso gerar uma transformação em si [...].

A negação do racismo por parte de muitas pessoas, como aponta o estudante Wallace, é o que impede a nossa sociedade de uma evolução mais contínua e rápida em relação à formação de uma sociedade antirracista. A estudante Beatriz pontuou a denúncia do racismo e o retorno para a ancestralidade, dizendo:

O retorno para a busca da ancestralidade porque eu acredito que, quanto mais a gente se fortalece com os nossos ancestrais, com essa energia e com esse axé que gira na gente com a gente, pela gente, mais a gente fica fortalecido, pra seguir nesse embalo que tem acontecido. Então, retornar para esse lugar ancestral, seja ele o mais próximo possível e até aquele mais longe que a gente ainda não conhece, que a gente vai conhecer, que a gente precisa conhecer, faz com que isso, pra mim, seja urgente.

A estudante aponta como urgência o retorno para a busca da ancestralidade, algo também que vivenciamos no contato com o jogo supracitado. A estudante Diega pontuou a existência de atores negros que falam sobre o problema que atinge a população negra em cena e salientam o mecanismo de conforto e cura em sua obra. Ela afirmou que o microcosmo dessas montagens teatrais dá conta do mundo ficcional, mas, na vida real, esses artistas continuam vivendo e combatendo o racismo. Citou, ainda, o exemplo do caso do ator Leno Sacramento, do Bando de Teatro Olodum, que, no ano de 2018, ao trabalhar em uma montagem de um espetáculo sobre o genocídio da população negra, levou um tiro da polícia na rua quando seguia para o seu trabalho. Assim, a estudante trouxe a importância de essas montagens falarem sobre o problema e mostrarem caminhos de cura para a realidade.

Naquilo que nos relacionamos e atuamos no que codificamos enquanto teatro negro, enquanto artistas, arte-educadores, mais conscientes, comprometidos com o fazer do teatro negro, seguimos trabalhando nessa busca da própria cura do racismo em nossa arte, no nosso fazer artístico. Talvez seja exatamente isso que tenho me empenhado a fazer quando proponho essas práticas em formato de jogos, para além de construir materiais cênicos, refletir sobre questões negras. São jogos que visam construir lugares de cura.

Então, esse encontro também incorporou enquanto objetivo a reflexão ampliada para as produções de teatro negro. Foi importante esse diálogo, pois a participação de estudantes de Direção, como é o caso da Diega, a fez também trazer suas colocações a partir de seu contexto de existência e de produção ao final desse encontro. Quando ousamos fazer teatro negro, precisamos também nos atentar, porque não é só o artista que vai ao palco, é a pessoa preta em evidência e protagonismo, bem como suas dores. Por isso, é importante a nossa busca por esses lugares de cura, também nos processos criativos e nas concepções artísticas, para além de conceber toda a problematização de uma prática teatral negra. É preciso criar lugares de cura dentro e fora das criações cênicas de teatro negro.

4.3 EXPERIMENTAÇÕES DE JOGOS DE PRODUÇÃO

4.3.1 Sexto encontro: do berimbau de problematização ao movimento icônico de libertação

Nesse encontro, contamos com os seguintes participantes: Beatriz Santana, Dêvid Gonçalves, Marcos Dias, Amanda Lima e Diega Pereira Silva. Relembrei aos estudantes que, na finalização da nossa aula anterior, uma questão se encontrava pendente: é importante realizar produções de teatro negro apontando apenas o problema ou é importante apontar a problematização e construir lugares de cura no próprio fazer teatral negro? Essas perguntas me levaram a ler novamente o texto “Performances do tempo espiralar”, da professora Dra. Leda Maria Martins, e uma citação chamou minha atenção, então eu a compartilhei com a turma:

Há, basicamente, nas dramatizações e performances, três elementos que insistem na rede de enunciação e na construção do seu enunciado: 1) a descrição de uma situação de repressão vivenciada pelo negro escravo; 2) a reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas, sendo o canto e dança regido pelos tambores; 3) a instituição de uma hierarquia e de um outro poder, o africano, fundados pelo arcabouço mítico e místico. (MARTINS, 2002, p. 79).

Nessa citação, a professora Dra. Leda Maria Martins está se referindo às performances rituais afro-americanas, a tecitura de lendas de Congados, ou Reinados de Minas Gerais, e de outras regiões do Brasil que se desenham nos três elementos que enunciam esse fazer artístico. Nesse sentido, visualizo o terceiro elemento, “a instituição de uma hierarquia e de outro poder, o africano, fundados pelo arcabouço mítico e místico” (MARTINS, 2002, p. 79), como elemento que se relaciona com a importância de se produzir também cenicamente, tentando ter esse aparato da ancestralidade enquanto lugar de cura, da possibilidade de criações cênicas que não só mostrem o problema em si, mas também expliquem lugares de cura nesse poder mítico africano e a possibilidade de apresentações cênicas que transmutem dentro desses lugares de cura, na nossa realidade.

Comentei com os estudantes que poderíamos nos inspirar e observar também a existência de espetáculos de teatro negro de militância ou apenas teatro negro que atuem nessa singular vertente.

Nesse encontro, experienciamos a fase de produção um jogo de criação, imaginação cênica de processo criativo, voltado para o universo da capoeira, “Berimbau de problematizações”. Pontuei para os estudantes que esse jogo tinha iniciado na aula passada, quando levantamos os problemas que circundam as pessoas negras, e compartilhei com a turma a seguinte imagem:

Figura 45 – Berimbau, Vaqueta, Caxixi, Gunga, Cabaça, Pedra



Fonte: Quilombo das Camélias (2015).

Nessa imagem, com o berimbau e os elementos que compõem o conjunto para a execução do toque na capoeira angola⁵⁰, inseri alguns dos problemas sugeridos pela turma no encontro anterior, os quais acreditamos que têm nos afetado e atravessam nossa existência. Sinalizei para os estudantes que, ao elencarmos esses problemas, estávamos falando a partir da nossa realidade, e que, ao experienciar esse jogo em sala de aula, principalmente em escolas nos bairros periféricos, é muito importante ter uma escuta sensível aos problemas no contexto em que a escola está inserida.

Convoquei a turma a realizar o nosso alongamento ao som da capoeira, precisamente do berimbau, e utilizei enquanto parede sonora um vídeo de toque instrumental do berimbau. Pontuei para os estudantes a importância de manter as câmeras ligadas. Solicitei a eles que acessassem as suas memórias corporais, movimentos inspirados pelo toque do berimbau e explorassem.

Tendo encerrado este momento de exploração, compartilhei novamente a imagem do berimbau com problemas sinalizados pela turma e divididos dupla e/ou trio. Eles improvisaram uma cena a partir de um dos temas, utilizando dois princípios da capoeira: ataque e defesa. A dupla de Marcos e Beatriz escolheu enquanto tema “saúde mental e autopreservação” para improvisarem. Iniciaram, então, a criação cênica:

Beatriz: (faz uma saudação a sua cabeça, seu *Ori*)

Marcos (continua gingando o corpo e sussurrando uma canção)

⁵⁰Na capoeira, há várias escolas. As duas principais são Angola e Regional. Na Regional, o uso do caxixi para tocar o berimbau não é obrigatório.

Beatriz: Já tocou no seu *Orí* hoje, meu irmão? (fez um gesto de saudação na cabeça).

Marcos: Estou aqui pensando em como tocar (Marcos questiona sobre a necessidade de músicas. Beatriz seguiu cantarolando, pegou um pandeiro e começou a tocar uma célula base da capoeira).

Marcos: (fazia movimentos da capoeira)

Beatriz: Já diziam os mais velhos, o toque no *Orí* é importante, meu irmão! (Beatriz seguiu tocando e o toque foi ficando cada vez mais forte e se ampliando. Quanto mais ela tocava, mais Marcos respondia em movimentos mais fortes, até que no final ele consegue tocar seu *Orí*. Em seguida ao toque, ele fez um gesto de emanção de energia para Beatriz, que, logo depois, o cumprimentou da mesma forma).

Percebi na criação que foi uma cena costurada primeiramente com diálogos sobre a saúde mental da população negra, uma das questões pontuadas na aula anterior. No período da pandemia, diversas pessoas sofreram, principalmente as populações negras no Brasil e no mundo, também por ser uma cena criada por artistas negras e negros, e, ainda, por estar sendo compartilhada nesse espaço de aprendizagem, espaço novo, espaço brecha; por ser um quilombo onde podemos existir e compor vivência e experiências artísticas afro diaspóricas, brasileiras dentro da Etufba.

Visualizar o desdobramento do jogo e perceber a possibilidade de criação e explanação da capoeira para além do universo da prática central me fez perceber como seu uso pode ser potente nesse universo teatral sob a perspectiva do teatro negro. O grupo conseguiu em parte realizar a indicação do jogo, principalmente por terem pautado um dos temas apresentados no nosso “Berimbau de problematizações”.

No outro trio, Deivid fez um som com palmas e com a boca; Amanda fez um som parecido com o da cuíca, enquanto Diega respondia/dialogava com seu corpo em um ambiente, cercada por árvores. Foi muito lindo e libertador observar seu corpo grande e belo em ataque e defesa contra o som produzido pelos colegas. Acredito que, na criação cênica desse grupo, eles conseguiram abordar, em parte, a indicação, principalmente quanto aos princípios de ataque e defesa durante a criação.

Sobre esse jogo, Beatriz pontuou que a capoeira traz movimentações e significado para elas, principalmente pensando na ideia de (ataque/defesa), e que, na capoeira, até a ginga fala. A estudante ressaltou que a possibilidade de trazer nossos próprios significados para o corpo, para as nossas dores e reverberar nas criações cênicas, por esse caminho, foi muito legal.

Foi possível perceber que o jogo realmente funciona como estímulo para a criação cênica e que os elementos tomados de empréstimo à capoeira (ataque/defesa e o som do

berimbau) são, de fato, passíveis de apropriação e ressignificação. Registro também o engajamento e a abertura dos estudantes para a experimentação.

Ambos os grupos, escolheram o tema “saúde mental e autopreservação da população”, e a estudante Diega pontuou que, nesse jogo, ela teve a percepção de que a fala também é um ataque. Além disso, afirmou que a questão do ataque e da defesa foram muito fortes para ela. Diega ainda fez uma sugestão de variação para o jogo “Berimbau de problematizações”.

Se você tira a imagem e coloca só a voz, a voz pode ser de um lugar de ataque e a defesa, assim como o movimento. E pode-se brincar com esta variação, agora o movimento é o ataque, agora a voz é a defesa, agora quem narra é quem ataca... (voz que ataca/imagem que ataca – grada).

A colaboração da estudante foi significativa e passível de ser explorada no jogo, caso o mediador opte por essa experimentação. Em seguida, partimos para a experimentação do nosso segundo jogo, “Movimento icônico de libertação”, inspirado em gestos icônicos do movimento negro. Nele, exploramos esses gestos enquanto fonte de libertação de vivências do racismo que estagnam/ram nossos corpos. Assim, por meio da realização destes, buscamos a libertação do que já vivenciamos e utilizamos no processo criativo. No intuito de rememorar esses gestos, compartilhei tais imagens⁵¹ com a turma.

Em seguida, iniciamos a prática do jogo: sugeri que os estudantes caminhassem pela sala, escolhessem um lugar e focassem no braço direito, e executassem o gesto do punho cerrado, que não necessariamente precisaria ser erguido para cima. De posse do gesto, eles deveriam movimentar-se e observar as sensações de realizar o gesto — que tipo de sentimento vinha para si, qual era o peso dele etc. Depois, deveriam pensar em como transformá-lo. Para onde ele os levava? Ao som do berimbau, seguimos nessa experimentação por alguns minutos.

Logo após, solicitei que os estudantes pensassem em uma situação de racismo/discriminação racial que tivessem vivenciado e que, de alguma forma, responderam a ela. Ainda, que tentassem trazer para o corpo essa memória e utilizassem o gesto do punho erguido para fortalecer essa resposta, experimentando a força desse punho no corpo por meio desse gesto. Por fim, pedi que observassem se o punho perdia a força, com dificuldade para responder à situação racista, ou se o punho erguido impulsionava o corpo a subir e se libertar.

No momento seguinte, os participantes mostraram suas ações e a turma foi dividida em dois grupos. Cada participante dos grupos deveria compartilhar a vivência pensada no exercício anterior e, em seguida, o grupo deveria criar coletivamente uma criação cênica cujo foco fosse

⁵¹Tais imagens podem ser visualizadas na página 60.

o racismo e escolher um dos dois gestos (Punho Erguido ou Baraka⁵²) como gesto de libertação, na própria criação cênica. Dois grupos foram separados. Segue a apresentação de um dos grupos:

Marcos: (põe as mãos na câmera)

Beatriz: As mãos!

Diega: (põe também as mãos na câmera) Posso pegar no seu cabelo?

Beatriz: As mãos! (põe as mãos na câmera) São várias delas!

Diega: Você lava seu cabelo?

Beatriz: As mãos! (movimenta as mãos na câmera, enquanto esconde o rosto e faz movimento sutis com os dedos, os mesmos dedos que agora passam a alisar a pele de seu rosto e a tocar seus lábios)

Diega: Você é uma preta bonita!

Marcos: (em movimento, se aproxima para a câmera com as mãos em evidência, como se quisesse tocar Beatriz)

Diega: Olha só essa pele!

Marcos: (segue em movimento com as mãos e parece ser guiado por elas, e realiza um movimento circular pelo seu corpo)

Beatriz: Você tem traços finos, nem parece que é preta!

Marcos: (segue em profusão de mãos e alisa também seu rosto, observando suas mãos, e cruza primeiramente seu braço com as mãos abertas)

Beatriz: Elas estão por todos os lados...

Diega: Que linda! (enquanto massageia seu corpo)

Marcos segue em profusão e silêncio, seu corpo e seus braços cruzados e os punhos fechados (realização do bakara). Ele, mais uma vez, cruza os braços e, com os punhos fechados agora para baixo, vai abrindo os dois braços... fecha os punhos, cruza os braços e os põe sobre o peito.

Beatriz: Elas chegam de todos os lados!

Marcos: (põe firmeza em seu punho fechado acima do corpo, os dois punhos fechados. Cruza os braços, fecha e abre os braços, com os dois punhos cerrados)

Beatriz: (agora com as mesmas mãos que alisavam seu rosto, alisa seu corpo)

Marcos: (segue em sua ginga dos punhos... experienciando sensações ao movimentar, agora em plano médio, e ao fechar os braços e as mãos próximo ao corpo, conclui sua atmosfera

⁵²Nesse jogo, não investigamos o gesto bakara, mas como apresentei o gesto aos estudantes, no momento da criação, indiquei também a sua utilização nas criações cênicas, caso os estudantes optassem pelo uso.

e recomeça. Agora, com os punhos acima da cabeça, abre e fecha, e encerra o movimento próximo ao peito)

Beatriz: Eu posso te tocar?

Diega: Que perna bonita! (tocando nas pernas sob o seu vestido azul) Você faz academia?

Beatriz: (segurando os seios) Você tem os peitos tão grandes!

Diega: Olha a bundinha dela... gostosa!

Diega: (trabalha as mãos pelo corpo, por cima do vestido azul) Vocês tão namorando? Não! A gente tá tendo um lance, a gente tá tendo um lance, uma relação sem nome!

Beatriz: Namorar pra quê? Eu não gosto de me apegar, não, negócio de ficar namorando, ainda mais com essa gente!

Diega: É gostosa, é bonita, mas pra namorar!

(Tanto Diega quanto Beatriz seguem acariciando os corpos)

Diega: O quê, caralho! Você acha que é o quê? Que eu sou depósito de porra? (faz o símbolo do Baraka, cruza os braços frente ao peito ao mesmo tempo que responde)....

Beatriz: Tá achando que tá brincando comigo? Não tá brincando comigo, não! (faz o cruzamento na frente do peito, utilizando o símbolo do Baraka e, enquanto termina de dar esse texto e transforma o Baraka para o punho cerrado enquanto dá um grito, Diega também segue o mesmo grito de Beatriz e faz o movimento do punho cerrado... ambos respiram ofegantes, enquanto desmancham lentamente os gestos... Beatriz desce o braço e se dirige à câmera com as mãos).

Ambas as cenas foram interessantes, pois consegui ter uma noção exata do que pretendo com o jogo: um movimento icônico de libertação. Cada participante, em sua atmosfera cênica, conseguiu dialogar com a proposição do jogo, que é justamente essa ideia de libertação de uma vivência cênica racista, tendo o gesto enquanto elemento propulsor desse libertar.

Figura 46 – A estudante Diega na realização da composição cênica



Fonte: Acervo da autora.

Já Diega, Beatriz e Marcos engrenaram juntas em uma atmosfera cênica que inicialmente aparentava ser a mera representação da realidade, principalmente daquela vivenciada por mulheres negras e transexuais e homens negros, mas que, em meio a esse processo, os gestos já estavam ecoando nos corpos. No segundo momento da cena, quando esses corpos param de reproduzir palavras, comentários e posturas racistas, e passam a responder em seus lugares de fala, é de arrepiar, como fez arrepiar o grito que Beatriz deu ao concluir a cena e ao erguer o punho.

Figura 47 – A estudante Beatriz na realização da composição cênica



Fonte: Acervo da autora.

Grito que fez arrepiar e libertar, libertar de todo um enredo que poderíamos achar ser natural, mas não é. Sobre o jogo, Beatriz diz que:

Mesmo com a frieza da câmera, senti a simbologia do movimento[...], mas em grupo a gente encontrou a unidade comum, e conversar sobre isso e perceber o quanto as nossas histórias se atravessam e as nossas dores e tudo mais e trouxemos também, quando e como nos libertamos? Algo que começa em você, mas que também faz parte de um coletivo que gera afeto e força para se libertar.

Diega também expressou suas impressões sobre o jogo:

Acho que a principal provocação que permeou a gente foi justamente pensar esses lugares onde esses gestos nos libertou de determinada situação o quanto que esse símbolo nos libertou... então nós pensamos para além da estrutura do macro, momentos dentro da nossa vida, da nossa vivência onde esse gesto na verdade ele foi propulsor de interromper uma situação de opressão. [...] a gente já tem um símbolo, olha o que a questão de símbolo representa para a gente, e de como que nós podemos estar dando vários giros em torno dele e criar lugar de potência [...].

Em seguida, Dêvid também trouxe contribuições sobre as experimentações com esse jogo.

Se a gente for parar para analisar, o corpo preto no Teatro é um corpo acessível para uma pessoa branca, ela vai dizer pra você o que é que ela quer que você faça, independentemente se você quer ou não fazer. As duas cenas tiveram uma reação adversa ao que a gente vê aí como convenção, são duas convenções, uma convenção que pode fazer o que quiser com o corpo de uma pessoa preta e uma convenção que a gente não está para tudo que querem, mas ergueremos sempre o punho.

Em sua fala, Dêvid pontuou como visualizou os jogos e principalmente o segundo jogo. Fiquei muito feliz por perceber que os jogos podem abrir diversos canais de reflexões das nossas experiências de vida e das nossas práticas cênicas. Em seguida, Marcos disse:

Eu confesso, Francis, que eu tô conseguindo me reconectar mais assim com a minha ancestralidade muito forte assim, a ponto de, por exemplo, na última atividade que a gente fez aqui agora, eu, Bia e Diega, eu não consigo falar porque eu consegui me envolver tanto na atividade assim que eu vi Diega e Bia falando algumas frases, e se eu falar eu vou sair de mim e tal. E eu acho importante assim, e é isso mesmo, porque eu me entreguei muito assim a atividade e aí eu fico meio sem querer falar [...] essas atividades têm contribuído muito assim pra minha perspectiva, pro meu avanço também, enquanto homem hetero e tal, eu me sinto contemplado pelas falas, sobretudo as falas de Dêvid.

Marcos, em seu processo mais interno, reverberou de outra forma a libertação do que foi vivido com seus gestos potentes e vivos em silêncio, buscou transbordar em sensações de libertações e, no seu comentário, percebemos como foi uma experiência significativa.

Ao visualizar as cenas e a utilização dos gestos icônicos, pude notar que é possível utilizar nossos gestos icônicos para a construção de libertação de situações racistas na perspectiva do que propõe o jogo. A questão da vivência no cotidiano com o racismo dá vida ao jogo, pois, a partir do que se foi levantado na criação cênica, o jogo propõe a possibilidade de saída dessas situações de racismo que acontecem no cotidiano. A ideia do jogo é pensar esse lugar de libertação da cena, ou do acontecimento real, da libertação do corpo, libertação da pessoa, libertação da existência e da fala.

Acredito que, cotidianamente, por todo o tempo, vivenciamos situações racistas nas quais conseguimos visualizar a fala como possibilidade de ataque e, infelizmente, muitas vezes, o silêncio é uma possibilidade de defesa, pela persistência de vozes que nos perseguem, nos introjetam e guiam nossos corpos são grandes e altas.

Esse jogo é um exercício que instiga o falar mais e ouvir menos como possibilidade de existência. Nessa experiência dos jogos, notamos o quanto o corpo e os nossos movimentos, principalmente os nossos gestos, podem também funcionar enquanto portais de defesa e abertura para o falar e existir. O teatro negro pauta a afirmação da existência de sujeitas e sujeitos e visa, através dessas experiências, fazer existir narrativas no processo criativo que não se restrinja à experiência de opressão, já que a opressão suprime o racismo e o foco é dar visibilidade e transitar pela experiência do racismo nas vivências cênicas.

É necessário que estejamos atentos às estratégias de resistência e existência que precisamos realizar em movimento para poder viver, como afirma Dêvid: “o corpo e o seu comportamento em plena autodefesa no cotidiano, essa experiência me deixou bem, nesse lugar

de questionamento de quando esse corpo vai estar sendo visto como um perigo para o outro”. Essa fala instaura a preocupação que se instaura em nós por imaginar como pessoas racistas estão pensando a negatividade em nossa existência e temos que criar estratégias de movimentação que interrompam tais pensamentos e façam com que essas pessoas nos percebam enquanto cidadãos.

Falando realmente do Teatro do Racismo, pode-se constatar que vivemos uma grande peça teatral na sociedade, na qual nós, enquanto pessoas negras, não temos como opção a possibilidade de interpretar os papéis de heróis e heroínas, somos sempre os vilões e, na cena, os não negros são sempre protagonistas heróis. Então, trazendo à luz a ideia de dramas para negros e prólogos para brancos, como diz o título do livro de Abdias do Nascimento (1961).

No imaginário de algumas pessoas brancas, as pessoas negras são a personificação de estereótipos de negatividade. A luta deve ser permanente pela possibilidade de existir positivamente. Enquanto tais pessoas seguem perpetuando o imaginário coletivo branco de negatividade sobre nossa existência, nós seguimos criando, significando e ressignificando a nossa existência, criando e recriando estratégias de sobrevivência e possibilidades de estar vivos mais 24 horas e transmutar, em nossas práticas, cênicas enegrecidas.

A professora Dra. Evani me perguntou: “para que esse movimento seria utilizado neste jogo?”. Recordo ter respondido que seria para a libertação da opressão, do lugar de silenciamento e libertação da cena, pois é importante levantarmos e criarmos o lugar desse corpo liberto ou precisamos nos libertar na realidade, da libertação do indivíduo, do processo de criação, da libertação do racismo vivenciado na cena, libertação do que sentimos quando sofremos uma ação racista, pois é exatamente contra o racismo que esse jogo joga.

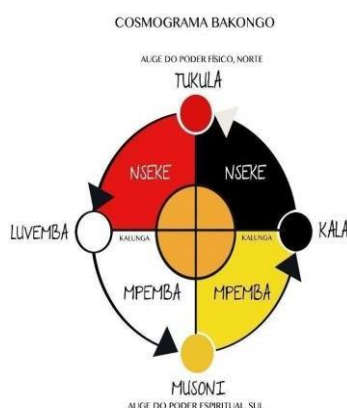
4.3.2 Sétimo encontro: o movimento que afirma a libertação

No dia 11 de maio de 2021, estiveram presentes 10 estudantes e compartilhei com a turma um pequeno trecho das cenas produzidas no encontro anterior, realizando um breve relato do que foi essa aula e discorrendo brevemente sobre um dos jogos que experienciamos: o movimento icônico de libertação.

Nesse encontro, ocorreu um retrospecto do que já havíamos trabalhado até então: os jogos inspirados nos orixás, o cortar de Ogum, encruzilhada de exu, navegou-se um pouco nos jogos baseados nos gestos dos nossos ancestrais particulares e houve a passagem por jogos influenciados pela capoeira e pelos gestos icônicos do movimento negro.

Nesse encontro, trabalhamos com o jogo “Meu gesto icônico de libertação”, cujo objetivo é a concepção e exploração do gesto de libertação por cada participante. “Qual é o seu gesto icônico de libertação?” foi a questão apresentada ao grupo. Expliquei a eles que a importância desse jogo estava na ação proposta, de encontrar formas de reação para a libertação de comportamentos cotidianos impostos pelo racismo, impregnados em nossa consciência coletiva, através de nossos corpos. Nesse encontro, testei o jogo inspirado no Cosmograma (vide a Figura 39 a seguir).

Figura 48 – Cosmograma Bakongo



Fonte: Blog terreiro de Griots (2017)⁵³.

A prática se iniciou com a provocação para os estudantes, de que falassem a respeito da nossa existência enquanto sujeitos/sujeitas negras e negras ou não negros, e lhes foi perguntado: qual é o gesto que liberta a sua existência? De quais demandas gostariam de se libertar? Foi informado que o jogo era inspirado no Cosmograma Bakongo e que seria utilizado como espaço de ativação do gesto de libertação que contém libertação de estigmas, libertação de movimentos eurocêntricos que reproduzimos em diversas experiências e libertação de demandas.

Para começar o jogo, pedi aos estudantes que desenhassem uma encruzilhada⁵⁴ no chão, como no primeiro dia. Utilizei a explicação sobre o Cosmograma para aprofundar o entendimento da ideia de encruzilhada.

Para o jogo, dividi o Cosmograma da seguinte maneira: Mussoni, o espaço de gestação/nascimento do gesto de libertação; Kala, espaço de desenvolvimento do gesto como a criança em seus primeiros anos de vida; Tukula, o espaço no qual visualizamos o gesto em sua concretude em que o gesto alcança sua maturação, se amplia, torna-se mais complexo, mais

⁵³Disponível em: <http://terreirodegriots.blogspot.com/2017/03/os-quatro-ciclos-do-cosmograma-bakongo.html>. Acesso em: 30/08/2022.

⁵⁴Nesse caso, eles deveriam circunscrever espacialmente, literalmente, o cruzamento que representa a encruzilhada.

forte e imponente; Luvemba, espaço no qual acontecerá a desintegração do gesto no corpo físico, o findar-se do gesto.

No momento da partilha, os estudantes trouxeram os seguintes comentários: Genário informou que estava se libertando de imagens polêmicas⁵⁵, que o atingiam muito com seu gesto, e afirmou estar abrindo caminhos para a sabedoria e para o conhecimento a fim de alcançar a evolução do pensamento dele e dos outros. A estudante Fabrícia sinalizou que, com seu gesto, se libertava do cronos capital (capitalismo: sistema econômico) que sufocava a sua existência.

Ao final da sua explanação, Diega pontuou que gostou muito da possibilidade de criação a partir dos pontos do cronograma, visto que foi uma maneira também de se aprofundar nos conceitos do Cosmograma Bakongo, pois ela era da performance e podia sentir um o Cosmograma em seu corpo. E que, como uma “bixa”⁵⁶ preta e pessoa não binária, buscou se libertar de todos os estigmas que ela interioriza, então o gesto tirou da pele dela todos esses estigmas e, como resultado, sentiu que gerou uma nova energia. Ao comentar esse trabalho de Diega, Fabrícia viu o gestual como se fosse, de fato, uma varrição, uma bênção para si.

Após o compartilhamento da Diega, fiquei pensando sobre essa abertura e possibilidades que reverberam no estudante em conseguir trazer seu lugar de fala, seja ele qual for. Ter Diega nesse processo foi muito significativo, pois houve um tom interseccional à nossa experiência. Agradei a Diega pela participação e pela oportunidade de perceber seu estado em dança de libertação sendo guiado pelo seu gesto. Com isso, percebe-se ser fundamental experienciar esse jogo sem som, pois assim ele não influencia a construção dos estudantes, que têm a oportunidade de encontrar um ritmo, um som ou silêncio interno para sua movimentação. Nesse caso, ao trabalhar com o silêncio, acredito que o tempo para realização e melhor aproveitamento do jogo deveria ser um pouco maior. De qualquer modo, nessa versão que fizemos, com tempo menor, foi possível verificar alguns “achados”.

4.3.3 Oitavo encontro: do gesto de libertação à proposição de jogos e fechamento

No dia 18 de maio, estiveram presentes os seguintes estudantes: Mariana Barreiros, Aldeir César Costa, Fabrícia Dias, Marcos Dias, Dêvid Gonçalves, Diega Pereira Silva, Beatriz Santana, Genário Neto, Amanda Lima e Bruna Gomes. Esse foi o encontro de finalização, e o

⁵⁵Imagens nas quais retratam pessoas negras em situações de discriminação racial.

⁵⁶“Bixa” é um termo utilizado de forma pejorativa no Brasil para se referir a homens homossexuais; sendo, entretanto, utilizado hoje em dia também como forma de empoderamento e orgulho.

foco foi o compartilhamento dos jogos criados por eles e as impressões gerais deles sobre a vivência com os jogos do Guia. Então, foram iniciados os trabalhos!

Marcos apresentou uma proposta de jogo embasada no Jongo como ponto de referência:

Partindo da perspectiva do Jongo, a princípio, eu pensei em criar uma roda e as pessoas que se sentirem à vontade, começam a recitar algumas poesias que tenham ligação com a nossa ancestralidade, seja a história dos orixás ou histórias das suas comunidades. Depois, ainda em roda, entraria a musicalidade do Jongo, fazendo a ligação entre poema e a percussão, assim conseguiríamos trazer a percussão e a poesia, poderíamos criar uma música ligada à nossa ancestralidade, dentro da harmonia, da clave do jongo. Por fim, começaríamos a brincar tendo sempre o Jongo como referência. Seria um jogo de aquecimento, anterior ao processo de criação dos espetáculos.

A proposta apresentada por Marcos foi muito bem-estruturada, pois apresenta princípios que também orientam o Guia Faraimorá. A partir do estudante, foi problematizada a necessidade de aprofundamento da proposta e o desejo de partilhar seu trabalho nas comunidades periféricas. Observar a partilha da prática inicial de Marcos me fez perceber que a professora Dra. Evani Lima, há muito tempo, visualizava a cultura negra enquanto cultura negra de ressonância⁵⁷, principalmente ao conceber a ideia da capoeira angola como treinamento do ator, ao pensar os jogos do Guia Faraimorá e olhar essas simbologias africanas/afro-brasileiras, me vejo nesse lugar, e vislumbro que essa proposição de Marcos com o jongo lhe abre muitas possibilidades de criação a partir de elementos das culturas negras. Mariana, inspirando-se no princípio da identidade, concebeu um jogo visando à sensibilização.

Criei um jogo que chama “varal de mim”, uma ideia de fazer com que cada participante tenha um percurso de percepção de si, o que meu corpo fala sobre mim? Minha mão fala alguma coisa sobre mim? Tem alguma particularidade minha que expressa no meu joelho esquerdo? [...] Eu criei esse jogo que é para as pessoas se olharem, se observarem, criarem esse varal, as outras participantes depois poderão observar esse varal, refletir sobre si e sobre a outra, e depois ter uma roda pra fazer a partilha da experiência. Aí eu fiquei imaginando que depois, mais pra frente do processo de construção cênica, o mesmo grupo poderia voltar a esse jogo já não olhando mais pra si e sim para as personagens que estivessem trabalhando e aí refletir sobre a construção daquela personagem — até onde eu fui? — O que eu posso acrescentar à minha personagem? E fazer um pouco esse diálogo.

Mariana afirmou ter se inspirado pelo jogo “A árvore do lembramento” e destacou também sua preocupação com a utilização de pouca materialidade. Eu agradei e parabeneizei Mariana, pontuei ser interessante o princípio da identidade e as perguntas individuais sobre partes do corpo, principalmente por proporcionar a probabilidade de os participantes negros e brancos se despertarem também para esse lugar do biológico, das características. Chamou a

⁵⁷Pensamento de Fausto Antonio (2017, p. 46), no artigo “Negras práticas pedagógicas e epistêmicas”. A cultura negra de ressonância equivale à afirmação de que o trabalho cênico, estruturado a partir do sistema cultural negro-africano, é pilar central. A propósito, o objetivo é trabalhar com a cultura negro-africana [...] no amadurecimento de um método de formação de atores e de atrizes ancorado neste sistema.

atenção também de que o nosso corpo fala muito não só no nosso gesto, mas também na própria constituição dele.

A professora Dra. Evani trouxe a discussão sobre a identidade ser o momento mais importante do jogo da Mariana, principalmente por ser a identificação com a ancestralidade, a memória, a família, que se constrói a identidade, que é coletiva. Ela também problematizou a questão, assinalando que era preciso saber como a/o estudante faria o diálogo com as diferenças e que seria importante a moderadora encaminhar a discussão para o tema, direcionando o jogo para a temática proposta: a identidade. Assim, teríamos um trabalho sobre personagens e sobre as pessoas.

Amanda falou que estava estudando contos, inclusive, contos afro-brasileiros, e seu jogo foi pensado a partir disso.

O ponto de partida é o conto da criação do ser humano por Olorum⁵⁸, quando ele vai escolhendo e testando várias formas de materiais diferentes para criar. A minha ideia é trazer esse tipo de materialidade pro corpo. Trazer o conto para as crianças e então ir provocando-os a pensar em seus corpos a partir do ponto de vista de elementos da natureza: quais são os aspectos ligados a água que tem em seu corpo? Quais são os aspectos ar? Até o momento que a gente chegar no elemento da lama que traz esse lugar da corporeidade mais próxima da gente assim. Então, fazer esse percurso assim entre os elementos da natureza e os lugares de movimento, fazendo a ligação com o conto e percebendo as potencialidades diferentes do corpo.

Parabenizei Amanda pela proposta e disse que a inspiração nesse conto da criação possibilita o contato com uma série de materialidades e com elementos da natureza, que é a base e onde se funda a cultura africana, afrodiáspórica. Vivenciar um jogo como esse possibilita vivenciar também a passagem por esses elementos tendo essa outra simbologia do que é o mar, quem está no mar. Tais propostas são muito enriquecedoras para que fossem experimentadas com crianças, dessa forma, sugeri que assistissem também ao filme “*Òrun Aiyê*”, de Jamile Coelho e Cintia Maria (2018), que aborda orixás do candomblé (religião de matriz africana).

Dêvid compartilhou com a turma um jogo de seu próprio arsenal: estética e estática:

A ideia é trabalhar estética (noções de beleza) com crianças de até os 12 anos. Nesse jogo são utilizados materiais como: revistas, jornais, tesouras, colas, espelho, folhas de ofício, etc. No primeiro momento, as crianças são apresentadas ao espelho onde devem buscar observar a forma de seu rosto, contorno dos lábios, do nariz, da boca, a fresta no dente (se tiver), e a orelha. No segundo momento, as crianças vão pesquisar nas revistas e jornais disponibilizados pessoas pretas e depois elas são perguntadas sobre o que viram nas revistas, se viram pessoas pretas, o que podem falar sobre isso, se elas se identificam com o que viram? Tendo feito essa problematização, as crianças retornam às revistas e jornais, só que dessa vez, ao invés, de recortar as pessoas elas devem recortar partes do corpo: rosto, boca, nariz, olhos, cabelo, pele, para montar aí a uma pessoa que pareça com elas.

⁵⁸Segundo a mitologia iorubá, Olorum é ser supremo criador do Orum e do Aiê, o universo.

Dêvid contou que a ideia desse jogo surgiu depois de uma experiência que teve com uma estudante que sofria com os colegas na escola: ela era chamada de “Angola”, em referência a uma personagem negra que fazia participação no programa “Zorra Total”⁵⁹, o angolano, pois assim como o personagem, essa estudante era de pele retinta. Ela chorava muito por conta dessa injúria e preconceito racial. Então, para ajudá-la a reconhecer sua própria beleza africana e afro-brasileira e, assim, se fortalecer frente às injúrias feitas pelos colegas, ele apresentou para a garota imagens de mulheres angolanas e negras, de modo geral; com isso, nasceu o jogo. Dêvid relatou que seu maior troféu foi ver que, depois disso, a estudante afirmou-se como mulher angolana. Nesse momento do encontro, me senti muito realizada, pois eu estava na Escola de Teatro, realizando uma experiência com estudantes da Escola, em sua maioria estudantes de Licenciatura, e não estávamos necessariamente discutindo os efeitos do racismo sobre a nossa existência, mas existindo, convivendo com esses efeitos e criando, pensando, partilhando cosmovisões de jogo e estratégias de procedimentos que possam transformar vidas e valorizar nosso legado histórico-cultural negro. Fabrícia trouxe um jogo inspirado na identidade e na cidadania para trabalhar a sensibilização:

O jogo da Raiz ao *Orí* é um jogo de autopercepção e também de participação da genealogia pessoal. A primeira etapa é de pintura expressiva, “rastros do Eu”, nessa etapa a pessoa é conduzida a pensar e refletir sobre si, sobre o seu momento atual - quem sou eu e quem são os meus ancestrais? Pensando na árvore genealógica, esse é um momento de registro sobre algo no papel. Em seguida essas produções são compartilhadas em roda e os participantes podem realizar conexões mais atuais percebidas entre a prática, eles e suas comunidades. No segundo momento os participantes podem pensar uma frase curta, sobre o que aquela recepção daquele registro lhe causa, fazendo uma análise do seu registro pessoal, em seguida os participantes devem explorar durante esse trajeto um percurso de movimentos de ponto de partida e ponto de chegada. E numa outra etapa, as pessoas podem refazer esse percurso, a partir de uma atmosfera sonora que seja negrocentrada como por exemplo: a Orquestra afrosinfônica ou a Orquestra de berimbau da Bahia.

A prática apresentada por Fabrícia foi um jogo muito rico em detalhes e rico também em referências negrocentradas, pois foi possível também perceber a organização com a qual ela costurou cada etapa. Foi essencial trabalhar as noções de fortalecimento identitário e como ela se projeta de forma muito viva e bem compacta.

Nesse último encontro, foi muito gratificante perceber os estudantes utilizando esses termos (ancestralidade, identidade e cidadania), termos que orientaram esta pesquisa e que estão agora inspirando outras pessoas, na organização do pensamento dos jogos. Acredito que um grande ponto do experimento com a turma foi justamente a abertura para a ampliação do pensamento desses licenciandos para conceber e atuar a partir de princípios afrodiaspóricos

⁵⁹O “Zorra Total” foi um programa de televisão humorístico brasileiro produzido e exibido pela Rede Globo entre 25 de março de 1999 e 2 de maio de 2015.

enquanto basilares para estimular a concepção de jogos cênicos, mediações de processos criativos em Teatro Educação sob a perspectiva do teatro negro.

Para concluir esse encontro, foi solicitado à Fabrícia que apresentasse a composição que havia realizado como tarefa⁶⁰. Fabrícia é uma estudante negra, militante das causas raciais, educadora popular, atriz e feminista negra. Foi enriquecedor ter sua presença nessas vivências, acredito que tenha sido um dos presentes que recebi por diversos fatores, como sua entrega e a escuta dos comandos e seu nível de permissividade e capacidade de criação. Além disso, nessa experiência, Fabrícia também foi uma “irmã” de luta experiente que contribuiu enormemente com as discussões e experimentações com os jogos.

Em sua composição, Fabrícia explora vários aspectos vivenciados durante a exploração dos jogos em nossas aulas. Inicialmente ela se encontra em um espaço aberto de sua residência. Ao fundo, visualizamos algumas plantas; no centro, seu corpo, em um vestido rosa florido, encontra-se de costas. Em um movimento rápido, ela se vira para frente, e podemos visualizar em sua cabeça um tecido envolto com algumas tiras finas sobre os seus olhos, semelhante a um filá⁶¹. No momento seguinte, Fabrícia movimentava seus gestos investigados nos jogos experienciados.

⁶⁰Esta foi uma tarefa de casa que solicitei a todos, para este dia, mas só Fabrícia fez. Solicitei que criassem uma pequena célula cênica tendo por base o gesto de libertação de cada estudante, podendo também acrescentar algo vivenciado durante a experiência dos jogos.

⁶¹Elemento utilizado na indumentária de alguns orixás, que cobre parte do rosto.

Figura 49 – Fabrícia ao partilhar sua célula cênica



Fonte: Elton Mendes (2021).

Foi muito bom perceber como Fabrícia conectou e concebeu as vivências dos jogos em uma célula cênica, sendo possível notar o gesto ancestral da sua avó em movimentação, além do movimento de gestos explorados nos jogos da fase de sensibilização e a composição do seu gesto de libertação. A presença de um facão também foi bem impactante na sua composição. Essa criação artística foi viva e orgânica. Perceber o seu corpo dançar foi simbólico também, porque, em um dos jogos da nossa experiência, Fabrícia revelou o dançar como algo a que ela queria retornar, e se alimentar de sua experiência foi lindo, ao trazer a luta das mulheres, o contato que tínhamos com a terra e ainda temos. A. Em seguida, Fabrícia fez uma fala de agradecimento:

Agradeço também por ter pisado nessa terra, que é Bahia e ter aprendido aí, que é um mundo, que nós somos um mundo, e que esse mundo foi afastado de nós e que ele é rico, poderoso, emancipador, libertário, e foi pisando nessa terra com pessoas como você, como Eva, como Diega, pessoas com quem eu construí aí muitas relações e entendimentos. Eu acho que o corpo da gente, a nossa “corpa” reverbera isso tudo, sabe. Nossa “corpa” preta.

Lindas foram as palavras de Fabrícia e, nesse sentido, a professora Dra. Evani também teceu comentários sobre sua criação, discorrendo acerca da abertura de Fabrícia para a criação,

além de pontuar que sua pequena célula diz muito sobre o tempo espiralar, sobre o tempo, a memória, o giro e a lembrança firme.

A presença que estou lutando aqui traz muitas imagens, muitas ideias, e é interessante saber que a gente pode, através de experiências simples, somente abrindo a porta do retorno e a árvore do lembramento, fazer coisas com o que cada um traz.

Assim, concluímos a experimentação de alguns jogos do Manual Faraimorá junto a estudantes da Escola de Teatro na disciplina “Teatro Negro”, e foi com muita emoção que eu agradei à turma pela vivência e agradei à professora pelo espaço. Com isso, concluímos essa vivência teatral sob a perspectiva do teatro negro para mentes libertárias.

A experiência dos não negros

Nesse encontro de conclusão, a professora Dra. Evani perguntou para Aldeir, Mariana e Amanda, estudantes não negros, como era trabalhar com o imaginário da cultura negra, sem teoricamente terem vivência na cultura negra. Essa questão levantada foi muito importante, pois é uma reflexão que a proposição do manual traz. E os estudantes não negros, de que maneira podem vivenciar também os jogos? Nesta experiência, também tive a oportunidade de observar isso. A estudante Mariana foi a primeira a pontuar:

Durante o nosso percurso, pra mim foi bem tranquilo assim, porque eu acho que como eu tenho pensado muito sobre essa questão do racismo, e de me entender enquanto branca. Depois que eu vim pra Salvador, isso ficou ainda muito mais nítido pra mim, que é necessário, que a gente precisa discutir isso, e que eu preciso olhar pra mim e entender assim da onde eu vim e de onde parto.

Mariana esteve sempre presente e se relacionou bem com os jogos. Em seguida, a estudante Amanda se colocou:

Eu confesso que pra mim foi difícil, mas eu acho que talvez por outros motivos [...] justamente das referências, das vivências, já que a gente toma como referências vários elementos da cultura africana, dessa questão, de um contato com a ancestralidade. Gente, eu não conheço absolutamente nada da minha história, digamos assim, para além dos meus avós e olhe lá, eu não sei praticamente nada dos meus avós.

A professora Dra. Evani encaminhou com muita leveza o pensamento de Amanda, de que, em vivências como essas que a gente se encontra num outro lugar que não o nosso, o mais importante é como a gente se percebe e o que nos abre enquanto pensamento, porque o processo é sobre cada um. Foi importante a presença dos contos e da discussão sobre identidade que Amanda colocou como aspectos positivos da experiência. A professora Dra. Evani finalizou ressaltando a necessidade de ceder, para podermos acessar esses lugares de descolonialidade.

O estudante Aldeir, ao responder à pergunta da professora Dra. Evani, fez uma crítica à Escola de Teatro, em relação à Escola de Dança, que já apresenta disciplinas afro-referenciadas há um tempo em sua grade curricular, e salientou que buscou vivenciar algumas experiências por lá. Aldeir disse também que:

Gostaria de ver essas coisas bem presentes na escola de Teatro [...], e aí veio essa matéria, que é bom! E esses jogos que você trouxe, eu pensei assim: gente, é o que precisava saber? Por que eu, por exemplo, que nunca tinha tido esse contato, se eu for dar uma aula, por exemplo, dar uma oficina, preparar um ator ou eu mesmo no meu processo criativo, você deu os referenciais que eu posso usar, sabe [...] mesmo na minha situação de uma pessoa que não é negra, mas sem tomar um lugar de fala, sem ser uma apropriação, mas como que eu acho que essas coisas podem conversar, sabe? Mas é pensamento, é construção, então foi muito maravilhoso você trazer essa proposta.

Muito importante essa fala do estudante Aldeir, pois indica que a Escola de Teatro está se movimentando, precisando rever muitas questões, mas o fato de termos essa disciplina enquanto obrigatória já nos mobiliza para continuar construindo. Me senti feliz ao perceber na fala de Aldeir que o tempo em que estou desenvolvendo esta pesquisa é aquele no qual os licenciados em Teatro também se questionam sobre outras possibilidades de mediações.

Ouvir essas falas foi alentador, pois foi sinal de que a proposta estava gerando comunicação e os participantes reconheciam o valor dos conteúdos teórico-metodológicos compartilhados com eles. Principalmente, que o fato de serem brancos não impossibilitou o fato de vivenciarem os jogos, e é satisfatório que eles também pensem sobre a utilização desses jogos nas vivências cênicas que irão mediar.

ASPECTOS CONCLUSIVOS

Com base em todo o trajeto da pesquisa, pontuamos aqui os aspectos conclusivos que mais parecem aspectos de abertura para diversas experiências e experimentações que podem suscitar. Conceber os jogos no Guia Faraimorá foi algo muito prazeroso, pois tive que mergulhar em alguns contextos da cultura negra que são espaços mantenedores de princípios africanos e afrodiaspóricos importantíssimos para a manutenção do legado africano no Brasil. Notei também que, em todo o trajeto da pesquisa, me permiti ser tocada por comentários, proposições e indicações de todos os professores dos quais pude ter a honra de adquirir conhecimentos.

Realizar esta pesquisa, para mim, foi bem desafiador, pois ter o entendimento que é possível ampliar a ótica no campo de estudo de metodologias e abordagens de ensino de teatro não é tão fácil. Entretanto, como segui passos de importantes pesquisadores que elaboraram seus trabalhos anteriormente ao meu, isso me deu força, engajamento e embasamento para fazer esta pesquisa. O fato de ter a militância racial atravessando esse fazer teatral também, de algum modo, contribuiu para o meu empenho em realizar o trabalho. Para a pesquisadora Mabel:

Militância é uma defesa ativa diuturna por uma causa individual e/ou coletiva realizada por um combatente –também chamado militante –com o escopo de protestar por/ modificar uma realidade. Ela é uma atitude de um indivíduo e/ou um grupo que almejam transformar a sociedade através de sua atuação em algum âmbito. Os militantes são agentes que protegem um ideal político e/ou social através de seu discurso e de sua conduta. Esses aguerridos subversivos insatisfeitos com algum meandro da sociedade na qual estão inseridos dedicam-se com afinco à alteração do mesmo. (FREITAS, 2020, p. 51).

Comungo do pensamento da Dra. Mabel Freitas e observo esta pesquisa como mais uma ferramenta de militância de combate e de enfrentamento ao racismo. Espero que esse guia de jogos seja um instrumento antirracista, uma ferramenta de educação descolonial, ancestral e afrodiaspórica. Desejo que seja um material de apoio aos estudantes do curso de Licenciatura em Teatro da UFBA e também apoiar arte-educadores de todo e qualquer espaço educacional formal ou informal.

A experiência de conceber os jogos e experimentar alguns dos jogos do Guia Faraimorá no Tirocínio na disciplina “Teatro Negro” foi muito importante para mim enquanto mulher negra, pesquisadora e arte-educadora, porque, pela primeira vez, desde o início dos estudos, eu pude falar sobre a minha pesquisa para meu público-alvo. Como aponta Djamila Ribeiro (2019, p. 64), “o fato não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir”, e eu pude existir na Etufba, como mestrande e tirocinista da disciplina “Teatro Negro”, de caráter obrigatório, e que há muita luta por parte de estudantes, professores e comunidade geral para ser

implementada no currículo da Escola não como privilégio, mas como reparação. Vale ressaltar a grande importância da supervisão de uma das grandes pensadoras desse fazer teatral, Dra. Evani Tavares Lima.

Todo esse processo poderia ter me deixado somente alegre e radiante, mas me deixou também muito tensa e apreensiva, por conta da necessidade de adaptação ao contexto virtual, pois não sabia se iria funcionar. Não pudemos realizar algumas experimentações que são indicadas no Guia e que precisariam acontecer em coletividade e presencialidade. Tive também muita dificuldade sobre como lidar com a câmera e com a visualização dos estudantes. Quando saíam da câmera, por exemplo, eu não sabia como eles estavam, se estavam acompanhando, enfim, como estava sendo a experiência deles. Conseguimos realizar uma troca muito significativa e muito importante para o desenvolvimento da pesquisa, pois esse campo do pensar possibilidades de ensino de Teatro na perspectiva do teatro negro é algo que estamos costurando devagar, mas estamos o fazendo.

Assim, o nosso espaço quilombo foi desenhando e, em comunidade, percebi como cada estudante pôde contribuir e agradei imensamente pela contribuição deles, pois a realização da prática em um momento pandêmico foi desafiador. Valorizar cada fala, cada gesto e cada abertura foi essencial, pelo fato de estar vivenciando uma pandemia e encontrarmos estudantes abertos a contribuir para a pesquisa. Isso foi muito significativo.

Com os encontros através da plataforma do Google Meet, perdemos muito, pois o Teatro é a arte da presença e o fato de a realização dessa vivência ocorrer por meio de ferramentas digitais fez com que perdêssemos muitos materiais cênicos, muitas imagens, muitos abraços e muita troca de energia por esse mesmo fator também. Por outro lado, ganhamos muito por estarmos em nossas casas e compartilhando de dentro dos nossos espaços individuais nossas experiências cênicas.

Ao vivenciar essa experiência, percebi o quão importante foi a aplicação de jogos desse Guia para os licenciandos. Ressalto, ainda, que foi válida a aplicação dos jogos na configuração de um curso em Licenciatura em Teatro, também com pessoas não negras, pois foi possível contribuir para desconstruções de alguns estigmas envolvendo o universo da cultura negra. Não excluindo a diversidade de participantes desse curso, que é grande, e cada pessoa contribuiu a partir de sua perspectiva.

Além disso, acredito que foi importante vivenciar essa experiência com estudantes da licenciatura e de direção, porque pude falar, ouvir e perceber a amplitude de possibilidades que um único jogo oferece e, principalmente, pude fomentar e burilar o pensamento desses licenciandos para a concepção de outras possibilidades de mediações de processos criativos.

Experienciar esses jogos (seguindo liberação/sensibilização/produção) é algo que também necessita ser feito presencialmente, pois, para essa experiência no formato virtual, tive que selecionar jogos possíveis de serem realizados individualmente e que pudessem ser adaptados o formato virtual.

Um ponto importante dessa experiência foi a entrega e a participação de muitos estudantes negros. As pessoas negras se posicionavam bem mais, já alguns estudantes brancos apresentaram certa dificuldade em se conectar com os jogos, visto que alguns códigos/signos/símbolos não faziam parte da vivência nem do cotidiano deles. Então, esse fator, em alguns momentos, nos afetou, mas também tivemos experiências significativas com alguns estudantes não negros.

Sobre a conclusão das experimentações e a consolidação da experiência, percebi que a ideia do formulário no qual solicitamos que desenvolvessem uma ideia de jogo foi significativa, pois possibilitou que os estudantes também pensassem e compartilhassem suas ideias de jogos.

No último encontro, a partilha, seguindo a ideia da roda de conversa, deixou o processo mais fluido. A presença da professora Dra. Evani Lima em todos os encontros foi fundamental, pois tanto ela provocava a mim, quanto aos estudantes, com questões para aprofundar o entendimento da proposta ou problematizar os temas em pauta.

Foi muito importante desenvolver esses jogos, porque nesta pesquisa o foco está ligado à experimentação de princípios afrodiaspóricos enquanto estímulo para o processo criativo em Teatro. Como primeiro experimento, posso afirmar que os jogos funcionam para o ensino do Teatro sob a perspectiva do teatro negro e abrem caminhos e potenciais descobertos nessa abordagem teórico-metodológica como direcionamento para muitos pesquisadores, pensadores, arte-educadores, atrizes e atores e diretores que optem por mediar os processos criativos fundados em orientações afrodiaspóricas.

O ensino de teatro negro requer protagonismo para artistas negros, pessoas pretas, histórias pretas e libertação para nós. Falar isso parece que ainda é um caminho em que estamos trilhando devagar. O imaginário racial de pessoas não negras no Brasil coloca as pessoas negras sempre em lugares de subjugação, e isso interfere veemente na realidade. Nesse fazer de teatro negro, temos a possibilidade de, através do nosso imaginário, construir imagens, criações cênicas significativas e libertas ao nosso respeito.

Pensar em uma abordagem de ensino de teatro negro é mergulhar na cultura africana, afro-brasileira, não no intuito de representá-las, mas com o objetivo de vivenciá-las e aprender com os seus movimentos e suas pulsações, mergulhar nessas fontes, visando se alimentar e visualizar essas experiências como fonte de inspirações para expressão artística, política,

engajada, militante e libertadora em ensino. Por fim, analisar a eficiência dos jogos, estimular a percepção dos participantes para o movimento (gesto) enquanto difusor de expressões corpóreas ao pensarmos o Teatro sob a perspectiva do teatro negro e sua potencialidade para a criação de atmosferas cênicas foi nosso objetivo neste trabalho.

REFERÊNCIAS

- ANTONIO, Fausto. Negras práticas pedagógicas e epistêmicas: a centralidade da autoexpressão negra nas artes cênicas. **Capoeira** - Humanidades e Letras, v. 3, n. 1, 2017.
- ARAÚJO, Ana Lúcia. Caminhos atlânticos memória, patrimônio e representações da escravidão na Rota dos Escravos. **VARIA HISTORIA**, Belo Horizonte, v. 25, n. 41, p. 129-148, jan. /Jun. 2009. (Dossiê – Imagens: escravidão, mestiçagens). Disponível em:< <https://www.scielo.br/j/vh/a/tVFVzGbZMbB3ZPFpzzrVD6tm/?lang=pt>> Acesso em: 26/06. 2021.
- ASSUMPCÃO, Carlos de. **Protesto-poemas**. São Paulo: Edição do Autor, 1982. (Poemas).
- BAHIA. Secretaria da Educação do Estado da Bahia. **Documento curricular referencial da Bahia para o Ensino Médio**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2022.
- BAIROS, Luiza. “Lembrando Lélia Gonzalez”. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. **O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe**. Rio de Janeiro: Criola/ Pallas, 2000.
- BARBIERI, Renato (Dir.). Atlântico Negro: **Na Rota dos Orixás**. Brasil, Ministério da cultura; GDF-SCE; Pólo de Cinema e Vídeo do DF; Fundação Cultural do Distrito federal.1998. Projeto e roteiro: Victor Leonardi e Renato. Documentário, 53´54´. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=5h55TyNcGiY> >. Acesso em 29/08/2022.
- BARBOSA, Fernanda Júlia. **Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora**. 2016. 239 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- BARBOSA, Fernanda Júlia. **Teatro preto de Candomblé: Uma proposta ético-poética de encenação e atuação negras**. 2021. 246 f. Orientador: Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021.
- BARRETO, Cristiane. **Ensino de teatro e o estímulo à pertença identitária negra**. Salvador: Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Departamento de técnicas do espetáculo, [2019].
- BIKO, Steve. **Escrevo o Que Eu Quero**. São Paulo: Ática, 1990.
- BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Quilombola na Educação Básica**. Brasília: Ministério da Educação, 2012.
- CABRAL, Beatriz. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Hucitec, 2006
- CABRAL, Beatriz. **Pedagogia do Teatro e Teatro como Pedagogia**. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4., 2007, [S.l.]. **Anais [...]**. [S.l.]: ABRACE, v. 8, n. 1, 2007.

CELESTINO, Rubens dos Santos. **TEXTO, JOGO E CENA: os desafios e encruzilhadas do ensino de teatro na formação étnico-racial do/a educando/**. Artigo. Mestrado Profissional em Artes- PROFARTES, Instituto de Humanidades Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia. Salvador. Bahia 2020.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Artes Cênicas Negras no Brasil: das memórias aos desafios na formação acadêmica**. Repertório, Salvador, ano 20, n. 29, p. 68-85, 2017.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Plano de curso do componente Dança e Africanidades: perspectivas educacionais**. Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia.2019.2

COVRE, Maria de Lourdes Manzini. **O que é Cidadania?** Editora Brasiliense; 1986.

DIOP, Ismael Birago. **Ancestralidade**. 2012. Disponível em: <http://estoriasemcontos.blogspot.com/2012/08/ancestralidade-birago-diop.html#.YwGvVeBrMLIU>. Acesso em: 20 jul. 2020.

DOURADO, Paulo; MILLET, Maria Eugênia. **Manual de criatividade**. Salvador: EGBA, 1998.

ESCOLA DE TEATRO. **A Escola**. Disponível em: <https://teatro.ufba.br/escola/#apresentacao>
Data de acesso:05 de set.2021.

FERREIRA, Tássio. **Pedagogia da Circularidade Afrocênica: diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do Candomblé Congo-Angola**. Orientador: Célida Salume Mendonça. 2019, 271 f. Tese (Doutorado - Doutorado em Artes Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós graduação em Artes Cênicas.2019

FERREIRA, Lázaro Jerônimo, Antonio Jorge Portugal. **Música 14 de Maio**.2019.

FÓRUM NEGRO DAS ARTES CÊNICAS, 1., 2017, Salvador. **Carta do I Fórum Negro das Artes Cênicas**. Salvador: Escola de Teatro da UFBA, 2017. Disponível em: <https://forumnegroEtufba.files.wordpress.com/2017/05/carta-do-fc3b3rum-negro-das-artes-cc3aanicas.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2020.

FREITAS, Mabel Régia Mabel da Silva. **Teatro negro brasileiro: insurreições cênicas de artistas militantes**. Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, v. 7, p. 143-158, 2020.

_____. **Bando de Teatro Olodum: uma política social in cena**. 1. ed. Recife: EDUFPE, 2014.

FUNDAÇÃO CULTURAL DA BAHIA. **Notícias**. 21 de set de 2020. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/2020/04/14235/Equipe-de-Pele-Negra-Mascaras-Brancas-realiza-Curso-Livre-Estudios-em-Teatro-Negro-com-inicio-em-maio.html>. Acesso em: 07 de set. De 2021.

GERBER, Raquel. **Orí (documentário)**. São Paulo: Fundação do Cinema Brasileiro, 1989. (1h1min37seg). Son., color.

GOMES, Nilma Lino. Joaze Bernardino-Costa (org). Nelson Maldonato-Torres. (Org) Ramón Grosfoguel (org). **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. Art. O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

_____. **O movimento negro educador**. Saberes construídos na luta por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2017.

_____. **Diversidade étnico-racial, inclusão e equidade na educação brasileira: desafios, políticas e práticas**. **RBPAAE**, v. 27, n. 1, p. 109-121, 2011.

GOOGLE MEET. **Gravação da aula na disciplina teatro negro**. Escola de Teatro. UFBA, 27 abr. 2021.

GOOGLE MEET. **Gravação da aula na disciplina teatro negro**. Escola de Teatro. UFBA, 04 maio 2021.

GOOGLE MEET. **Gravação da aula na disciplina teatro negro**. Escola de Teatro. UFBA, 11 maio 2021.

GOOGLE MEET. **Gravação da aula na disciplina teatro negro**. Escola de Teatro. UFBA, 18 maio 2021.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JACINTO, Tâmara (Coord.). **Ancestralidade por Makota Valdina**. [S.l.]: Agô – Música e Ancestralidade, 2017. (1min19s). Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N9l4diwjRbU>. Acesso em: 03 ago. 2021.

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. **Metodologia do Ensino no Teatro**. Campinas/SP. Papyrus. 2001.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Texto e Jogo**. 1º ed. Editora Perspectiva. 2010

LIMA, Evani Tavares. **Um fórum negro de artes cênicas na Escola de Teatro da UFBA: contribuições para pensar a formação em artes na universidade**. **PITÁGORAS 500: teatro negro – resistência e universidade**, v. 10, n. 1, p. 25-37, 2020.

_____. **Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro**. **Repertório**, v. 17, p. 82-88, 2012.

_____. **Capoeira Angola como Treinamento para o Ator**. 2002. 202 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

_____. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. 306 f. Tese (Doutorado em Artes). Orientadora: Inaicyr Falcão dos Santos. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

_____. **Contribuições da Performance Negra para o Teatro Brasileiro.** Universidade Federal da Bahia- UFBA. Pós-Doutorado PNPD Institucional. Coordenação Eliene Benício Amâncio Costa. 2016.

LIZ, Garbus. **What Happened, Miss Simone?** Gênero: Documentário/Biografia Musical. País de origem: Estados Unidos. Ano: 2015.

MACHADO, Vanda. **Pele da cor da noite.** Salvador: EDUFBA, 2013.

MARIA, Cintia, Jamile Coelho. **Òrun Àiyé – a criação do mundo.** Animação, aventura. 2015

MARTINS, Leda Maria. **Tempo em performance - com a Profa. Leda Maria Martins (UFMG).** [S.l.]: IHAC - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, 2020. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ShvhGTCYzw8>. Acesso em 15 jul. 2023.

_____. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Arbex (Org.). **Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais.** Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. 1 v.

_____. **A cena em sombras.** São Paulo: Perspectiva, 1995. 1 v.

MIELE, Neide. **Arte Simbólica.** [2016?]. Disponível em: <https://docplayer.com.br/16239680-Arte-simbolica-neide-miele-a-arte-egipcia-e-denominada-simbolica.html>. Acesso em: 28 ago. 2021.

MOREIRA, Maria. **O jogo teatral e suas alianças: experiências no âmbito escolar para uma dramaturgia identitária e emancipatória.** Fevereiro. 2013

NARANJO, Julio Moracen. **A Sombra de si mesmo: um estudo antropológico do teatro negro caribenho.** 2004. Tese (Doutorado) orientadora: Lisbeth Rebollo. Coorientador: Kazadi wa Mukuna. Universidade de São Paulo. 2004.

_____, Julio Moracen. **Representação versus Presentificação: Uma antropologia da Transculturação.** Universidade Federal de São Paulo, 2012

NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para branco:** antologia de teatro negro-brasileiro. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

_____. **O quilombismo.** Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

_____. **Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões.** Estudos Avançados. 2004

NASCIMENTO, Beatriz. **Introdução ao conceito de Quilombo.** 1987. Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição. Diáspora Africana: Editora filhos da África, 2018.

NOGUEIRA, Fernanda Silva. **O teatro negro na arte-educação do Centro de Referência Integral de Adolescentes – CRIA: Um Olhar autoetnográfico.** 186 f. Orientador: Prof. Dr. Luiz Cláudio Cajaíba Soares. Coorientadora: Profa. Dra. Alexandra Gouvêa Dumas. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021

OLIVEIRA, Eduardo. **CORPO, POÉTICA E ANCESTRALIDADE**: Uma entrevista com Eduardo Oliveira. **ODEERE**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Conte.2020

OLIVEIRA, Guiovan. **Registro fotográfico do laboratório: Experiências com Ara okô – corpo do mato: no pé dos tambores, entremeios e trançados**. Ministrado pela Professora Doutora Amélia Conrado.2019

OLIVEIRA, Leandro Roque de. **AmarElo**. Participação especial: Majur, Belchior, Pablio Vittar. Laboratório Fantasma. Sony Music. São Paulo. 2019.

OLIVEIRA, Marcia C. Polacchini (org) Pascoal Ferrari (org). **Professor em cena**. Teatro. Linguaguagens e suas Tecnologias. São Paulo. 2021

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POUGY, Eliana (org) André Vilela. 2018. 2019. 2020. Programa **Nacional do Livro Didático**. 2018.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia**: Pertencimento, corpo-Dança afroancestral e tradição oral – Contribuições do legado africano para a implementação da lei 10639/03. Fortaleza: EDUECE, 2015.

PINTO, Valdina de Oliveira. **Ancestralidade por Makota Valdina**. Youtube. 12.12.2017.

PRAIA, de Cangas; Bali Blue. **Oxóssi**. Disponível:

<<https://www.cangasdepraia.com.br/orixas/oxossi-au>> acesso: 13/04/2022

PUPO, Maria Lucia de Souza Barros. **Entre o Mediterrâneo e o Atlântico: uma aventura teatral**. Perspectiva. 2010.

QUEM SOMOS. [20-?]. Disponível em: <https://www.stevebiko.org.br/sobre-nos>. Acesso em: 20 jul. 2019.

ROSA, Josiane Adriana Acosta da. **Teatro Negro: uma análise dos processos criativos do Núcleo Afrobrasileiro de Alagoinhas e do Grupo de Teatro Caixa-Preta de Porto Alegre**. 2019. Orientadora Eliene Benicio Amancio Costa. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019.

RODRIGUES JUNIOR, Luiz Rufino. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SLADE, Peter. **O jogo dramático infantil**. São Paulo: Summus, 1978. 102 p.

SPOLIN, Viola; KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 321 p.

SPOLIN, Viola; KOUDELA, Ingrid Dormien. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 4.

SALES, Francislene, **A arte de afirmar a ação: a valorização e o fortalecimento da identidade negra através do ensino aprendizagem Teatro**. Trabalho de Conclusão de Curso. Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. 2016.

SANTOS, Adalberto. Pensando a arte na diáspora. **Repertório**, Salvador, ano 20, n. 29, p. 50-67, 2017.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. Corpo e Ancestralidade: Tradição e Criação nas Artes Cênicas. **Rebento**, São Paulo, n. 6, p. 99-113, mai. 2017.

_____. **Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arte educação**. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a Morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. 2019. 234 f. Tese (Doutorado em Letras Modernas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SANTOS, João Victor Soares dos. **Musicenafro na escola: sistematização de uma proposta pedagógica negrorreferenciada em teatro**. Orientadora: Profa. Dra. Evani Tavares Lima. 2021. 155 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas Salvador, 2021.

SANTOS, Kátia Letícia Costa. **Vozes do porvir - narrativas subterrâneas e dramaturgias latentes: processos de criação e dinâmicas raciais com mulheres pretas em comunidades do Brasil e Cabo Verde**. 2020. 235 f.. Orientadora: Profa. Dra. Antônia Pereira Bezerra. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2020.

SANTOS, Ana Kátia Alves dos. **Infância e afrodescendente: epistemologia crítica no ensino fundamental**. Salvador: EDUFBA, 2006.

SILVA, Claudilene Maria da. **A volta inversa na árvore do esquecimento e nas práticas de branqueamento: práticas pedagógicas escolares em história e cultura afro-brasileira**. 1. ed. Curitiba: EDITORA CRV, 2019. 212p.

_____. **Professoras negras: identidade e práticas de enfrentamento do racismo no espaço escolar**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013. il. (Coleção Etnicorracial).

SILVA, Emerson; CARVALHO, Adélia. **O teatro negro brasileiro na formação dos licenciandos em teatro no amapá: reflexões e encruzilhadas**. PITÁGORAS 500: teatro negro: resistência e universidade, v. 10, n. 1, p. 2-11, 2020.

SILVA, Ana Célia da. **Desconstruindo a discriminação do negro no livro didático**. Ano: 2003. Área: Educação. Editora: Edufba. Edição: 1ª Edição.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes**. Petropolis: Vozes, 2012.

SOARES, Arilma de Sousa. **Corpo e negritude na escola: ações antirracistas de professores/as das Artes**. Arilma de Sousa Soares. 2022. 330 f. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Eloisa Leite Domenici. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2022.

TVE Bahia. **Estrela Azul: Mãe Stella** | Documentário. Direção: Robson do Val. [S.l.]: TVE Bahia, 2019. (51min35seg). Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ujjtv_y8gDk. Acesso em: 20 mai. 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. **Projeto pedagógico do curso de graduação em Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro da UFBA**. Salvador: UFBA, 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. **Ementa da disciplina**: componente curricular: Dança e Africanidades: perspectivas educacionais, poéticas e políticas, ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, 2019. Salvador: UFBA, 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. **Projeto pedagógico do curso de graduação em Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro da UFBA**. Salvador: UFBA, 2019.

WOODSON, Carter Godwin. **A des-educação do negro**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. 1 ed. São Paulo. Penguin-Companhia das Letras. 2021.

REFERENCIAS DAS ILUSTRAÇÕES

ALMA, Guia da. **Orixá Oxalá: o criador reverenciado na festa do Bonfim em Salvador!** Disponível em: < <https://guiadaalma.com.br/orixa-oxala/> > acesso em: 21/08/2022.

ARAUJO, Diney. **CIA de Teatro da UFBA homenageia neste final de semana o ator e dançarino cachoeirano Mário Gusmão**. Disponível em: < <https://ihac.ufba.br/pt/14374/> > acesso em: 20/02/2022

BACADISSI. **Arroboboi, Oxumarê**. Disponível em: < <https://www.elo7.com.br/oxumare/dp/106599A> > acesso 30/03/2022.

BAHIA.WS. **Cafua das Mercês – Museu do Negro**. Disponível em: < <https://www.bahia.ws/cafua-das-merces-museu-do-negro-sao-luis/> > acesso em: 04/12/2022

CANDOMBLE, Juntos no. **Ossain Vingou-Se De Seus Pais Por O Deixarem Nú**. Disponível: < <https://www.juntosnocandomble.com.br/2015/09/ossain-vingou-se-de-seus-pais-por-o-deixarem-nu.html> > acesso 20/04/2022.

CAOTIZE-SE. **Oxum a rainha de todas as riquezas, a protetora das crianças, a mãe da doçura e da benevolência**. Disponível em: < <https://caotize.se/orixa/oxum-orixa-arquetipo/> > acesso em 25/08/2022.

CAMELIAS, Quilombo das. **Meu berimbau, instrumento genial.** Disponível em:<
<https://quilombodascamelias.wordpress.com/2015/03/13/meu-berimbau-instrumento-genial/>>

Cinema, Observatório. **Pantera Negra | Astro do filme faz saudação de Wakanda durante discurso em universidade.** Disponível em:
 < <https://observatoriodocinema.uol.com.br/studio/marvel/pantera-negra-astro-do-filme-faz-saudacao-de-wakanda-durante-discurso-em-universidade/>> acesso em: 20/03/2022.

CULTURAL, Sopa. **Negra Palavra no Teatro Dulcina.** Disponível:
<https://sopacultural.com/negra-palavra-no-teatro-dulcina/> acesso: 20/12/2021.

CUMINO, Alexandre, Umbanda Sagrada, Facebook. **Dikenga.** Disponível em:
<https://www.facebook.com/colegiopenabranca/posts/3341804979264262/> acesso em **24/03/2022.**

FREEPIK. **Vermelho em movimento sob o fundo preto.** Disponível em:<
https://br.freepik.com/fotos-premium/movimento-de-resumo-de-fumaca-vermelha-sobre-fundo-preto-design-de-fogo_18208077.htm > acesso 20/03/2022.

GRIÔS, Terreiro de. **Cosmograma Bakongo.** Disponível:
 <<https://terreirodegrios.wordpress.com/cosmopercepcao-afrika-bakongo>> acesso 08/11/2021

HORÓSCOPO, Virtual. **Obá - Uma orixá enérgica.** Disponível em:<
<https://www.horoscopovirtual.com.br/artigos/oba-orixa-energetica>> acesso em 30/08/2022.

IQUILIBRIO. **Tudo sobre Obaluaíê – O Orixá da Terra, do Fogo e da Morte.** Disponível em:<
<https://www.iquilibrio.com/blog/espiritualidade/umbanda-candomble/tudo-sobre-obaluaie/>> acesso em: 05/06/2022.

IQUILIBRIO. **Tudo Sobre Xangô – Orixá da Justiça.** Disponível em:
 <<https://www.iquilibrio.com/blog/espiritualidade/umbanda-candomble/tudo-sobre-xango/>> acesso em 23/08/2022.

IQUILIBRIO. **Tudo Sobre Logunedé – O Orixá da pesca e da caça.** Disponível em:
<https://www.iquilibrio.com/blog/espiritualidade/umbanda-candomble/tudo-sobre-logunedede/>
 acesso em 24/08/2022.

MENDES, Eltom. **Fabrcia ao partilhar sua célula cênica.**2021

NUNES, Mônica. **Chadwick Boseman morre e símbolos do ‘Pantera Negra’ são incorporados ao movimento #BlackLivesMatter.** ConexãoPlaneta.com,br.21 de agos.2020.Disponível em <
<https://conexaoplaneta.com.br/blog/chadwick-boseman-morre-e-simbolos-do-pantera-negra-sao-incorporados-ao-movimento-blacklivesmatter/#fechar>>
 Acesso 10/11/2021.

PENAPRETA. **O que preciso saber sobre Mãe Iansã.** Disponível em
 <<https://penapreta.com.br/?p=1866> > acesso: 03/09/2023.

PINTEREST.COM. **Punho Erguido**. Disponível em:<<https://br.pinterest.com/pin/674132637986793450/>> Acesso 10/11/2019.

RECOMEÇAR, Espaço.Ogum. **Disponível em:< https://espacorecomecar.com.br/ogum/>**
Acesso:12/03/2022.

TEATRO, Olodum. **Projeto Outras Áfricas**.
Disponível:<<https://bandodeteatro.blogspot.com/2010/08/projeto-outras-africanas.html> > acesso 10/11/2021

UREL, André.Elevador **Lacerda**. Disponível em : <https://www.ipatrimonio.org/salvador-elevador-lacerda/elevador-lacerda-imagem-andre-urel/> acesso em: 24/09/2022.

APÊNDICE A – Utilização das Cabaças para as Experimentações

Dentro dessas cabaças, podem conter variados estímulos afrodiaspóricos que auxiliam no processo de criação cênica.

Cabaças de poesias: contêm diversas poesias ou trechos de poemas de poetas afrodiaspóricos utilizados para criação, imaginação e concepção de cenas.

Cabaças de Andikas: contêm pedaços de tecido Andikas, que apresentam, de um lado, uma imagem e, de outro, o seu significado. Esse tecido pode ser utilizado para criação, imaginação e concepção de cenas.

Cabaças de imagens: contêm diversas imagens afrodiaspóricas a serem utilizadas para criação, imaginação e concepção de atmosfera cênica.

Cabaças de provérbios afro-brasileiros/africanos: contêm diversos provérbios africanos ou afro-brasileiros que podem ser utilizados para criação, imaginação e concepção de atmosfera cênica.

APÊNDICE B – Formulário de Criação dos Jogos

31/10/2021 08:19

Criação de Jogo - Teatro Negro

Criação de Jogo - Teatro Negro

Visando concluir a etapa de experimentações de jogos do Manual Faraimorá, que pensa uma possibilidade de abordagem de ensino de Teatro Negro e buscando estimular a criatividade, chegou o momento de vocês criarem ou compartilharem ideias de jogos dentro dessa perspectiva.

1. Nome Completo

2. Como você se auto declara ?

Marcar apenas uma oval.

- Preto
- Branco
- Pardo
- Negro
- Outro

3. Fases

Marcar apenas uma oval.

Alongamento/ Aquecimento

Sensibilização

Produção

4. Princípio inspirador

Marcar apenas uma oval.

Ancestralidade

Identidade

Cidadania

31/10/2021 08:19

Criação de Jogo - Teatro Negro

5. Descrição breve do jogo :

6. Observações para participante ou particularidade importante do jogo.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

APÊNDICE C – Termo de Autorização de Uso de Imagem e Depoimentos



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO ACADÊMICO

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Marcos Luiz Dias dos Santos, CPF 028.018.355-01 RG 09231203-94, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, AUTORIZO, através do presente termo, (**Francislene Conceição Freitas de Sales**), MATRÍCULA N° (2019126940), estudante do **Mestrado Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia**, orientada pela professora (**Evani Tavares Lima**) na Dissertação, (**A ARTE DE AFIRMAR O MOVIMENTO: MANUAL DE ENSINO DE TEATRO NEGRO**), a realizar as fotos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e/ou depoimentos para apresentação e publicação (slide, dissertação, livro, artigo), em favor da estudante, acima especificada, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto N° 3.298/1999, alterado pelo Decreto N° 5.296/2004).

Salvador, 15 de julho de 2021

Assinatura da estudante

Documento assinado digitalmente

gov.br

EVANI TAVARES LIMA
Data: 27/06/2023 10:51:30-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura da orientadora

Sujeito (a) da Pesquisa



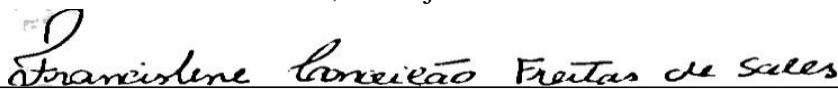
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA
BAHIA ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CÊNICAS MESTRADO ACADÊMICO**

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Mariana Barbosa Barreiros Rubinello, CPF 360.129.738-88, RG43.417.717-9 SSP SP, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, AUTORIZO, através do presente termo, **Francislene Conceição Freitas de Sales**, MATRÍCULA N° **2019126940**, estudante do **Mestrado Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia**, orientada pela professora **Evani Tavares Lima** na Dissertação **A ARTE DE AFIRMAR O MOVIMENTO: MANUAL DE ENSINO DE TEATRO NEGRO**, a realizar as fotos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e/ou depoimentos para apresentação e publicação (slide, dissertação, livro, artigo), em favor da estudante, acima especificada, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto N° 3.298/1999, alterado pelo Decreto N° 5.296/2004).

Salvador, 09 de julho de 2021



Francislene Conceição Freitas de Sales

Assinatura da estudante

Documento assinado digitalmente

gov.br

EVANI TAVARES LIMA

Data: 21/06/2023 14:26:11-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Evani Tavares Lima

Assinatura da orientadora



Mariana Barbosa Barreiros Rubinello

Sujeito (a) da Pesquisa



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO ACADÊMICO**

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu **Diego Pereira Silva**, CPF **04396099583**, RG **1505014983** depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, AUTORIZO, através do presente termo, **Francislene Conceição Freitas de Sales**, matrícula N° **2019126940**, estudante do **Mestrado Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia**, orientada pela professora **Evani Tavares Lima**, na Dissertação, **A arte de afirmar o movimento: manual de ensino de teatro negro**, a utilizar imagens minhas, durante a participação da disciplina **TEA B32 Teatro Negro, semestre 2021.1**, bem como a utilização de parte, ou todo, de meu depoimento sobre esse componente, sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e/ou depoimentos para apresentação e publicação (slide, dissertação, livro, artigo), em favor da estudante, acima especificada, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei n.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto N° 3.298/1999, alterado pelo Decreto N° 5.296/2004).

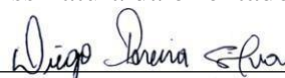
Salvador, 27 de Julho de 2021



Assinatura da estudante



Assinatura da orientadora



Sujeito (a) da Pesquisa



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO ACADÊMICO**

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, **Fabírcia Dias da Silva**, CPF 10753839784, RG 2268858-ES, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, AUTORIZO, através do presente termo, **Francislene Conceição Freitas de Sales**, matrícula N° **2019126940**, estudante do **Mestrado Acadêmico do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia**, orientada pela professora **Evani Tavares Lima**, na Dissertação, **A arte de afirmar o movimento: manual de ensino de teatro negro**, a utilizar imagens minhas, durante a participação da disciplina **TEA B32 Teatro Negro, semestre 2021.1**, bem como a utilização de parte, ou todo, de meu depoimento sobre esse componente, sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Desta maneira, libero a utilização destas fotos e/ou depoimentos para apresentação e publicação (slide, dissertação, livro, artigo), em favor da estudante, acima especificada, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto N° 3.298/1999, alterado pelo Decreto N° 5.296/2004).

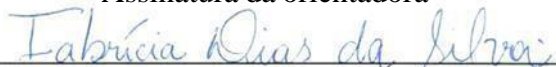
Salvador, 18 de Maio de 2021



Francislene Conceição Freitas de Sales
Assinatura da estudante



Evani Tavares Lima
Assinatura da orientadora



Sujeito (a) da Pesquisa