



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE ESTÁGIO**

JAILSON SILVA DE PAIVA

**ORALIDADE EM CENA:
A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS COMO VALORIZAÇÃO DA
ANCESTRALIDADE**

IRECÊ
2024

JAILSON SILVA DE PAIVA

**ORALIDADE EM CENA:
A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS COMO VALORIZAÇÃO DA
ANCESTRALIDADE**

Trabalho de Conclusão de Estágio
apresentado como requisito para a
obtenção do título de Licenciatura em
Teatro, sob a orientação da Professora
Nayara Brito.

IRECÊ
2024

JAILSON SILVA DE PAIVA

ORALIDADE EM CENA: A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS COMO VALORIZAÇÃO DA ANCESTRALIDADE

Aprovado em: 21/10/2024

BANCA EXAMINADORA:

Nayara Macedo Barbosa de Brito – Universidade Regional do Cariri

Nykaelle Aparecida Pereira de Barros – Universidade Federal da Bahia

João Victor Soares dos Santos – Secretaria da Educação do Estado da Bahia

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO I – ONDE TUDO COMEÇOU	8
AS VIVÊNCIAS DE PAIVINHA COM AS HISTÓRIAS CONTADAS	8
TECENDO RELAÇÕES ENTRE PASSADO E PRESENTE	10
CAPÍTULO II - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA.....	14
CAPÍTULO III - A EXPERIÊNCIA DO ESTÁGIO.....	20
PRIMEIRA FASE DO ESTÁGIO	20
Primeira aula.....	24
Segunda aula.....	29
Terceira Aula.....	31
SEGUNDA FASE DO ESTÁGIO	37
Enredo da peça <i>A dona da noite</i>	41
Apresentação na festa da Bagaceira em São Gabriel (BA)	42
Relatos finais	45
CONCLUSÃO.....	47
REFERÊNCIAS.....	49
ANEXO.....	51

RESUMO

Este projeto é um referencial de vivências da infância, quando nos anos 1990 os pais contavam suas narrativas e andanças pelo mundo. Foi através desses causos ou histórias que pude me envolver e seguir na tentativa de contar tais estórias para meus amigos naquela época, e, depois, já na Universidade Federal da Bahia, onde iniciei em 2021 e finalizo agora em 2024. Foi no Curso de Licenciatura em Teatro EAD que tive o primeiro contato com o componente *Contação de história: criação de narrativas e oralidade*; dali, consegui enxergar a possibilidade de adentrar na magia da contação com as memórias esquecidas. E foi no Estágio Supervisionado III que decidi entrar nos espaços não formais de ensino e desenvolver uma oficina de teatro dentro de um terreiro de candomblé – o Ilê Asé Olowo Odé Ti Omi, representado pelo pai de santo Cleuvis dos Santos Sena e situado no bairro Ginásio de Esportes, na cidade de Irecê (BA). A oficina teve como objetivo abordar o teatro como linguagem artística, usando como mote a ideia de colocar a oralidade em cena, de usar a prática da contação de histórias como valorização da ancestralidade. Para tanto, desenvolvi tal oficina de teatro tomando como referência os jogos teatrais da Viola Spolin (2014), de Augusto Boal (2007) e Abramovich (2007), além do material didático produzido pela professora Nayara Brito (2021) para o componente de *Contação de histórias* mencionado. A oficina resultou em uma apresentação teatral que foi veiculada em vídeo para os professores e tutores da universidade além da apresentação presencial, dentro de um evento religioso na cidade de São Gabriel (BA), no dia 10 de agosto de 2024, quando foi comemorado o dia da Pomba Gira Maria Bagaceira. Foi aí que concluímos as atividades da pesquisa que resultou no estágio e que consistiu em investigar de que maneira o teatro poderia potencializar a oralidade e a valorização da ancestralidade dos adeptos do terreiro de candomblé, tomado como espaço não-formal de aprendizagem. Os resultados foram satisfatórios, revertendo um quadro de timidez para eventuais expressões de olhares e corporeidades de suas atividades, a partir do tema de pesquisa *Oralidade em cena: a Contação de Histórias como valorização da ancestralidade*, na intenção de que eles possam disseminar para a população toda a sua cultura de forma teatral.

Palavras-chave: Contação de histórias; oralidade; ancestralidade; religião; matrizes africanas.

INTRODUÇÃO

Neste Trabalho de Conclusão de Estágio, feito a partir de uma experiência de pesquisa dentro do curso de Licenciatura em Teatro EAD da Universidade Federal da Bahia, que culminou com a realização do Estágio Supervisionado III em espaço não formal de ensino, relato o desenvolvimento de oficina de teatro em um terreiro de candomblé, o Ilê Asé Olowo Odé Ti Omi, representado pelo Babalorixá (pai de santo) Clevis dos Santos Sena, situado no bairro em que resido, o Ginásio de Esporte, em Irecê (BA).

A idéia de realizar o estágio nesse espaço surgiu a partir da experiência com o componente curricular *Contaçon de história: criação de narrativas e oralidade*, quando senti vontade de tratar as matrizes africanas a partir do ensino de Teatro. A escolha do terreiro em questão se deu muito em função da conveniência, por se situar próximo de onde resido. Para propor a oficina ao Babalorixá, apresentei o título *Memórias biográficas/África em Nós*. Em diálogo com o representante da casa, chegamos a uma contrapartida, que foi a de desenvolver as atividades de teatro com seus filhos de santo e culminá-las em uma apresentação teatral que representasse a Pomba Gira Maria Bagaceira, entidade do terreiro do Pai Keu (como é conhecido).

A apresentação foi vista pela equipe de docentes e pela tutoria do curso de Licenciatura em Teatro EAD da UFBA em formato de um vídeo gravado com o aparelho celular, com, no máximo, 15 minutos. Isso ocorreu em um dia de aula presencial no polo UAB, em Irecê, que foi destinado especificamente para as mostras dos trabalhos desenvolvidos, no dia 15 de junho de 2024, e, depois, presencialmente, na cidade de São Gabriel (BA), no dia 10 de agosto de 2024, dentro dos festejos da Pomba Gira Maria Bagaceira, ocasião na qual comemorou-se o aniversário da pomba gira, com convidados de todas as comunidades.

A proposta central da pesquisa foi adentrar no espaço para registrar narrativas orais dos adeptos religiosos do candomblé, na tentativa de conhecer um pouco de suas vidas em sociedade, bem como das atividades do terreiro em questão para o planejamento das aulas de teatro, visando partilhar conteúdos específicos do teatro para aprimoramento de suas narrativas e de sua corporeidade nas giras de matrizes africanas,

assim como no desenvolvimento criativo e cultural das pessoas que seguem tal religião, principalmente as que moram no bairro citado.

Em função de todos os trâmites necessários (documentos de compromisso e termos de imagens etc.) para realização e registro do estágio, iniciei levando a proposta e os devidos documentos para o terreiro e travando um diálogo com o Pai Keu, que logo pediu que eu adentrasse ao seu espaço para dar o início às atividades de teatro, pois seriam uma necessidade de grande prestígio. Então, marquei o dia D e fiz uma lista da quantidade e nomes dos que participariam, planejei os dias e horários específicos de acordo com a demanda de cada um.

Retornei para iniciar com uma breve apresentação para acolhimento e já adiantando os exercícios com jogos teatrais da Viola Spolin (2014), usando, também, atividades do componente *Contação de história*, ministrado pela professora Nayara Brito (2021), assim como exercícios do componente de *Técnicas Vocais*, ministrado pela professora Anita Silva (2022). Assim, usei jogos e exercícios de caminhadas com comandos que pudessem se adaptar aos ensinamentos previstos para a contação de histórias. Trabalhei com textos escritos tirados de frases aleatórias ou canções, poesias e até mesmo rabiscos criados pelos estudantes, assim como jogos improvisacionais com textos em coletivo e individualmente.

No processo, foram colhidas entrevistas individuais filmadas com o celular e fotografias para depois avaliar e reformular algumas técnicas e teatralizar as suas necessidades corporais e suas falas.

A experiência da pesquisa e do estágio foi relatada, neste trabalho, em três capítulos. No *Capítulo I – Onde tudo começou*, apresento a história de Paivinha, representativa da experiência com o universo da contação de história de crianças do interior da Bahia na década de 1990. Nesse mesmo capítulo, falo em ancestralidade quando digo que, em outrora, havia mais contadores de histórias que nos dias atuais, quando as pessoas costumavam se sentar na frente de suas casas para contar causos de todas as naturezas para os seus entes queridos. Também falo de meus sonhos e de minhas perspectivas quanto a tudo que cresci ouvindo de meu pai e quanto ao componente de *Contação de história*.

No *Capítulo II – Fundamentação Teórico-Methodológico* cito alguns autores como referência e falo da importância do ensino do Teatro. Já no *Capítulo III – A*

experiência do estágio, partilho a experiência da oficina, relatando de que maneira podem ser usados os ensinamentos do teatro dentro do terreiro de candomblé. Divido esse capítulo em duas partes, correspondentes às duas fases do estágio, a segunda das quais correspondendo ao processo de montagem da mostra que ficou intitulada *Dona da Noite*.

CAPÍTULO I – ONDE TUDO COMEÇOU

AS VIVÊNCIAS DE PAIVINHA COM AS HISTÓRIAS CONTADAS

Essa é a história de Paivinha, uma criança ativa e cheia de alegrias e curiosidades. Paivinha era muito atencioso, gostava de prestar atenção nas pessoas mais velhas; sempre ficava ali, parado, quieto em meio às rodas de conversas dos mais velhos. Foi assim, então, que, em um certo dia, Paivinha adentrou em uma dessas rodas de conversa de contação de histórias e percebeu que o seu pai, João Paiva, era quem estava a contar as histórias da vida, suas andanças e seus feitos de quando também era criança na cidade de Carnaíba, interior de Pernambuco, por volta, dos anos 1960.

Paivinha havia percebido que seu pai era um menino traquino e conflituoso, mesmo quando criança. Então, muitos pensamentos de estranheza vieram a caminhar por todos os neurônios de Paivinha, deixando-o confuso quanto aos causos contados por seu genitor.

Seu pai era pobre e não era matriculado em nenhuma escola, vivia a correr trechos por toda aquela cidadezinha do interior. Foi engraxate, vendedor de pão e até atravessador de rio, nadando com trouxas de roupas das mulheres que no rio iam lavar suas vestes.

Em uma das histórias contadas por seu pai, Paivinha ouvia perplexo ele dizer que, em uma semana santa, mais precisamente numa sexta-feira da Paixão, estavam todos com fome em casa e sem ter ao menos uma mistura para complementar a farinha e uma concha de feijão que havia para comer. Seu pai, João, havia falado para a sua mãe, a avó de Paivinha, que ia sair para caçar alguma coisa para comer, ao que ela logo resmungou ao filho João: “Deus me livre e guarde! Menino, isso é pecado, hoje é sexta-feira da Paixão, não pode matar nada, não pode nem tomar banho e nem sair de casa”. Mas João, astuto e com fome, disse a sua mãe que iria assim mesmo. Pegou seu estilingue e capanga e saiu correndo em direção à velha caatinga seca e espinhosa. Sua mãe ficou a lhe gritar, pedindo para que ele voltasse, para casa e não matasse nada porque, se ele matasse, Deus iria lhe dar uma devolutiva nada boa. João, assim, foi resmungando com a sua mãe: “que Deus castiga nada! Eu estou é com fome”.

Já dentro da caatinga, havia se passado horas e horas e nada de João achar o que caçar para comer com sua mãe e seu pai em casa. Quando, de repente, João avista uma mísera pombinha caldo de arroz que havia descido em um resto de lagoa cheia de taboas (espécie de arbusto aquático da caatinga) e de difícil acesso. João, então, apanha seu

estilingue e lança, com toda a sua força, uma pedra que, com ênfase, acertou a cabeça daquela coitadinha indefesa, que logo deixou de existir. Sua vida havia sido ceifada por aquela pedra rústica e dura feito ferro, arremessada pelo estilingue de João.

João, ao ver que obteve sucesso na caça, avistou a bichinha boiando no meio da lagoa, mas não podia ir lá a nado para pegá-la. Ele avista algumas varas de árvores secas e, com uma das varas, começou a puxar a pomba. De repente, João escuta um barulho atormentador que viria dos ares, como que se fosse uma ventania com um som de choro e lamentos.

Ele olhou para cima atordoado e viu uma nuvem de pássaros que seriam milhares de pombinhas e que pareciam estar à procura da sua semelhante que teria sido alvejada. João, atônito, olha as milhares de pombinhas baixarem voo e pegarem aquela pombinha desfalecida pelas suas asas e a carregaram para o alto, como se fossem velar o seu ente querido.

João, vendo toda aquela cena, perplexo, encheu os olhos de lágrimas, olhou para as mãos e soltou seu estilingue; saiu correndo dentro da caatinga sem nem ao menos se preocupar com espinhos e pedras que viriam a lhe ferir também.

Chegou em casa gritando, chorando e agoniado. Entra em sua casa e se senta no canto da sala com as mãos ao rosto, com medo do que viu. Seria esse o castigo de Deus para mostrar a João que não poderia ter feito aquilo?

Sua mãe lhe perguntou o que teria sido toda aquela situação e ele, envergonhado e sem poder conter as lágrimas, lhe conta tudo o que tinha acontecido. Sua mãe logo exclamou: “Está vendo aí, seu moleque, o que te falei?! Não te disse que é pecado matar os seres vivos? E outra coisa, foi bom ter acontecido, para você entender que não é só porque é semana santa não viu, não pode fazer isso nunca em nenhum lugar e não importa se é semana santa ou não. Você não pode sair por aí tirando vidas dos animais que não temos necessidades de comer por serem pequenos e indefesos. Deus os deixou na natureza para serem contemplados e não abatidos”. João abraça a sua mãe chorando e promete nunca mais na sua vida fazer algo parecido. Sua mãe diz que o que eles, em família, passam (e outras pessoas no mundo) é somente obra de Deus, e ele sabe de tudo e todas as coisas. Por isso, temos que agradecer e esperar, correr atrás por dias melhores.

Fim!

TECENDO RELAÇÕES ENTRE PASSADO E PRESENTE

O primeiro contato que muitas crianças têm com o universo da contação de história, principalmente as crianças nordestinas, é em casa, uma vez que, em pequenos povoados, como roças ou lugares na periferia, as pessoas se sentam nas portas para um café e para dialogar sobre os contos, mas sem terem noção alguma de que isso pode ser desenvolvido através do teatro e suas inúmeras atividades e jogos.

Os idosos são os que mais contam e são ouvidos pelos mais interessados – isso quando, naquele meio, um dos contadores passa suas histórias para os seus filhos. São os causos passados de geração para geração, mas que também podem ser contados dentro dos espaços formais e não-formais de ensino, especificamente dentro dos terreiros de candomblé, que fazem alusão às suas origens e matrizes africanas na tentativa de disseminar a verdade e desentoar inverdades e medos da sociedade contrária aos ritos religiosos africanizados.

Houve uma época em que as histórias contadas pelos pais orientavam aquelas crianças para a vida. Isso porque eram diálogos que, baseados nas vivências daquelas pessoas, sintetizavam ensinamentos, ao se mostrarem contos inflamados com muitos problemas, às vezes desagradáveis, por conta do desfavorecimento financeiro, revelando as dificuldades sociais de uma comunidade.

A contação de histórias de um pai podia deixar seus filhos perplexos pela riqueza de detalhes, pela maneira como eles transformavam a vida de muito sofrimento em histórias que sempre possuíam um fundo de moral, como se fosse um ensinamento para a vida.

Os relatos de intrigas e desavenças davam lugar à curiosidade, que, na maioria das vezes era motivo de conversa em torno de uma fogueira, no meio da rua, porque era chão de terra batida e ainda ajudava com a sua claridade, em que era refletido os olhos da curiosidade, na busca daqueles meninos ao cair da noite.

E assim seguíamos sentados ao redor da fogueira, eu, Jailson Paiva (o Paivinha da história), e os amigos da minha rua, nos anos 1990, passando a noite a narrar horripilantes contos assombrados, em uma imagem evocada na abertura da peça *Agreste (Malva-Rosa)*, de Newton Moreno (2004):

Um (a) narrador (a).

Velho (a) contador (a) de estórias. Daqueles que reúnem um grupo ao redor da fogueira ou embaixo de uma árvore com uma viola/sanfona, pontua suas histórias com as músicas e acordes que saem de seu instrumento. Ele (a) recebe o público, dá o clima de cada passagem do texto, pausas, enfim, é o grande condutor da cena (Moreno, 2004, p. 97).

Na citação acima, o dramaturgo apresenta uma imagem clássica da figura do contador de histórias e, ao mesmo tempo, usa a palavra estória, que é uma “versão fictícia” das histórias narradas pelos contadores. Quando se fala em “estória”, significa, então, que deve ser inventada; no entanto, a “história” é um caso verídico. O texto fala, também, que os contadores de histórias usavam de instrumentos musicais para se expressarem quando sentados embaixo de árvores, utilizando-se de acordes e cantos para disseminar casos.

Mas será mesmo preciso usar instrumentos musicais para tais contos e histórias (ou estórias)? Devemos usar de corporeidades desenvolvidas no contexto teatral, porque o corpo também fala. Porém, claro que vez ou outra alguém deverá usar tais batucos ou sons que possam representar tais momentos na fala do contador: um assovio, um grito de horror, uma risada assombrosa etc.

E, o uso de instrumentos musicais para tanto, enriquece os versos contados, seja em percussão, pandeiros, instrumentos de chocalho com grãos ou areia, que mais parecem uma serpente infalível no seu habitat. O uso de instrumentos musicais é frequentemente usado e visto pela sociedade, por exemplo, em meio às rodas que se formam no meio das ruas quando se vê repentistas disputando seus versos e tocando, fazendo a alegria do povo e arrancando sorrisos.

Na história do Paivinha, ele fica ali, boquiaberto, ouvindo tudo e tem uma grande lição do seu pai, João, que, desde aquele dia, nunca mais havia ceifado a vida nem de uma barata. Em outros momentos, Paivinha escutara de seu pai João outras histórias verídicas sobre suas façanhas na vida e, depois de muito ouvir, Paivinha resolve juntar os amigos para fazer uma roda de conversa ao redor de uma fogueira, que aconteceu todas as noites daquele dia em diante. Eles passavam quase que a noite inteira contando histórias ao redor da fogueira e Paivinha repetia as histórias do seu pai João.

Entre eles, havia um rapaz mais velho, de nome Ronaldo, vulgo Trapizunga. Esse, contava histórias de terror com almas penadas e até lobisomem, velha que pegava menino e outras cabulosas que faziam medo ouvir.

Em meados dos anos 1990, muitos sonhos me vieram à tona devido aos “causos”, como eram chamadas as histórias ou os contos de fadas e as fábulas no interior onde me criei: a cidade de Irecê, na Bahia. Sobre muitas delas, perguntei-me, anos depois: é mentira ou aconteceu de verdade? Esses questionamentos e a vivência de ouvir tais fatos, essas lendas, se tornaram, muitas décadas depois, referências, perturbações, medos e, no final das contas, despertaram o interesse em estudá-los, transformando esses causos da cultura oral de minha região em objeto de estudo, ensino e criação artística.

Paulo Freire (1994) menciona que a criança cresce fazendo a leitura do mundo que a cerca, de modo que:

A prender a ler, a escrever, alfabetizar-se é, antes de mais nada, aprender a ler o mundo, compreender o seu contexto, não uma manipulação mecânica das palavras, mas uma relação dinâmica que vincula a linguagem e realidade (Freire, 1994, p. 7).

A leitura é um dos passos de maior importância para nos dar suporte intelectual no convívio com a sociedade e nos preparar para enxergar o mundo e todas as suas ideologias a nossa volta. Ser criança e sonhar é viver no mundo da magia, no qual, nas suas cabeças, tudo acontece e é verdadeiro.

Sendo assim, como criança crescida, foi que me preparei para a realização de um dos sonhos armazenados em memória desde os anos de adolescência, para a chegada de um ciclo especial dentro do mundo artístico e agora, com a oportunidade, foi que me peguei em meio a um estágio supervisionado desenvolvido na reta final do curso de Licenciatura em Teatro, na modalidade à distância, da Universidade Federal da Bahia, com práticas artístico-pedagógicas envolvendo a relação entre teatro e oralidade; especificamente, da contação de histórias como estratégia para valorização da ancestralidade.

Daí ter escolhido a casa de candomblé Ilê Asé Olowo Odé Ti Omi como espaço não formal para a realização dessa experiência. Pois, além dessa relação direta que um terreiro tem com a oralidade/tradição oral, em mim afloravam inúmeras curiosidades acerca de como seria dentro de um terreiro de candomblé, o que eles ensinavam e desenvolviam lá

dentro. Eu me questionava sempre se, lá no terreiro, eles faziam feitiçarias ou despachos para as pessoas; se era verdade o que diziam nas ruas sobre eles fazerem simpatias para que fosse resgatado um amor perdido ou coisa assim, assim como sobre o sacrifício de animais como oferenda para as entidades ou Orixás.

E só entrando pude entender que, em parte, seria verdade - ao menos as oferendas aos deuses míticos. Ao adentrar no terreiro para iniciar as atividades com a pesquisa, foi que cheguei à conclusão da viabilidade de se fazer teatro ali dentro. Em um segundo momento, percebi que a maioria dos adeptos não sabiam do que iriam participar e não tinham o hábito de vivenciar produções artísticas. Então, foi perceptível toda a necessidade de se trabalhar o teatro com eles, em específico a narração e a Contação de Histórias com ênfase nas oralidades, pois as suas falas e suas dicções denunciavam algumas dificuldades com a fala. No quarto capítulo, apresentarei mais detalhes acerca dos desafios e soluções encontradas nessa experiência.

Por ora, gostaria de indicar que esse relato aponta para uma pesquisa de cunho qualitativo, descritivo, estruturada na pesquisa-ação empírica. Contudo, utiliza da observação como princípio metodológico, garantindo uma análise da experiência que me fizesse alcançar os objetivos imaginados por mim e pelo pai de santo: a melhora no que diz respeito à possíveis momentos de timidez por parte de alguns adeptos da religião, a expansão dos seus conhecimentos e práticas através do teatro, o reconhecimento das pessoas do bairro e a culminância da oficina e da pesquisa com uma apresentação de teatro. A coleta de dados foi feita através de entrevistas, questionários presenciais com os adeptos da religião e com mães de santo e frequentadoras do Terreiro do Candomblé Ilê Asè Olowo Odé Ti Omi.

CAPÍTULO II - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

Além das histórias que ouvi meu pai contar, assim como outras pessoas em volta de meu mundo especulador, também vieram as leituras, pesquisas e a disciplina de *Contação de história*, com a professora Nayara Brito, dentro da Universidade, como eu havia frisado anteriormente.

Segundo Celso Sisto (2001, p. 40), “contar história nunca é uma opção ingênua. É uma maneira de olhar o mundo”. Por esse lado, causa reflexões que foram influenciadas pelos ancestrais familiares e amigos a partir de contos e histórias de vida que poderão causar noção de consequências e, assim, trazer o mundo social e cultural para cotidianos diferentes, independentemente de sua situação social, pois olhar para o mundo e como ele se comporta mediante as suas histórias e oralidades, através da educação e da arte, é uma dádiva pertinente, é olhar para frente.

O teatro, como sendo uma linguagem de grande poder artístico, também é o lugar de inúmeras possibilidades, onde se aborda diversos contextos sociais, temas do cotidiano, o racismo, o preconceito e a disseminação do poder de fala e do corpo através dos ensinamentos e dos jogos e dinâmicas que o teatro proporciona. Ele é o lugar de experimentações e investigações, de inclusão, da transformação e das influências, de modo que a contação de histórias e suas oralidades é um recurso importante dentro de um processo criativo e pedagógico teatral.

Não se pode deixar que o tempo apague as nossas memórias e nossas raízes, fatos que vivemos e vimos acontecer. Narrar e contar histórias, interpretando seus sentimentos, sejam eles bons ou ruins, é uma arte: a arte de se expressar e levar para outrem e para o mundo um pouco de contribuição de seus costumes e seus valores. Sobre a história como artefato de encantar e poder fazer as pessoas sonharem, criarem e recriarem outros mundos das histórias, Bruno Bettelheim afirma que:

Para atingir integralmente suas propensões consoladoras, seus significados simbólicos e, acima de tudo seus significados interpessoais, o conto de fadas deveria ser contado em vez de lido. Se ele é lido, deve ser lido com um envolvimento emocional na estória e na criança, com empatia pelo que a estória pode significar para ela. Contar é preferível a ler porque permite uma maior flexibilidade (Bettelheim, 2007, p. 27).

Todos são capazes de inventar qualquer coisa usando a voz para poetizar o raciocínio humano. O privilégio da convivência com pessoas de idade, através de suas experiências de vida, contém inúmeras histórias para proporcionar momentos especiais trazidos pela cultura de ancestrais afrodescendentes vindos com as caravelas na colonização do Brasil e trazendo consigo todas as essências das matrizes africanas, seus costumes, suas receitas, seus rituais musicais, teatrais e suas entidades religiosas. Conhecimentos esses que eles adquiriam e eram trancafiados em suas memórias, entre eles aqueles que seriam de idades avançadas, mas que, em seus corações e suas mentes, davam lugar a privilégios históricos que seriam apresentados para seus entes a partir das suas oralidades.

Em se tratando de oralidades, pode-se frisar a pertinência da fala do historiador e etnólogo malinês Amadou Hampâté Bâ, que afirma que “em África, cada velho que morre é uma biblioteca que se queima” (*apud* Matos; Sorsy, 2009, p. 3). Em suma, para o autor, as pessoas mais velhas, em específico as negras, são as que mais fazem importantes resumos históricos e enfatizam as suas raízes e suas ancestralidades. Pessoas dotadas de saberes e qualidades, mas que ainda são execradas por todos os preconceitos vigentes nesse país e, sendo assim, deixam de existir as grandes e glamurosas rodas de conversas e contos históricos.

Portanto, é importante frisar aqui que o prestígio e o conhecimento que os idosos possuíam e possuem até a atualidade, quer sejam eles africanos ou brasileiros, fazem deles lugar de arquivo histórico no tempo, com suas habilidades e representatividade. As narrativas ouvidas no seio de suas oralidades representam a cultura de seus ancestrais, que devem ser difundidas para a sociedade, inclusive em espaços educacionais.

Dentre outras vertentes de suas matrizes, pensando em todo esse contexto das histórias e suas narrativas em geral, fazendo uma relação com o povo negro e sua religiosidade: por que é que as matrizes africanas não são fomentadas e passadas nas escolas e em outros espaços públicos e culturais como forma de educar e conscientizar as pessoas acerca de seus ancestrais, de suas vidas e de suas potências como seres especiais, mostrando os desenhos de vidas utilizando de seus corpos e oralidades?

Mas porque não pensar e agir por outra vertente, outras dimensões? Faz-se necessário que o professor ou o contador de histórias inverta a situação e adquira o lugar de espectador e ouvinte, escutando e partilhando a oralidade dessa gente, entre tantos

adolescentes e/ou adultos, desde os espaços formais, como também espaços não-formais de ensino-aprendizagem, em específico o público de matrizes africanas dentro do candomblé, a fim de oportunizar grandes momentos de avaliação acerca de suas memórias que foram perdidas no tempo e que tendem a ressurgir através do teatro.

A recusa de toda e qualquer produção de matriz afrodescendente ainda se faz presente em nosso país desde a colonização e se faz presente em todos os âmbitos, seja ele educacional, cultural e social como um todo, ainda mais quando se trata de disseminar a religião do Candomblé e outras vertentes culturais dentro da fé de matrizes africanas ou indígenas. O racismo e o preconceito vivem e se fortalecem, ao passo que a branquitude impõe posturas políticas de aculturação de um povo.

Segundo o IBGE, a religião com maior número de praticantes é a católica, 64,6% da população, enquanto os evangélicos vêm em segundo lugar, 22,2%. Os adeptos do espiritismo são 2,0% da população, enquanto os da umbanda e do candomblé representam 0,3% (GOVERNO DO BRASIL, 2018).

Diante dessas estatísticas, é compreensível que algumas pessoas de religião de matriz africana se sintam frustradas e desconfortáveis ao ter que informar que são adeptas do Candomblé ou de outra vertente; é óbvio que a realidade desse país, em se tratando de violência contra os povos negros e contra a sua religião e seus costumes, é ainda vista como coisa comum. A hegemonia da branquitude é um perigo para a sociedade, pois ela quer esconder as raízes, apagar a história e silenciar a todos.

No e-book do componente de Oficina de Práticas Pedagógicas I – Relações Étnico-Raciais, de autoria do professor Tássio Ferreira, do curso de Licenciatura em Teatro EaD da UFBA, lemos que a hierarquização social sempre prioriza os brancos em favor dos demais povos e fala também do termo Raça, que para muitos na sua contemporaneidade é uma palavra ultrapassada. O professor afirma que o conceito de Raça foi ressignificado como racismo, isso logo após a segunda guerra mundial, o que é uma opressão, se trata da discriminação de um povo a partir de traços fenotípicos que nada mais é senão as características corporais de uma pessoa, a composição genética tratadas pelo tom de pele e desenho dos membros.

Neste mesmo e-book, o professor descreve como lembrança ruim um texto que relembra a obra do Monteiro Lobato, o *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, onde Lobato reforça com afimco estereótipos de racismo e exclusão quando aponta sempre os negros de sua obra

como simples servos, muitas vezes invisíveis, como o caso da personagem Tia Nastácia e o Barnabé, bem como mostra a imagem do Saci, personagem do folclore brasileiro como um ser astuto e malicioso.

Um tipo de representação racista presente entre muitos autores brasileiros e sempre frisada em filmes, séries de época, novelas e outras linguagens artísticas, usando comumente de termos e imagens pejorativas para enfraquecer a identidade negra no país, ou seja, tudo em prol da priorização da branquitude. Nesse sentido, pensar e propor relações entre Educação, Teatro e Candomblé é contribuir com a desconstrução desse imaginário.

Fernanda Júlia Barbosa, “Onisajé”, pesquisadora da área das Artes Cênicas e diretora do grupo de teatro NATA, da cidade de Alagoinhas (BA), é um nome que vem contribuindo sobremaneira com esse projeto de um teatro antirracista, levando para a cena a mitologia iorubá. Em um depoimento que foi gravado¹ em julho de 2016 na sede do instituto do Itaú Cultural (SP), que tem um evento mensal de nome Diálogos Ausentes, a diretora e pesquisadora fala sobre a sua vida como artista e pesquisadora negra de Candomblé. Ela relata sobre como tudo começou, que é Mãe Pequena de Candomblé, que vem de uma tradição familiar onde seus pais, avós e outros eram adeptos da religião, fala sobre seu propósito de levar a conhecimento algo que possa mostrar a cultura das religiões afrodescendentes, bem como outras tendências dessa matriz através do teatro.

No depoimento, Fernanda diz que começou a pensar no teatro aos 18 anos de idade como atriz, na escola, em 1998, onde participou de um festival de teatro escolar, mas que, como atriz, não viu tanta motivação como em ser uma diretora. E foi o que se tornou, preparadora de atores e pesquisadora das ações do Candomblé, a religião que a contempla.

Foi na Universidade Federal da Bahia, em 2007 que ela teria sido desafiada por um professor que havia chegado em sala de aula com a ânsia de provocar a todos presentes, e disse assim:

Por que as manifestações culturais e populares brasileiras não são matéria-prima para o processo de preparação, treinamento e formação dos artistas brasileiros, em específico os atores, e porque a gente lê Stanislavski e copiamos os exercícios que ele propõe no livro sendo que ele está na Rússia e não na Bahia? (Barbosa, 2016).

¹ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=w62U8yqyQao>. Último acesso: 24 de novembro de 2024.

Foi então que ela pensou: como poderiam ser desenvolvidos exercícios a partir de encontros e situações com as manifestações culturais populares, dentro de processos artísticos cênicos? Ela afirma, por exemplo, ter estudado muito sobre a dança do Maculelê na tentativa de criar situações dançantes nessas cenas, isso porque o grupo Nata usa das vivências e os conhecimentos do Candomblé na construção de estímulos e exercícios no processo cênico do grupo. E, a partir de 2009, dirigiu e estreou uma série de espetáculos em que levou para a cena o universo do Candomblé.

É através desse trabalho que ela vem afirmando positivamente a história dos nossos ancestrais negros, que o sistema sempre quis ofuscar desde o início da colonização, dando ênfase aos saberes, seus costumes e suas crenças partindo das matrizes culturais populares afrodescendentes, com seus contos e fábulas, com suas Oralidades.

Segundo Sales Jr (2006, p. 120), “as religiões afro-brasileiras eram fonte simbólica para uma ancestralidade comum, mas não constituíam um ponto programático, pois estariam distantes de uma ação política concreta”. Aí, segundo minha interpretação, o autor disse que, desde o primeiro momento da colonização até os dias atuais, as religiões de matrizes africana não são visualizadas como uma religião válida perante o sistema político, mesmo sendo estabelecidas leis; em papéis e bocas, insistem em não se concretizar como tais em meio à sociedade. Alguns autores foram de extrema relevância para minha pesquisa.

Eu pude enxergar com múltiplos olhares e procurar entender como usar os preceitos teatrais para trabalhar as narrativas e lendas dentro de espaços não-formais de ensino, assim como aprender a usar os jogos e dinâmicas para colher registros de cultos religiosos de matriz africana, tão discriminados por uma boa parte da sociedade, a parte desinformada que aflige nossa cultura. Para uma dessas autoras, Fanny Abramovic (1997), os livretos de histórias infantis lidos nas escolas dão oportunidade de melhorar o ambiente familiar. Uma vez que a televisão, os *games*, os computadores e os *smartphones* ocuparam o lugar no espaço sociocultural que outrora era da contação de histórias, as pessoas se fartam das telas como que algo extraordinário, mas se perdem das suas origens e vivem em outro mundo, o futurístico das angústias depressivas.

Não deixemos esquecer que sempre irão existir os contos infantis, pois eles são de suma importância para o bem-estar e desenvolvimento cognitivo das crianças e adultos, bem como para o melhor envolvimento social, e no teatro esse lado lúdico é desenvolvido

não somente na fala e oralidade, mas com um todo que envolve dinâmicas, movimentos e objetos.

A palavra contada não é simplesmente fala. Ela é carregada dos significados que lhe atribuem o gestual, o ritmo, a entonação, a expressão facial e até o silêncio [...]. [Seu] valor estético está, portanto, na conjugação harmoniosa de todos esses elementos. (MATOS; SORSY, 2009, p. 4)

No âmbito das práticas de contação de histórias e suas oralidades, se faz necessário um envolvimento maior para com o espectador e ouvinte, o contador de histórias não somente pode falar para interagir, mas também desenvolver performances advindas do seu repertório corporal e, atribuindo gestos, o uso de objetos que podem ser ressignificados, o uso de entonações na sua voz, bem como as suas vestimentas, que também são um objeto de cena e poderão fazer uma grande e belíssima diferença, ademais quando for contada para crianças e adolescentes.

É sempre importante frisar que a contação de histórias é um ato milenar trazido para o Brasil pelos povos negros no período colonial e já praticado em nosso território pelos indígenas antes desse período. Para Ingrid Koudela e Almeida Junior (2015, p. 32), a função de contador(a) de história é especialmente atribuída às mulheres negras escravizadas no Brasil colonial, que eram amas de leite dos filhos dos seus senhores e tinham o hábito de contar tais histórias dos seus ancestrais e contos populares cheios de reflexões para entreter os jovens brancos que delas se alimentavam.

No decorrer do tempo, foi-se ouvindo falar dos griôs, uma terminologia que fora imposta pelos colonizadores e que teria um sentido negativo em sua pronúncia, referindo-se aos negros trabalhadores das fazendas; depois, a palavra tomou outra dimensão e significado, sendo aceita como sinônima de contadores de histórias que são desde crianças detentores do uso da palavra falada ou cantada e têm como função levar o conhecimento para seus descendentes, fomentando e disseminando causos, contos e fabulosos enredos populares.

CAPÍTULO III - A EXPERIÊNCIA DO ESTÁGIO

PRIMEIRA FASE DO ESTÁGIO

Usar da narração e contação de história em um espaço não-formal de aprendizagem como prática para a valorização da ancestralidade, estabelecendo uma relação com os objetivos específicos da pesquisa, os quais procurei contextualizar com o uso das oralidades como instrumento metodológico no espaço não formal, em específico o terreiro de candomblé, e desenvolver atividades específicas com os participantes do espaço, compreendendo o impacto da contação de histórias nas aulas de teatro no espaço escolhido. Esse foi o meu recorte.

Eu precisei, ainda, definir de que maneira poderia ser feito um trabalho com o teatro, os relatos e a oralidade na prática, dentro daquele terreiro de candomblé. Quais seriam as contribuições, as lições e as práticas teatrais que eu poderia ofertar para a melhora na comunicação daquelas pessoas? Qual metodologia usar para avaliar tais aprendizados e como o projeto de pesquisa, que levou ao desenvolvimento do estágio, objeto deste Trabalho de Conclusão, poderia ajudar nessa experiência, já que tive como objetivo geral investigar se o teatro poderia potencializar a oralidade e a valorização da ancestralidade dos adeptos do terreiro de candomblé, tomado como espaço não-formal de aprendizagem.

A primeira visita, da primeira fase do estágio, que somou 20 horas, foi feita no dia 20 de fevereiro de 2024, com o objetivo de organizar a documentação do estágio, fazer uma entrevista com o Pai Keu e acertar questões sobre as turmas: quantidade de pessoas, se seriam crianças, adolescentes e/ou adultos, os horários etc. Sempre em comum acordo com as disponibilidades de cada um, mas com a proposta de desenvolver a oficina no turno da noite e conhecer o espaço em que poderíamos trabalhar a oficina.

Na frente do terreiro tem um muro alto com portão cinza, algumas plantas na calçada, “espadas de São Jorge” e máscaras douradas feitas em cimento coladas na parede da faixa. Dentro do espaço existe uma área frontal, onde acontecem as giras; nela, tem um mini palco com tambores e outros instrumentos, jarros grandes com flores e espadas, uma cortina grande de cetim adornada de babados e cores em ouro, vermelho, amarelo e branco. Também tem alguns bancos em madeira e mesas plásticas com cadeiras, além de um quartinho escuro, com luzes vermelhas, para os rituais de oferendas; ao centro, uma coluna

com uma prateleira que sustenta uma imagem de Exú - em suma, um espaço pequeno para se fazer teatro.

O representante do terreiro, Pai Keu, vem de uma geração hierárquica dentro do candomblé e, ainda com sete anos de idade, fez a sua obrigação, os primeiros preparos (os preparativos para ser um pai de santo) para aceitação dentro religião; aos 21 anos, passou por novos processos, como para se refazer e poder disseminar os ritos e giras dentro do seu próprio espaço. Informaram que a entidade superior do terreiro em questão é a Maria Bagaceira, que tem sua festa no mês de agosto.

Tais informações me fizeram pensar no desenvolvimento de atividades relacionadas à esta entidade pois havia entre os participantes personagens que poderiam ser influenciados pelas dinâmicas teatrais a representar o seu terreiro, levando ao conhecimento da sociedade suas práticas e sua fé, através do teatro.

Foi desenvolvido o estágio sob a forma de oficina com o título *África em Nós*, na qual usei da contação de história para colher as oralidades desses adeptos do terreiro, a fim de montar uma peça mostrando toda a corporeidade que eles apresentam em seus ritos para a culminância da pesquisa. O que me motivou a abordar essa temática foi a consciência de que as pessoas negras, historicamente, não puderam e, em muitos contextos, ainda sentem o peso de exercer suas funções religiosas, ter dignidade e educação de qualidade em nossa sociedade, quiçá atividades artísticas e teatro, e isso é uma decorrência da intolerância religiosa e do racismo.

Em uma conversa prévia com uma das Mães Pequenas do terreiro, a senhora M., antes mesmo de qualquer coisa, pôde falar em partes, como é feito o trabalho durante o processo do iniciante e os acontecimentos do espaço. Eu tinha que saber o que ocorria lá dentro para, então, criar uma situação de metodologia do teatro a partir do que ouvi falar.

De acordo com Vygotsky (2005, p. 67), a “educação se faz através da própria experiência do aluno, a qual é inteiramente determinada pelo meio”. O autor sabe da importância da valorização do meio em que se faz as suas práticas, seja religiosa ou não. A experiência em convívio coletivo tende a ser conflituosa, mas o ensino do teatro é indispensável e educativo, podendo reverter, rever e reajustar arengas culturais e sociais desse falado meio.

As negociações foram executadas e as aulas da oficina marcadas para começar em uma segunda feira, dia 26 de fevereiro de 2024, às 19h. Foram para essa primeira etapa

duas turmas com seis alunos cada, que participaram de segunda a sexta-feira. A proposta foi de se trabalhar com a contação de histórias e as oralidades das pessoas presentes, fazendo relações com as matrizes africanas e suas ancestralidades para difundir as experiências do candomblé como espaço religioso que fomenta suas necessidades e fé, mas agora com uma pegada teatral. Começamos com uma breve conversa acerca do fazer teatral, o que é teatro e suas possibilidades e seus métodos, uma vez que muitos não estavam familiarizados com essa linguagem; na sequência, fizemos uma apresentação em roda de conversa para nos conhecermos.

Logo de cara, fui orientado, por um dos participantes da oficina, de que eles não estariam autorizados a me revelar em suas oralidades algumas informações sobre as possíveis entidades que eles seguiam ali; tudo seria muito restrito e só o pai de santo poderia autorizar tais conversações, mediante permissão dos ocultos. Falar das entidades e de suas ações nem sempre é possível, o mundo espiritual é complexo, é invisível e não pode ser tocado, não se sabe com quem estamos a lidar, é um lugar impenetrável; o mundo deles é mais que o nosso.

Além desse entrave, como citei anteriormente, uma situação delicada que encontrei no terreiro, foi justamente o acanhamento de algumas pessoas que o frequentam, pois não haviam tido experiências com o teatro até então, porém ao dialogar com eles foi perceptível que, a timidez era decorrente da minha presença como pesquisador de teatro. Eles sabiam que eu iria perguntar e questionar juntamente com eles sobre o que iríamos desenvolver na oficina e sobre suas produções dentro do terreiro e em sociedade, isso os levou a delicados momentos de euforia, e ansiedade, um desconforto social advindo da personalidade de cada ser, quando na presença de outras pessoas ou em momentos de diálogos referentes às suas vidas e assuntos socioculturais se veem angustiados ao saber que em determinada ocasião um ou outro terá que se dirigir à frente para reverberar sobre si ou sobre determinado conteúdo, quiçá algo relacionado a religião deles. Mas, perante tudo que vi, me importava muito pensar sobre o acanhamento de cada um e, perceber logo que, é um sentimento comum a todos nós, cada ser tem dentro de si as suas demandas pessoais, sociais e familiares todos somos livres para pensar e agir conforme o que planejamos para o bem comum de todos, vivemos em uma aglomeração de oportunidades e desejos. A timidez não é uma doença, ela é uma situação momentânea da desinformação de algo que nos possibilite expor nossos argumentos e nossos corpos diante de assuntos ou pessoas desconhecidas.

Entretanto, resolvi, também, abordar logo a dificuldade com a fala/oralidade observada. Para tanto, me utilizei da referência de Beuttenmüller e Larport (1992):

Nos ensaios ou exercícios, deverão ser trabalhados ao mesmo tempo a imagem corporal e os silábicos em vários ritmos diferentes. Para isso, deverão ser usadas palavras com várias acentuações e sentidos diferentes, pois a palavra é sempre um estímulo em função do ritmo que cada uma delas contém. [...] O uso da fala como impulso para o movimento rítmico criador deve ser treinado com o uso de trovas poéticas, poesias de vários tipos, trava-língua e mesmo palavras isoladas acompanhadas com o bater de pé, palmas, estalar a língua, estourar bochechas, pressionar os lábios e outros estímulos (Beuttenmüller; Laport, 1992, p. 91).

Levantar e conhecer todos esses mecanismos de ensino vocal e corporal foi de fundamental importância para o desenvolvimento de um excelente trabalho, visto que as pessoas não conheciam essas técnicas - mesmo que sejam fisiológicas e que só precisam de um aporte teórico e prático. Assim, foi preciso utilizá-las como suporte na relação com os dialetos, cantos, corporeidades que se observam nas giras do terreiro. Em suma, foi preciso um envolvimento maior com as giras e com os diálogos entre todos os participantes da oficina em questão, assim como alguns ajustes e jogos de cintura, tais como: identificar e desenvolver dinâmicas e jogos da Viola Spollin (2014) para interagir com os participantes de forma que pudessem contar, em suas oralidades, causos de matrizes africanas que envolvessem seu terreiro. Além dos jogos, foram desenvolvidos exercícios corporais e vocais nos quais eles puderam explorar a corporeidade de uma entidade a quem cada um segue, como forma de exercitar a criação de personagens. Ademais, foram feitas entrevistas e escritos para o desenvolver de atividades que serviram como esquetes e, quiçá, espetáculo teatral com temas abrangentes sobre suas entidades e suas vivências pessoais em sociedade também fora do terreiro.

Identifiquei as possíveis formas de melhorar a atuação dos participantes através de vídeos feitos com o celular e registros dos momentos. Também fotografei alguns lances, para descobrir em qual parte ou momento houve uma melhora significativa com a produção dos exercícios.

Mas, durante os diálogos e exercícios descobri logo que alguns jogos teatrais não poderiam funcionar de forma como estavam escritos, reformular e adaptar foi preciso. Eles acharam uma tarefa um tanto difícil ter que seguir à risca toda a metodologia, não eram adeptos a disciplinaridade de ensinamentos teatrais onde traga conceitos pensantes e

reflexivos, para eles a flexibilidade seria importante, queriam fazer do jeito que eles achavam ser. Prontamente me propus a ser mais versátil para que todos pudessem participar.

Além de tudo outros entraves começaram a surgir, algumas mães que participavam tinham a incerteza de continuar e costumavam sair com frequência sem que pedissem permissão, atrapalhando a aula. E isso que ocorreu e outras objeções me fizeram parar para analisar sobre a metodologia aplicada e como tentar segurar essas pessoas nos ensinamentos ali reverberados.

Para Gripp e Vasconcelos (1990), o uso do teatro contribui para o crescimento pessoal de cada um, mobilizando também as famílias nessa experiência alternativa, trabalhando nos alunos a motricidade, a expressão corporal e a socialização do grupo, além da proximidade com o trabalho em relação aos indivíduos da família que acompanhavam as atividades.

Pensando por esse viés foi que reverberei com a mãe M. acerca do fazer teatral, bem como outras atividades dentro do terreiro. Como resposta, ficou claro não haver critérios em específico, tampouco atividades de corporeidades.

É aí que entra o teatro para a disseminação de saberes históricos e oralidades na utilização de seus corpos, vozes e movimentos dançantes utilizados lá dentro. Sobre esse relato, pode-se dizer que o projeto será de disseminar as memórias de suas matrizes africanas através dos fomentos pedagógicos do teatro, suas dinâmicas e jogos, junto com a contação de histórias como valorização da ancestralidade.

O objetivo do ensino de teatro através do Jogo Dramático é fazer com que o indivíduo descubra a vida através de tentativas emocionais e físicas, é uma “experiência sensível fundadora do desenvolvimento do indivíduo em sua relação com o mundo” (Slade, 1978, p. 41). O teatro é um universo de grandes possibilidades, tendo como suporte técnico os jogos e as dinâmicas para fins de transformação dos seus estudos na tentativa de aumentar o poder cognitivo, bem como aprender a viver e pensar em harmonia coletiva.

Primeira aula

Nos primeiros momentos da primeira aula, após um alongamento e caminhada para aquecer, eles fizeram uma roda para a apresentação que funcionou da seguinte forma: eu expliquei a dinâmica e comecei dizendo meu nome, mas tinha que ir ao centro da roda para

fala o nome e desenvolver algum tipo de movimento corporal; todos tiveram que repetir o que fiz. Em seguida, outra pessoa se apresentava e fazia seu movimento e, novamente, todos seguiram a mesma lógica (uma adaptação a partir de jogos improvisacionais da Viola Spolin, 2014).

Imagem 1



Fonte: acervo pessoal Jailson Paiva.

Na sequência, falei acerca do que seria a oficina e como iria funcionar; falei da contação de histórias e das oralidades, que estava sendo minha pesquisa, mas com ênfase nos ensinamentos do teatro e das matrizes africanas - por isso eu estava ali, com eles, dentro do candomblé. Pedi para que eles falassem um pouco sobre suas vidas e, então, começamos as atividades.

Foi aí que vi aflorar algo de tímido em um ou outro participante e que, de certa forma interferiu nas atividades: algumas das meninas não conseguiram desenvolver a atividade como deveria, acharam que seria um deboche elas na frente fazerem um movimento e ainda gritando seu nome. Para tanto, com o desenvolver da dinâmica, consegui ajustar: tirei elas de cena e pedi que ficassem a observar os movimentos, sem esboçar qualquer reação física ou emocional e assim ficassem até que eu as chamasse. Quando elas viram todos fazendo e se divertindo, aí resolveram adentrar no jogo e conseguiram sucesso.

Em meio aos exercícios, o pai de santo ficou sentado, observando tudo, e, de vez em quando, reclamava de algumas meninas que estavam com zombaria. Uma delas, de apenas 16 anos de idade, não parava de sorrir o tempo inteiro, por toda a aula envergonhada e sem jeito; mais atrapalhou do que colaborou e foi reclamada pelo pai de santo.

A aula só começou mesmo após o pai de santo reclamar sobre as risadas que incomodavam aos demais, inclusive a ele. Começamos, logo após a dinâmica de apresentação, com um alongamento corporal e relaxamento de, aproximadamente, sete minutos, que os deixou com dores, mas relaxados, já que nunca haviam feito aquelas atividades. Foi aí que observei que alguns tinham certas limitações, nas atividades em planos alto, médio e baixo, mas que logo foi resolvido.

Propus um jogo chamado *Eu acuso*, uma adaptação a partir dos jogos improvisacionais do Augusto Boal (2007), que funcionou da seguinte maneira: sentados, uns de frente para os outros, e numerados, um deles começava a falar e tinha que se levantar; sem apontar o dedo, deveria dizer eu acuso o número 5, por exemplo, e aquele acusado teria que revidar, acusando o mesmo que o acusou ou então outra pessoa e vice-versa.

O jogo começou a esquentar, pois houve uma certa rivalidade e, em alguns momentos, uma pessoa acusava e voltava sempre na mesma pessoa, trocando acusações; quem foi errando, foi saindo. E como errava? Exatamente se, na hora de revidar, estivesse a conversar e disperso ou se alguém o acusasse e a pessoa não estivesse concentrada para revidar.

Imagem 2



Fonte: acervo pessoal Jailson Paiva.

Imagem 3

Fonte: acervo pessoal Jailson Paiva.

Eles gostaram tanto do resultado e da dinâmica desse jogo que, no final, pediram para ficar e fazer novamente, jogando até tarde e parecendo não estarem cansados, mesmo estando.

Para uma das atividades da disciplina de *Contaçon de história* que fizemos nas aulas da professora Nayara Brito, na aula síncrona do dia 17 de abril de 2021, na Universidade, fiz uma pequena adaptação: caminhando com a ponta dos dedos, pisando o calcanhar e flexionando os joelhos e braços estendidos, entre outros, para sentir onde pisar, como pisar e tocar nos objetos mapeando o ambiente. O espaço era pequeno e tinha uma coluna de concreto bem ao centro, com uma prateleira pequena na parte de cima e uma imagem de Exú com algumas velas e adereços que não podíamos mexer. Também tinha no espaço um mini palco, com tambores e outros instrumentos musicais, uma mesa com cadeiras, dois bancos longos de madeira, um trono em madeira com estofados vermelhos e dourados, além de cortinas grandes em tons de vermelho e dourado para complementar o cenário das giras. Também, entre os comandos, fizemos movimentos com ênfase em concentração, equilíbrio e outros movimentos de mobilidade corporal, como andar na ponta dos pés, com a lateral dos pés, com o calcanhar, com as pernas abertas, fizemos enraizamento corporal sentindo o peso e a leveza dos movimentos.

Imagem 4. Atividade andando e ocupando os espaços com comandos de imitar animais, pular, pisar em brasa, pisar em pedras e entrando no matagal com água e lama



Fonte: acervo pessoal Jailson Paiva.

Imagem 5. Atividade caminhada com comandos e enraizamento, mapeando o ambiente e sentindo algumas percepções e objetos.



Fonte: acervo pessoal Jailson Paiva.

Ainda na primeira aula, após estarem exaustos com as atividades corporais, fizemos 20 minutos do jogo teatral do espelho (Spolin, 2014). Um aluno fica de frente para o outro e, ao meu comando, foi designado um de cada dupla, e começar o exercício; no comando, teria que fazer movimentos aleatórios em todos os ângulos e planos possíveis, enquanto o outro tentava reproduzir a mesma coisa. Depois de feito, eles trocaram de posição e vice-versa. Esses movimentos servem para a desinibição, e alerta para acompanhar os movimentos do líder que puxa o exercício. Também tem a função de trabalhar o equilíbrio,

a força corporal e mental o reconhecimento espontâneo do refletir, a comunicação não verbal e sensorial.

Para tanto tivemos cinco minutos avaliativos de toda a aula e eles reverberaram que gostaram, mas que estariam doloridos e leves, porém nunca haviam passado por tais experiências antes. Algumas ainda se portavam com timidez, mas puderam falar algo sobre a aula que para elas foi acolhedora e versátil.

Segunda aula

Seguimos na mesma metodologia, com alongamento corporal, caminhada com comandos como correr, pular, andar em câmera lenta, e estátua. Jogos teatrais e às dinâmicas com corpo, voz e respiração. Foram 30 minutos com técnicas vocais baseados no *e-book* de *Técnicas vocais*, da professora Anita Silva, do curso de Licenciatura em Teatro EAD da Universidade Federal da Bahia.

Falei do aparelho fonador, que é composto por todo o aparelho respiratório, incluindo pulmões, caixa torácica e diafragma. Falei que, no movimento da expiração, o ar empurra as cordas vocais e sua pressão gera vibração dessas cordas, durante o movimento da fala ou canto. Fizemos alguns exercícios com a respiração, tentando usar o diafragma. Trabalhei esse conteúdo de acordo com a sequência abaixo:

RESPIRAÇÃO:

Primeiro exercício - em pé com a coluna reta, separe as pernas, erga os braços até a altura dos ombros, em processo de inspiração. Em seguida, expirar vagarosamente retornando a postura inicial.

Segundo exercício - realizar a inspiração do ar suspendendo os braços para cima da altura da cabeça, deixando os braços descenderem ao expirar.

Terceiro exercício - com as pernas afastadas e pés bem plantados ao chão, erguer os braços unindo as mãos acima da cabeça ao inspirar, deixando cair os braços para frente e com força, imitando o movimento de corte com machado, mas curvando o corpo e chegando com o machado até embaixo, adentrando com as mãos até atrás dos joelhos.

Quarto exercício - realizar a inspiração do ar, erguendo os braços lateralmente até a altura dos ombros, realizando pequenos giros, finalizando com o giro mais amplo na expiração.

Quinto exercício - com o corpo estendido na horizontal, suspender os braços sobre a cabeça ao inspirar, retornando à postura original ao expirar.

RESSONÂNCIA:

Primeiro exercício - entrelaçar as mãos na nuca, emitir o zumbido, observando a ressonância nesse local.

Segundo exercício - com as mãos na cabeça, emitir o zumbido até perceber a vibração no local.

Terceiro exercício – locomovendo-se pelo espaço, emitir o zumbido buscando sentir a ressonância nos pés, mãos e nas partes já observadas nos exercícios acima.

Quarto exercício - coloque as mãos na cintura pélvica, pressionando levemente, com a intenção de perceber a vibração sonora nesse local do corpo. Comece lançando a voz para o centro do espaço e, depois, projete o som de um lado para o outro, voltando, por fim, a lançar o som na direção do centro do espaço.

Quinto exercício - repita o anterior, mas mudando a área de percepção para a cintura escapular, processando sentir como o som reverbera nesse local.

Comentei de imediato que alguns iriam sentir e ficar tontos o que acabou ocorrendo. Alguns começaram a empalidecer e logo vieram as tonturas. Logo, parei com exercício, e pedi que aqueles saíssem e se sentassem, porém não podiam deixar de respirar, mesmo que lentamente; a respiração não podia cessar bruscamente naquele momento.

Depois da respiração, fizemos, enfim, um exercício de tensão e relaxamento no qual eles se deitaram ao chão e, novamente, respiraram com os olhos fechados e o corpo largado, como se estivessem a dormir. Logo, ao meu comando, pedia para eles se contorcem e colocarem força ao extremo em todos os seus membros e, depois, ao comando, teriam que relaxar novamente². Fizemos isso por cinco vezes. Depois, fizemos um momento avaliativo sobre a aula, no qual eles disseram, que com as atividades de respiração, não se sentiram bem e ficaram enjoados e tontos, mas que foi um aprendizado além, pois, até então, achavam que respirar seria muito fácil e que seria o pulmão o órgão principal. Não sabiam nem que existia o músculo auxiliar da respiração, chamado diafragma. Também sentiram

² Referência para o exercício: <https://youtu.be/kqc3Ctqx7o8?si=10-3m66MSKAW06Va>. Último acesso em: 20 de setembro de 2024.

dores no corpo ao se contorcem deitados ao chão, mas que logo puderam sentir como os seus corpos relaxaram ao máximo.

Em suma, pedi para que trouxessem, na próxima aula, um pequeno poema ou verso, ou até mesmo uma parte de alguma canção, para que pudéssemos adentrar no que seriam os primeiros passos para a contação de histórias, baseado nas aulas da professora Nayara Brito, da disciplina *de Contação de história: criação de narrativas e oralidades*.

Em meio a todos os exercícios desenvolvidos nas aulas, percebi que havia uma moça que não estava se agradando em fazer as atividades; ela demonstrava um desinteresse incomparável para consigo, Morena era o seu apelido. Dizia que estava cansada e não ia fazer mais nada nem participar mais da oficina; só pensava em ir dormir pois estava desgastada do trabalho.

No decorrer de toda a oficina, tivemos que retomar alguns jogos e exercícios que já tínhamos feito, pois os participantes pediram e isso me reforçou a trabalhar mais um pouco a atenção para com Morena que aceitou bater um papo e falar sobre algumas técnicas, na qual pude reforçar com ela, pois ela era fundamental para o desenvolvimento da peça que pretendíamos criar juntos - a entidade a quem ela é devota, é justamente a Maria Bagaceira, a qual havia me falado já ter tido a oportunidade de tentar representá-la nos eventos, mas sem obter êxito, pois não conhecia as facetas e técnicas do teatro. Contudo, já tinha ciência de que iríamos avançar para as contações de suas histórias e das matrizes africanas.

Terceira Aula

Propus um jogo chamado *Caça gavião* (Spolin, 2014). Perguntei quem queria ser o gavião; este veio para a frente e os demais em fila indiana, de maneira que cada um segure, com ambas as mãos, o corpo do parceiro que está à sua frente, na altura da cintura. O gavião fica a uma certa distância da fila. Os outros iniciam o jogo através da chamada “caça, gavião”! O gavião diz “eu tô com fome” e cada um dos jogadores responde “quer isso ou aquilo” e mostra uma parte do seu corpo. O gavião diz não ou sim; se for sim, então a fila corre sem deixar que o gavião pegue o escolhido; se o gavião pegar, a pessoa pega trocar de lugar com o gavião.

Imagem 6. Leitura de texto, Morena com seu texto interpretando a Maria Bagaceira



Fonte: acervo pessoal Jailson Paiva.

Para a aula de contação de histórias, poucos se atreveram a realizar; outros, envergonhados, pediram para sair e se sentar. Prontamente, comecei a pedir silêncio e comecei a chamar de um a um; pedi para que usassem seus corpos para reverberar os sentimentos para os colegas e focassem também na tonicidade das vogais e na respiração. Uns leram poemas, outras frases de canções e outros escreveram ali mesmo coisas de sua autoria.

Pedi que fizessem a leitura dos seus textos em diversas variações, usando os sentimentos de raiva, alegria, tristeza e choro. Finalizamos com todos lendo os textos de uma só vez: a intenção foi para que pudessem perceber os diversos sons que partiram de suas vozes em diferentes ressonâncias, graves e agudos.

Em um outro momento da oficina, fizemos um aquecimento vocal simples, usando a mão em concha para soprar por três minutos, dizendo sempre a vogal “a”, para, então, começar outras leituras com poemas ou frases. Pedi também que trouxessem rolhas de vinho, para que fosse usado presa aos dentes e cada um teria que dar seu texto com esta rolha.

Começaram as leituras em coletivo. Obviamente, para perceber, como antes, todas as sonoridades, seja ela límpida, abafada ou rasgada. A Lane não se conteve em rir o tempo todo com o exercício, mas deu conta de se expressar.

Logo depois, todos leram os textos sem a rolha. Fizemos a avaliação dos exercícios e todos ficaram impressionados com o avanço, perceberam de imediato que destravaram suas línguas e o som soou límpido e harmônico. O exercício foi, então, teve, resultados alcançados.

Em uma das aulas, numa quinta-feira, continuamos sempre abrindo com alongamento, caminhada e, dessa vez, fizeram enraizamento com a imitação de um animal em específico, feroz ou doméstico - exercício tirado das aulas da professora Nayara Brito, nas aulas de *Contaço de histórias*. Esse exercício foi desenvolvido também com os textos, só que usando enraizamento em vários planos (alto, médio e baixo) para sentirem dificuldades nas expressões.

Em seguida, fizemos o jogo *Frases que aumentam* (Spolin, 2014), no qual um aluno contava uma história qualquer que fosse criada na hora e, no meio de alguma frase da história, outra pessoa interferia, aumentando a frase de alguma forma, com outra história, mas dando continuidade à história começada, que poderia ter um final ou não.

Em outro jogo de improvisação, chamado *Jogo da despedida* (Spolin, 2014), uma participante saía para fora do estabelecimento e a outra ficava dentro. Daí, dizia para a de dentro qual seria o tema do improviso na cena; ela tinha que criar seu personagem na hora e desenvolver um diálogo. Também dizia um outro tema para a de fora, que também tinha que criar seu personagem e dialogar com a de dentro, ao meu comando.

Obs.: na entrada, a personagem que iniciar o diálogo tem prioridade na cena e no desenvolvimento do seu improviso, contendo início, meio e fim.

Imagens 7 e 8. Jogo da despedida (Spolin, 2014); Mãe M e Lane em ação



Fonte: acervo pessoal Jailson Paiva.

Em uma outra aula, trabalhei as memórias biográficas dos alunos com eles contando histórias, ou estórias, usando de gestos corporais, vocais e do improvisado nas ações. Eles se puseram em plateia e, de um a um, iam na frente desenvolver suas cenas. Houve muitos contos e representações acerca do cotidiano, principalmente dentro de suas famílias; muitos enredos tristes e alegres também.

Em momento avaliativo, alguns sentiram-se quase que constrangidos em falar da experiência, em ter que abrir seus corações e vivências em coletivo, mesmo que diante de amigos, pessoas próximas e familiares; apesar de ter sido um jogo, pareciam estar falando sobre si e que poderia se parecer uma delação de suas condutas para os espectadores presentes, mas com uma tentativa de camuflar os acontecidos. Ainda existiam resquícios de acanhamento.

No último dia da oficina na primeira fase do estágio, fizemos, novamente, uma caminhada, mas com comandos simples e em plano alto, pois já estavam cansados. Por um instante, decidi parar para dialogar com eles acerca de alguns detalhes sobre a segunda fase da oficina, pois seriam, ao todo, 40 horas, em duas fases do estágio – e, nesse momento, estávamos concluindo as primeiras 20 horas. Frisei que a proposta era de usar o teatro para a contação de histórias, na qual falamos também um pouco das matrizes africanas e eles eram os adeptos da religião ali naquele terreiro. Contudo, a pedido do pai de santo, se prontificaram a ajudar, inclusive Morena que não queria participar e pensou em desistir, mas não desistiu.

Imagens 9, 10 e 11. Os ensaios com trejeitos das entidades do terreiro de Pai Keu, apresentados por Morena, Ema e Lane



Fonte: acervo pessoal Jailson Paiva

Imagem 12. Os ensaios, criação de personagens

Fonte: acervo pessoal Jailson Paiva

Tivemos que formar uma cena para apresentar na cidade de São Gabriel (BA), a 10 km de Irecê, onde seria a festa de Pomba Gira Maria Bagaceira, a entidade a quem eles são devotos. Os alunos logo se prontificaram a seguir na próxima fase; já não estavam todos os que começaram, mas os que permaneceram firmes.

Depois de uma conversa, fizemos outro jogo teatral de Viola Spolin (2014), o *Quadrado de cena*, no qual marquei um quadrado ao chão e, em cada ponta, os alunos ficavam e começavam uma história no improviso das ações. O quadro tinha que rodar e os atores também, dialogando entre eles à medida em que iam rodando a posição. O jogo só parava quando os primeiros retornavam ao local, e posição de início. Em alguns momentos, pedi para que eles mudassem de história muito rapidamente, já começando outra no improviso total.

A avaliação desse jogo serviu para instigar a capacidade criativa dos contadores de história dentro de um curto período. Então, demos por finalizado essa etapa da oficina com todos sabendo da próxima, com jogos, formação de cena, ensaios e apresentação.

SEGUNDA FASE DO ESTÁGIO

No dia 03 de junho de 2024, fiz uma visita ao terreiro de candomblé para relembrar ao pai de santo que iríamos recomeçar as atividades do meu estágio, que seria a última fase, com mais 20 horas de oficina - em específico, para trabalhar mais os ensaios e marcação das cenas, a fim de manter a proposta do espetáculo *A dona da noite* (cheguei a esse título para a peça porque o pai de santo havia me dito que a festa da Bagaceira teria um tema de cabaré e, como nas histórias contadas pelas meninas do terreiro, a Maria Bagaceira gostava de frequentar bares e bordeis para dançar, cantar e beber, além de fumar bastante, coisa que optei em cortar da cena - o hábito de fumar não vinha a calhar bem naquele momento).

O espetáculo teve como cenário e objetos de cena um cabaré, no qual as atrizes e filhas do terreiro representaram duas entidades, uma principal, que é a pomba gira Maria Bagaceira, representada por Morena, e a pomba gira Maria Padilha, representada por Lane.

A cena foi composta por um elenco de cinco pessoas e o cenário composto por uma mesa de bar, quatro cadeiras, uma escultura abstrata de uma mulher negra feita em gesso e pintada em um esverdeado escuro e metálico, um pedestal e um quadro na parede, além de um jarro com flores. Para complementar a peça que fizemos, usamos fundos musicais como a música *Abre Caminho*, de Mariene de Castro;2005, e *Pra não Chorar Um Dia*, com Pablo,2012 e *Ponto Completo Ogum Yê*, 2022 Tudo pensado para o minimalismo, essa parte da oficina foi desenvolvida em um clube de eventos à noite, pois estávamos com problemas constrangedores no espaço do terreiro.

O espaço estaria interditado por tempo indeterminado, pois os vizinhos haviam reclamado dos tambores e fogos de artifício na madrugada em dias de giras; também haviam denunciado na delegacia de polícia, gerando-se grandes perturbações. O espaço era uma casa alugada pelo pai de santo e o proprietário tinha pedido a casa por conta das inúmeras reclamações. Novamente, um caso abusivo de preconceito e intolerância religiosa.

Essa segunda fase da oficina começou exatamente no dia 04 de junho de 2024, em uma terça-feira, às 19:00 horas, no clube de festas de nome Horizonte Azul. Começou com o acolhimento de alguns novatos, pois os demais, que haviam começado na primeira fase, não quiseram mais participar por conta do constrangimento ocorrido, de demandas pessoais, trabalho, filhos etc.

E eu, com toda a responsabilidade do mundo em terminar meu estágio e pesquisa com teatro, também com o compromisso com a apresentação para o evento do Pai Keu, tive que correr para conseguir outros participantes. Dos que começaram na primeira fase, só permaneceram a Lane e a Morena que, no início, pensou em desistir e acabou como sendo a atriz protagonista da peça.

Como sempre, fizemos atividade de reconhecimento, a mesma do primeiro estágio; caminhada com comandos para aquecimento, todos andando com movimentos aleatórios usando braços, tronco, pernas e cabeça, criando frases e falando em diversos tons usando variedades de sentimentos, em planos alto, médio e baixo.

Imagens 13 e 14. Caminhada com comandos, movimentos aleatórios usando todos os membros e pronunciando frases e sentimentos



Fonte: acervo pessoal Jailson Paiva.

Imagem 15

Fonte: acervo pessoal Jailson Paiva.

Imagem 16

Fonte: acervo pessoal Jailson Paiva.

Depois dos exercícios, preparamos o ensaio para a peça *A Dona da Noite*, desenvolvido a partir dos jogos, dinâmicas e todas as contações dos participantes.

Na segunda aula, usamos técnicas do enraizamento e caminhada para, novamente, sentir o espaço - o chão em que pisam é outro -, observaram todo o espaço, objetos e os

demais colegas em volta. Experimentaram emitir sons utilizando formas de deslocamento variados, como se arrastarem, andar em quatro apoios, correr, caminhar, saltar e outras ações.

Também planejei o ensaio da noite com a mesma pegada do primeiro, sempre mantendo o entusiasmo e a vontade de experimentar outras possibilidades (Beuttenmüller Laport, 1992; Silva, 2022).

Em outra aula, fizemos um breve alongamento e caminhada para aquecer o corpo, pois estava muito frio. Também fazer exercícios e dinâmicas de Rudolf Laban, fazendo movimentos dançantes de andar pelo espaço em câmera lenta, como se fossem robôs, e conversamos sobre a peça que iríamos apresentar - alguns estavam nervosos, com medo de errar.

No sábado, nem todos vieram para o ensaio e resolvemos só fazer uma avaliação do que foi a semana. Todos compartilharam estarem cansados e preocupados com o que deveriam desenvolver na peça, pois ela seria gravada e alguns questionaram ter que ficar na frente de uma câmera e, quiçá, aparecer nas imagens para os avaliadores do meu processo. Mostraram preocupação para com a avaliação dos meus professores e colegas da universidade.

Na última semana, que seria para valer, já com os ensaios gravados para avaliação de preparo para a apresentação, fizemos um breve alongamento, caminhada e um jogo de improvisação ilustrando uma história, no qual foi dividido o grupo em metade, uma metade narrou uma história qualquer e o restante teve que atuar representando com o corpo aquelas narrações.

Cada narrador teve seu momento de narrar e cada um inventou uma parte da história, depois inverteram as posições. Enquanto um narrou e o da sua frente atuou com o corpo, o parceiro ao lado observou, para depois dar seguimento inventando a sua parte e assim, conseqüentemente, a história conteve início, meio e fim.

Após o exercício, partimos para o ensaio. Este foi repleto de ansiedades, de modo que alguns tiveram que voltar inúmeras vezes a sua casa. As emoções tomaram conta do ensaio: o medo e o constrangimento, a cobrança em si próprio, um novo começo para a tentativa da perfeição incomodou a todos.

Antepenúltimo dia, tive que correr contra o tempo na incumbência de arrumar o figurino, acessórios e maquiagens; enfim, tudo certo para dialogar com os atores e acalmar seus pensamentos, pois era véspera de apresentação.

À noite, na aula, fizemos uma caminhada para relaxar os corações e começamos os últimos ensaios com cenário, figurino e fundos musicais.

Tivemos que passar dois ou mais ensaios com paradas para reajuste de posições; tive que entrar na cena para acalmar as emoções e eles se sentiram mais confortáveis.

Último dia, era para valer. Uns chegaram cedo demais, outros atrasaram tanto que tivemos que ligar várias vezes. Pareciam querer desistir, pois estavam muito eufóricos e nervosos, mas conseguiram chegar, pediram para passar um ensaio para que pudessem memorizar alguns pontos e assim fizemos.

Um amigo meu, de apelido Alê Gomes, foi me ajudar e ficou na câmera e na sonoplastia. Resolvemos começar o espetáculo, só que desta vez foi para valer. Começamos e terminamos de uma vez só, tudo ocorreu bem.

O vídeo da mostra está no YouTube, com o título de *A Dona da Noite*³.

Enredo da peça *A dona da noite*

A cena deu início dentro de um cabaré. Em uma mesa, havia três personagens bebendo jogando baralho, representadas por Alan, Lane e por mim. Eu fiz o amante da personagem de Lane, que interpretou a pomba gira Maria Padilha, que sente ciúmes de mim porque sempre fico a elogiar Pomba gira Maria Bagaceira, interpretada por Morena.

A cena começa com fundo musical do cantor Pablo do Arrocha (*Pra não chorar um dia 2012*). Enquanto isso, na mesa, a Lane começa a discutir com Zeca (meu personagem), que pede calma. Ao fundo, uma das meninas do bordel só olha a cena, mexe nos cabelos e olha o celular; algumas vezes, ela vai até a mesa observar a discussão do casal.

Depois de um tempo, a música baixa e a personagem de Lane se levanta da cadeira e dá um tapa forte na mesa, dizendo: “quer dizer então, seu Zeca, que o senhor vem aqui pra ficar comigo e fica aí só falando de Bagaceira, é?” Zeca reclama com ela e pede para deixar de besteira. Logo em seguida, Lane vai até o proscênio e dá seu texto, conta a história

³ Ver vídeo em: <https://youtu.be/EIV-ezwZHjs?feature=shared>. Último acesso em 20 set 2024.

de sua personagem, Maria Padilha, depois volta à mesa e fica sentada olhando firme para Zeca.

Enquanto isso, outra música toca: são tambores (*Ponto completo de Ogum Yê 2022*), pois a personagem de *Morena* vai entrar dançando, com vestido vermelho bordado e rodado. Ela dança e roda sem parar, vai à mesa e brinca com todos. Volta e dá seu texto, contando a história da entidade; depois, vai à mesa novamente, acariciando Zeca e o outro e sai dançando, já ao som da música *Abre caminho*, de Mariene de Castro 2005.

Nesse momento, ela sai de cena dançando e todos começam a se levantar da mesa e vão, em câmera lenta, desenvolvendo movimentos aleatórios em todo o espaço, ao passo que a Bagaceira entra novamente com um guarda-chuvas, dançando em torno de todos os que estão ali; ela dança, roda e dá risadas. Depois, a Maria Bagaceira vai até o proscênio dançando e lá permanece dançando; todos vão em câmera lenta até ela e se ajoelham em volta dela, como que lhe glorificando como uma deusa.

Ao final da música, Maria Bagaceira suspende o guarda-chuvas, abre e começam a cair centenas de pétalas de flores coloridas em cima de todos, inclusive dela. A cena termina e todos se levantam para se apresentarem e agradecer.

Apresentação na festa da Bagaceira em São Gabriel (BA)

Essa mesma peça foi apresentada na cidade de São Gabriel, a 15 km de Irecê, em uma fazenda alugada para os festejos de aniversário da entidade Maria Bagaceira. Para tanto, tive que arrumar mais duas meninas figurantes para compor a cena, pois uma das meninas da primeira apresentação havia faltado. Não havia o espaço desejado lá, pois as pessoas ficaram aglomeradas em suas mesas, bem perto do espaço da apresentação, e não podíamos mexer na organização, porém tudo ocorreu bem e as meninas atrizes improvisaram dentro do espaço delimitado.

Imagens 17, 18, 19 e 20. O andamento da apresentação final do estágio para a
Universidade



Fonte: acervo pessoal Jailson Paiva.

Imagens 21 e 22. O grande Final: ao som da música *Abre Caminho*, de Mariene de Castro, a atriz Morena Duarte encerra o espetáculo com uma chuva de pétalas



Fonte: acervo pessoal Jailson Paiva.

Relatos finais

Depois de toda uma conversa sobre as suas atividades dentro do terreiro, eu e Pai Keu falamos sobre o teatro e o que ele tinha achado das atividades e jogos desenvolvidos para com os seus filhos do terreiro. Ele disse estar bastante satisfeito com os resultados e, inclusive, com os resultados da apresentação na festa da Maria Bagaceira. Disse que as pessoas falaram muito bem e que não sabiam que dentro do terreiro alguém estava ministrando aulas de teatro. Se sentiu feliz por tudo, reverberou acerca dos jogos dramáticos executados pelos adeptos a partir de textos escritos por eles e diz que foi perceptível as emoções dos seus filhos, bem como também a exaustão dos seus corpos em meio a todos os exercícios e jogos. Ele deu um leve sorriso e agradeceu com entusiasmo. Segundo Pai Keu, foi bastante visível o descontentamento de alguns por estarem usando seus corpos de forma a se sustentarem em seus membros inferiores, como nas pontas dos pés e calcanhares, mas que, ao passo em que iam se divertindo com as outras dinâmicas, como, por exemplo, as suas vozes e braços, eles iam se reinventando por completo.

Enquanto falávamos, uma das participantes chegou, justo a Morena que havia cogitado sair do teatro, então não hesitei em lhe questionar sobre seus sentimentos e o que ela ganhou com os meus ensinamentos depois de se tornar a atriz principal do espetáculo. Morena se expressa muito bem e confessa que, no início da oficina como pesquisa, não queria, de forma alguma, participar em nada; ela me olhava com outros olhos, os das dificuldades e da tristeza.

Diz que tinha um enorme preconceito relacionado ao teatro. Ela falou ter feito teatro na escola quando criança e não havia gostado da experiência. Porém, ao ver a metodologia que eu estava aplicando, ela se espantou, diz que a dinâmica era diferente. Ela diz que eram atividades que conseguiam prender a sua atenção - as caminhadas com os comandos usando o corpo como objetos e animais, assim como os jogos divertidos que faziam ela rir, mas que, mesmo assim, ainda não queria participar e, através de uma amiga com quem havia conversado, chegou à conclusão que participar seria a melhor das opções naquele momento.

Ela disse também que, no decorrer das atividades, eu fui dando a atenção desejada a ela e ela foi começando a ter gosto pelo teatro. Surgia ali um verdadeiro amor pela arte. Morena disse ter perdido a timidez e que, depois da oficina, já consegue interagir com as pessoas e se expressar de forma tranquila e objetiva, isso tudo depois de ter insistido na

oficina; quer seguir uma carreira artística e tentar uma faculdade de teatro para adquirir conhecimento em tratar das coisas do cotidiano com as práticas do teatro. Eu disse a ela que temos também as técnicas de Boal para esses fins em específico, de nome Teatro do Oprimido.

O Teatro do Oprimido é um método teatral criado por Augusto Boal que se baseia no princípio de que o ato de transformar é transformador. Compreende diversas técnicas e pretende ajudar o espectador a transformar-se a partir das ações que foram aprendidas em cena e levar esse aprendizado e essas transformações para sua vida cotidiana (Boal, 2013).

Apesar de termos trabalhado em cima da contação de história e suas oralidades e não em específico dos ensinamentos de Augusto Boal, citado em cima, que também seria de grande relevância para o grupo como um todo, Morena diz que foi transformador pois libertou-a de certos vícios corporais, ademais, na presença de pessoas estranhas, quando ela diz baixar sempre a sua cabeça em meio a uma conversa com uma pessoa estranha ou até mesmo familiar.

Mas a conversa não havia parado por ali, em um instante não muito demorado eis que chegou Lane, que também é mãe de santo. Logo tomei partido em abordá-la também para participar do nosso momento de reverberações.

Lane também falou o que ela viveu na oficina e, em específico, que o teatro foi surreal. Disse que nunca ia imaginar, na sua vida, poder participar de tais ensinamentos que pudessem reverberar com a sua entidade, a Maria Padilha, e muito menos participar como uma das atrizes principais de uma peça de teatro, principalmente falando de sua religião, o candomblé.

Ela gostou muito dos jogos e dos ensaios, tanto que afirmou tamanha ansiedade para com os dias de atividades que, mesmo cansada e morando distante do terreiro, ela se entusiasmava em chegar logo à noite para ir participar. Lane finalizou a sua fala dizendo estar bastante feliz e realizada e que também, assim como Morena quer ter outras oportunidades em participar de oficinas e eventos como atriz.

CONCLUSÃO

No Terreiro de Candomblé *Ilê Asé Olowo Odé Ti Omi*, onde aconteceu o estágio objeto deste relato, muitas descobertas foram feitas: uma delas foi o modo como alguns se comportaram diante dos demais e os momentos de acanhamento de alguns dos participantes em relação a se expressarem diante das pessoas, ademais as expressões corporais e vocais. Minha hipótese é a de que essas dificuldades observadas são fruto do fato de que a maioria dessas pessoas abandonaram os estudos e adentraram na religião por curiosidade e lá foram participando de oficinas oferecidas pelas pessoas que ajudam no terreiro.

Entretanto, apesar de entraves que puderam ser considerados um infortúnio de intolerância religiosa, houve uma melhora, em partes, no modo como alguns enxergam a si mesmos e a sociedade através dos ensinamentos teatrais. O terreiro aqui referido mudará de cidade, mas continuará com as mesmas práticas religiosas e ajudando os mais desfavorecidos de uma sociedade obsoleta e cruel.

Preconceitos foram observados e tentamos, juntos, ao menos amenizar algumas indesejáveis situações, usando o teatro e os jogos como aporte de força para que eles não caíam em desavenças orais com as pessoas que os perseguem nas ruas, olhando-os com temor, como que estão a lidar com coisas malignas e, às vezes, usando de deboche para com as suas vestimentas.

Foi difícil realizar as atividades teatrais, uma vez que religiões afrodescendentes sofrem preconceitos até para com as pessoas que visitam os terreiros para trabalhos e pesquisas científicas, como a contação de história e o teatro.

Apesar disso, tivemos resultados favoráveis com a proposta da contação e narração de história dentro das matrizes africanas usando dos ensinamentos do teatro. O desenvolvimento dos adeptos do terreiro foi tanto que realizaram uma apresentação, ainda em Irecê, para ser registrada em vídeo e compartilhada na mostra da Licenciatura em Teatro EaD da UFBA, para os professores, tutores e colegas do curso.

Enfim, conseguiram fazer jus ao tema *Oralidade em cena: a contação de histórias como valorização da ancestralidade*, contribuindo para a disseminação das atividades do terreiro, isto é, da cultura religiosa de matriz africana, através dos jogos e dinâmicas do teatro, bem como das narrativas dos adeptos do terreiro para a formação das personagens a partir das corporeidades alcançadas nas suas giras. Uma boa parte dos resultados esperados

com o fazer teatral foram atingidos e, predominantemente, disseram ter superado a sua timidez e o modo como olham o mundo em sua volta.

Morena, que havia cogitado desistir, se tornou a protagonista da peça e uma grande atriz, capaz de participar em qualquer evento, seja ele uma oficina, assim como em um projeto de lei de incentivo à cultura, quiçá algo mais profissional, pois revelou ter absorvido as práticas e assimilado o conteúdo para melhor viver em sociedade.

Para completar todo o processo, tivemos uma última missão, a de fazer a culminância de todo o trabalho com eles. O dia da festa em homenagem à Pomba Gira Maria Bagaceira havia chegado, foi no dia 10 de agosto de 2024, em um sábado. Nós nos dirigimos até a cidade de São Gabriel (BA), onde aconteceram os festejos, e fizemos a apresentação em meio a um público que se juntou aos atores em um grande quiosque redondo e, sentados bem perto e em mesas decoradas com flores e toalhas brancas e bordadas, se comoveram com os resultados e aplaudiram ao espetáculo.

Toda essa experiência de estágio dentro do terreiro de candomblé foi, para mim, um ciclo que se abriu. Eu, um homem branco, mas comprometido com uma atuação antirracista no mundo, desejo seguir realizando oficinas de teatro em espaços de matriz africana, auxiliando a fomentar e disseminar a arte de atuar e de contar histórias de seus ancestrais, bem como seus festejos e seus ritos. Dentro do espaço do terreiro aprendi que temos limites e os limites são específicos de pessoa para pessoa e devem ser respeitados.

Concluo dizendo que, das dificuldades em se lidar com pessoas em suas respectivas personalidades, aprendi também a desenvolver atividades ouvindo as indagações e adaptando minha prática pedagógica de acordo com a demanda de cada ser envolvido. A coletividade se torna, assim, poder, poder de decisão, poder de argumentação e de conclusão. Enfim, aprendi que aquela velha frase que diz que “tudo na vida passa” já não tem tanto significado – é preciso refletir e usar de sabedoria para que a história não se perca no tempo. Nossa ancestralidade vive e tem que ser impressa nos olhares e ouvidos do presente porque o futuro é uma incógnita de surpresas ou desafetos que a natureza não pode nos revelar.

“A arte existe porque a vida não basta!” (Ferreira Gullar)

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo: Scipione, 1997.

BARBOSA, Fernanda Júlia (Onisajé). **Fernanda Júlia – Diálogos Ausentes**. Itaú Cultural. Julho de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w62U8yqyQao>. Acesso em: 24 de novembro de 2024.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

BEUTTENMÜLLER, G.; LAPORT, N. **Expressão corporal e expressão vocal**. Rio de Janeiro: E ne livros, 1992.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

BRITO, Nayara Macedo Barbosa de. **Contaço de história: Criação de narrativas e oralidade**. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2021. 77 p. ilustr.

FERREIRA, Tássio. **Oficina de Práticas Pedagógicas I: relações étnico-raciais / Tássio Ferreira**. – Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2021. 54 p.: il.

FREIRE, Paulo. **A importância do hábito de ler em três artigos que se completam**. São Paulo: Editora Cortez, 1994.

GRIPP, R. E.; VASCONCELLOS, C. N. **Um teatro muito especial**. Rio de Janeiro: Record, 1990.

KOUDELA, Ingrid; ALMEIDA JÚNIOR, José Simões (orgs.). **Léxico da pedagogia do teatro**. 1. Ed. São Paulo: Perspectiva/SP Escola de Teatro, 2015.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus; 1978.

MATOS, Gyslayne Avelar; SORSY, Innoi. **O ofício do Contador de Histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

MORENO, Newton. Agreste (Malva-Rosa). **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 4, p. 97–104, 2004. DOI:10.11606/issn.2238-3867.v4i0p97-104. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57140>. Acesso em: 19 de setembro de 2024.

SALES JR., Ronaldo. **Raça e justiça:** o mito da democracia racial e racismo institucional no fluxo de justiça. 2006. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de PósGraduação em Sociologia, UFPE, Recife, 2006.

SILVA, Anita Cione Tavares Ferreira da. **Técnicas vocais.** Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2022. 66 p.

SISTO, Celso. **Textos e pretextos sobre a arte de narrar histórias.** Chapecó: Argos, 2001.

SLADE, Peter. **O jogo dramático infantil.** São Paulo: Summus, 1978.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais:** O Fichário de Viola Spolin. Trad. Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VYGOTSKY, L. S. **Psicologia Pedagógica.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ANEXO**TERMO DE AUTORIZAÇÃO****27 AGOSTO 2024**

O terreiro Ilê Asé olowo odé ti omi, vem por meio desse termo autorizar o tutor Jailson Paiva, a fazer o uso de material audiovisual dos adptos da casa, os quais participaram de aulas de teatro conduzidas pelo mesmo, em nome do nosso Babalorixá, afirmamos a autorização por via de termo, em que alega que todo e qualquer material usado pelo tutor foi com o consentimento da diretoria do ilê.

Ilê Asé Olowo Odé Ti Omi
Babá Odegbamilowo
06 927.496/0001-20

Babalorixá Clevis Senna**74 998046138**