



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

NATALYNE PEREIRA DOS SANTOS

**A MORADA DE BARRO DE “GRIOTES” DE SÃO FRANCISCO DO CONDE:
UMA VIVÊNCIA CÊNICA ANCESTRAL NO QUILOMBO DA MURIBECA**

Salvador

2023

NATALYNE PEREIRA DOS SANTOS

**A MORADA DE BARRO DE “GRİOTES” DE SÃO FRANCISCO DO CONDE:
UMA VIVÊNCIA CÊNICA ANCESTRAL NO QUILOMBO DA MURIBECA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra.

Orientadora: Profa. Dra. Eliene Benício A. Costa
Coorientadora: Profa. Dra. Régia Mabel Freitas

Salvador

2023

TERMO DE APROVAÇÃO

Natalyne Pereira dos Santos

*"A Morada de Barro de "GRIOTES" de São Francisco do Conde: Uma Vivência
Cênica Ancestral no Quilombo da Muribeca"*

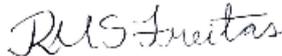
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes
Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 25 de setembro de 2023.

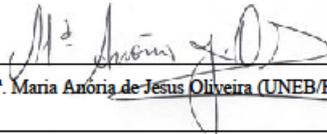
Banca Examinadora



Prof.ª Dr.ª Eliene Benicio Amâncio Costa (Orientadora)



Prof.ª Dr.ª Régia Mabel da Silva Freitas (Coorientadora/UFABC)



Prof.ª Dr.ª Maria Anória de Jesus Oliveira (UNEB/Pós-Critica)



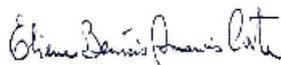
Prof.ª Dr.ª Meran Mumiz da Costa Vargens (PPGAC/UFBA)

Prof.ª Dr.ª Evani Tavares Lima (PPGAC/UFBA)

ATA DA DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO
DE MESTRADO DA ALUNA NATALYNE
PEREIRA DOS SANTOS NO PROGRAMA DE
PÓS – GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS –
MESTRADO E DOUTORADO – DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA.

Ao vigésimo quinto dia do mês de setembro de dois mil e vinte três, às catorze horas e trinta minutos, reuniu-se via videoconferência, a Comissão Examinadora composta pelas Professoras Doutoras Eliene Benício Amâncio Costa (Orientadora), Régia Mabel da Silva Freitas (Coorientadora/UFABC), Meran Muniz da Costa Vargens (PPGAC/UFBA), Evani Tavares Lima (PPGAC/UFBA) e Maria Anória de Jesus Oliveira (UNEB), para julgar o trabalho intitulado "*A Morada de Barro de "GRIOTES" de São Francisco do Conde: Uma Vivência Cênica Ancestral no Quilombo da Muribeca*" de autoria de Natalyne Pereira dos Santos. Após arguição e discussão, a banca avaliou o referido trabalho, chegando à conclusão de que este é considerado **APROVADO**. Nada mais havendo a ser tratado, foi encerrada a reunião da qual foi lavrada a vigente ata, que, após lida e achada conforme, foi assinada pelos presentes.

Salvador, 25 de setembro de 2023.



Maria Anória de Jesus Oliveira



Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Pereira dos Santos, Natalyne
A morada de barro de "Griotes" de São
Francisco do Conde: uma vivência cênica ancestral no
Quilombo da Muribeca / Natalyne Pereira dos Santos. --
Salvador, 2023.
108 f. : il.

Orientadora: Eliene Benício A. Costa.
Coorientadora: Régia Mabel Freitas.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós Graduação em
Artes Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia,
Escola de Teatro, 2023.

1. Teatro Negro. 2. Contação de histórias. 3.
Identidades negras. 4. Quilombo da Muribeca. I.
Benício A. Costa, Eliene. II. Mabel Freitas, Régia.
III. Título.

Essa dissertação é dedicada a muitas pessoas que me povoam, que segurou a minha mão. Mainha, Maria da Conceição Pereira, meu Pai, Francisco Paulo dos santos, todos os meus irmãos e irmãs, minha companheira Emillie Lapa e a Toni Edison (*in memória*), amigo, professor, orientador, que de tanto encantar, desencantou-se e onde quer que esteja amigo, saiba que sigo acreditando no poder da palavra e da história e que sou um grão da poeira de Bobô. Obrigada por acreditarem em mim e por apertarem forte a minha mão.

Agradeço a minha ancestralidade por me conduzir nos caminhos, as minhas mais velhas eu peço a benção. Sua benção mainha! E a todas as pessoas que emanaram a sua luz para que eu pudesse brilhar nesse novo ciclo.

Asé

*“É a liga perfeita masseira
Pau-a-pique na terra masseira
Terra de massapê vermelha
Terra de formigueiro sovada
É taquara da boa entranhada
Amarrada e entrelaçada
É a dança da terra pisada
É morada de barro é morada
O barro que tapa a minha casa tapa a sua”.*

(Emillie Lapa e Natalyne Santos)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo evidenciar o valor da cultura oral a partir de vozes dos mais velhos e das mais velhas do Quilombo da Muribeca, localizado na Cidade de São Francisco do Conde (Bahia), para a promoção de processos educacionais para crianças e jovens entre 07 (sete) e 17 (dezesete) anos sobre identidades negras no Teatro. Assim de modo específico pude Investigar elementos da história oral do Quilombo da Muribeca sobre identidades negras; averiguar histórias contadas pelas mais velhas do Quilombo da Muribeca; exercitar princípios básicos do ser “griot” dentro da dinâmica coletiva numa perspectiva africana no processo criativo em Teatro a partir do contexto do Quilombo da Muribeca. A metodologia utilizada nesse processo encontra-se apoiada em dois campos do saber - empírico e científico e busca fundir o Teatro Negro e a Contação de História, colocando em evidência o valor da cultura oral e os saberes transmitidos pelas vozes das mais velhas do Quilombo da Muribeca. Para tal, quanto aos objetivos, utilizaram-se as pesquisas descritivas e exploratórias; quanto às fontes de informações e procedimento de coleta de dados, optou-se pela investigação bibliográfica e pesquisa de campo através da observação participante com a realização de Oficinas de teatro e processo criativo para crianças e jovens do Quilombo da Muribeca e entrevistas com as mais velhas e os mais velhos desse lugar; quanto à natureza, consiste numa perspectiva qualitativa (GIL, 2002). Os resultados apontaram para o fortalecimento das nossas identidades, conexão entre as gerações e o pertencimento ancestral. Trouxe as vozes da comunidade para dentro da universidade, através das narrativas presentes nessa dissertação e para a sala de aula, por meio dos jogos teatrais criados e ressignificados, tendo como referência a história oral. As histórias contadas pelas mais velhas foram recontadas pelas crianças por meio do teatro, assim compreende-se que o velho não exclui o novo e nem o novo pode excluir o velho. Essa troca produz consciência.

Palavras-chave: Teatro Negro; Contação de histórias; Identidades negras; Quilombo da Muribeca.

ABSTRACT

The present academic work seeks to contribute to the value of oral culture from voices of the oldest and oldest of Quilombo da Muribeca, located in the city of São Francisco do Conde (Bahia), for the promotion of educational processes for children and young people between 07 (seven) and 17 (seventeen) years old about black identities in the theater. So, in a specific way, I was able to investigate elements of the oral history of the Quilombo da Muribeca about black identities; to investigate stories told by the older Quilombo da Muribeca; exercises the basic principles of being a "griot" inside of the collective dynamics in an African perspective in the creative process in theater from the context of Quilombo da Muribeca. The methodology used in this process is supported by two fields of knowledge - empirical and scientific and seeks to merge the black theater and storytelling, highlighting the value of oral culture and the knowledge transmitted by the voices of the eldest of Quilombo da Muribeca. To as for the objectives, descriptive and exploratory research were used; How much regarding the sources of information and data collection procedure, we opted for the bibliographic research and field research through participant observation with the realization of theater workshops and the creative process for children and young people of the Quilombo da Muribeca and interviews with the oldest and oldest of this place. As for nature, it consists of a qualitative perspective (GIL, 2002). The results pointed to the strengthening of our identities, a connection between generations and ancestral belonging. He brought the voices of the community into the university, through the narratives present in this dissertation and for the classroom, through the theatrical games created and re-signified, concerning the history oral. The stories told by the eldest were retold by the children through from the theater, it is understood that the old does not exclude the new and neither can the new delete the old one. This exchange produces awareness.

Keywords: Black Theater; Storytelling; Black Identities; Quilombo da Muribeca.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: A BÊNÇÃO, MAINHA... ENTRE UMA HISTÓRIA E OUTRA UM PRATO DE SOPA.....	12
2 PREPARANDO A TERRA: DO EBÓ DE PALAVRAS DE MAINHA ATÉ A MINHA MANDINGA NA UNIVERSIDADE	17
2.1 NARRATIVAS DO CHÃO DA MINHA CASA.....	17
2.2 A ORALIDADE NO SOLO ACADÊMICO	27
3 PLANTIO: “TÁ TUDO AQUI NA CUCA”: O ENCANTAMENTO DA TRANSMISSÃO ORAL GUIADA PELA ANCESTRALIDADE DAS “GRIOTES” DE SÃO FRANCISCO DO CONDE... 	41
4 TEATRO NEGRO: UMA NUTRIÇÃO DA TERRA DAS ARTES NEGRAS.....	58
5 CULTIVO: METODOLOGIA.....	71
6 COLHEITA: ESCRIVÊNCIAS CÊNICAS DO QUILOMBO DA MURIBECA NUMA PERSPECTIVA ORAL AFRICANA DA DIÁSPORA BRASILEIRA	75
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS	103
ANEXO 1 – Galeria de fotos: Morada de Barro de Griotes de São Francisco do Conde: Uma Vivência Cênica Ancestral no Quilombo da Murobeca	105

1 INTRODUÇÃO: A BÊNÇÃO, MAINHA... ENTRE UMA HISTÓRIA E OUTRA UM PRATO DE SOPA

“O respeito é conceito fundamental, transcendental”
(Nelson Maca)

Nesta dissertação, eu inicio saudando as palavras das minhas mais velhas, pedindo a bênção, me reportando as histórias, que me constituíram e me fizeram compreender a vida em seu formato mais risonho. Aponto a contação de histórias no meu seio familiar, pois foi o primeiro encontro com a palavra educativa para minha formação como sujeito. Além de saudar as mais velhas que é uma força de identidade, saúdo também os mais novos que é força de continuidade.

Escutar, recontar, criar, reescrever as histórias sempre fez parte da minha vida, eu queria saber um pouco mais, eu sempre me interessei em saber quem eu era antes de ser quem eu sou, eu tinha esse poder e eu usava, eu uso. Eu não sou feita de uma só história e a história única ela te paralisa. Adichie (2019, p.22) fortalece uma ideia de multiplicidade do sujeito, “mostre um povo como uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna”.

Em dias escuros, à luz de velas, dividindo uma mesa retangular de madeira, tom caramelo, que ficava na copa, um cômodo da casa, entre a sala e a cozinha, com cinco irmãos e duas irmãs, tomando um delicioso prato de sopa, bem recheada com carne, diferentes verduras e legumes e temperos frescos, alguns colhidos do quintal, uma cor que despertava a vontade de comer e um cheiro que já saciava a fome só em senti-lo. A nossa mãe contava histórias das mais diversas épocas nessa mesa sensorial.

Naquele ritual, mainha partilhava histórias de lendas, como a da caipora que habitava no manguezal, o lobisomem que o vizinho se transformava em época de lua cheia, o Candomblé da casa de mãe Carlita que fazia ecoar os toques dos atabaques por todo o bairro em festa de caboclo, as travessuras de quando era menina, que fazia em seu colégio de freiras, falava também de parentes que não conhecíamos, de suas aventuras no mangue durante a pescaria, a mariscagem, descrevia todas as crianças nas quais já tinha sido babá e de todas as patroas das quais já havia sido empregada. Ela falava também de todas as parteiras e do nascimento de todos os filhos e filhas, sobre todas as fases de seu relacionamento com o meu pai, hoje com mais de quarenta anos de amor, cumplicidade, lutas, conflitos e conquistas, além dos oito filhos.

Em meio a uma história e outra, tomávamos um prato de sopa e assim passávamos boas noites à luz de velas e boas gargalhadas que atraíam a vizinhança; quando menos esperávamos, aparecia um vizinho ou uma vizinha chamando à porta com a seguinte frase: - Que rizaria é essa aqui? A coisa tá é boa! Então ríamos mais alto, dessa vez, da curiosidade da vizinhança. Ficávamos ali até a maioria das velas se apagarem, somente quando restava um fio de chama, é quando íamos todas e todos dormir e então é chegado o momento da benção.

Pedir a bênção aos pais, antes de dormir ou antes de fazer uma viagem, ou simplesmente ao sair de casa, sempre foi um costume em minha família. São valores herdados das nossas/os antepassadas/os que vão sendo passados de mãe, de pais para filhas e filhos, a meu ver tem uma dimensão cultural, afetiva e também religiosa. Quando íamos nos deitar, numa sequência, uma\um por vez, pedíamos a benção aos nossos pais, que abençoavam um por um. – a benção meu pai, a benção mainha! - Deus abençoe! Nossa senhora abençoe e cubra com o seu manto sagrado!

Até mesmo esse momento era engraçado, quando chegava à vez do quarto filho, os nossos pais já estavam cansados de abençoar, mesmo assim abençoavam, até o final, com a voz embargada num misto de riso. O engraçado é que a gente, enquanto pedíamos a benção, dávamos um loop, repetíamos e repetíamos a benção, imitando a voz um do outro até a nossa mãe e o nosso pai se darem conta da travessura e ordenarem que todas e todos fossem dormir. Chorávamos de rir e depois dormíamos.

Não há como falar da minha presença no hoje, sem me reportar a essas histórias, que me constituíram e me fizeram compreender a vida em seu formato mais risonho. Mesmo com todas as dificuldades, celebrávamos os pequenos/grandes momentos, levando em consideração de que somos muito mais do que uma existência temporal, somos ramificações. Cada parte do meu corpo ria, desde os dedinhos dos pés até os fios dos cabelos e perpassava todo o meu corpo como uma dança.

Em seu livro, *Pretagogia: Pertencimento, Corpo Dança Afro ancestral e Tradição Oral Africana na Formação de Professoras e Professores*, Petit (2015), traz algumas contribuições do Legado Africano para a implementação da Lei nº 10.639/03. Me chama atenção quando ela fala sobre o quanto esses momentos são importantes numa aldeia africana, os encontros para contar e ouvir histórias, dançar, jogar capoeira, momentos que permitem vivenciar a troca e a conexão ancestral.

Ao executarmos danças de matrizes africanas, conectamo-nos com os ancestrais, desde os mais remotos tempos de uma civilização milenar, que nos traz vivências de rodas debaixo de árvores frondosas, nos terreiros, quintais e praças. (PETIT, 2015, p. 72)

Assim como a dança, outros costumes africanos, como o ato de contar histórias, nos proporciona essa conexão com toda uma linhagem parental, com a nossa existência, nossa origem e com uma história que fora apagada. “Tornando-nos Sankofa, um pássaro africano que se movimenta pra frente, ao passo que mantém sua cabeça voltada para trás, num elo inquebrantável com a nossa história e nossa linhagem” (PETIT, 2015, p. 72).

A memória possibilita recontar e contar história é reviver, assim não fiquemos refém de qualquer discurso que não enalteça a nossa história. Daí a importância de contarmos as nossas histórias, as histórias das nossas famílias, essa prática impulsiona a nossa escrivência (EVARISTO, 1996). O termo aponta para uma dupla dimensão: é a vida que se escreve na vivência de cada pessoa, assim como cada um escreve o mundo que enfrenta.

É nesse sentido que são as experiências presentes em nossos corpos como bem discute Evaristo (1996, p. 18):

Tendo sido o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física, interdito em seu espaço individual e coletivo pelo sistema escravocrata do passado e, ainda hoje, pelos modos de relações raciais que vigoram em nossa sociedade, coube aos brasileiros, descendentes de africanos, inventarem formas de resistência que marcaram profundamente a nação brasileira. Produtos culturais como a música, a dança, o jogo de capoeira, a culinária e certos modos de vivência religiosa são apontados como aspectos peculiares da nação brasileira, distinguindo certa africanidade reinventada no Brasil. Cabe ainda observar que, no campo religioso, as heranças africanas se acham presentes, tanto na fé celebrativa de uma teogonia e de uma cosmogonia negro-africanas, quanto no Candomblé e também nas formas religiosas travestidas de um sincretismo como na Umbanda, em que as divindades africanas, aparentemente encobertas pelas imagens cristãs, se atualizam como memórias não apagadas de uma fé ancestral.

Reinventamos a África, reinventamos a vida na diáspora brasileira e ainda estamos conquistando o nosso espaço na nação. Evaristo (1996, p. 19) ainda faz a seguinte provocação, “Ninguém nega que o samba tem um forte componente negro, tanto na parte melodiosa como na dança, para se prender a um único exemplo. Qual seria, pois, o problema em reconhecer uma literatura, uma escrita afro-brasileira?” É nessa perspectiva que insisto em reconhecer essa dissertação como o meu lugar, o meu grito, o meu espaço de aquilombamento escrivente, que além de discutir

preposições acerca da educação e valorização da tradição oral, faço um cruzamento com a minha história, o meu trajeto, desde os passos iniciais junto a minha família até agora.

Aqui estou, enfrentando um passo novo da resistência, escrever essa dissertação. Reflito sobre como dialogar academicamente com saberes ancestrais que constituem minha alma e o modo de ser da minha comunidade. Não há como separar as duas coisas, porque ao mesmo tempo em que conto a minha história de vida em linhas dessa dissertação, eu conquisto novos passos.

Eu nasci em São Francisco do Conde – Bahia, onde há muitas manifestações populares que foram passadas dos mais velhos para os mais novos e, atualmente, continuam sendo transmitidas de geração a geração através de aprendizados diários que são regidos pela convivência e pela troca de saberes entre pessoas de diversas faixas etárias e diferentes núcleos familiares. Assim, por meio da oralidade e da experiência vivida no próprio corpo se aprende práticas culturais como: Maculêlê, Capoeira, Reisado e Samba de Roda.

Essas práticas populares têm em comum a presença de mestres e mestras populares que, além de coordenar seus respectivos grupos culturais, também atuam no cotidiano das comunidades assumindo as funções de noticiadores de acontecimentos, mediadores de conflitos, educadores populares e tutores dos mais novos fazedores dessas práticas culturais. Deste modo, além de contribuir com a preservação dos bens culturais da Cidade de São Francisco do Conde, esses mestres e mestras também são os mais potentes influenciadores de educadoras e educadores que buscam estabelecer aproximações entre a educação popular e a educação formal.

Ninguém quer só ouvir falar sobre fracassos, sofrimentos, explorações e miséria a respeito da história do seu povo, da sua origem. Lamentavelmente, na escola, muitas crianças e jovens negras vivem um processo educacional solitário, no qual o pertencimento das suas raízes não é contemplado e em se tratando do ensino de teatro, a realidade não é diferente. A partir dessa reflexão, surgiu o meu Problema de Pesquisa: Como utilizar as narrativas das contadoras e dos contadores de histórias do Quilombo da Muribeca como ferramenta pedagógica e artística para o ensino de teatro?

Por ser realizadora de algumas práticas culturais, atriz e professora de teatro, também sigo nessa perspectiva de interação entre o saber empírico e as proposições da ciência. Ao conceber esta dissertação, trago como referências dois polos do saber

que são equilibrados numa proposta de ensino do teatro na Cidade de São Francisco do Conde – Bahia, a saber: o modo de construção de conhecimentos e compartilhamentos de saberes de mestres e mestras populares da região.

Dissertar sobre contação de histórias é fazer as pazes com a minha criança, que em muitos momentos desejou protagonizar na peça da escola, ou da igreja, ou mesmo no grupo de teatro da comunidade, que buscou histórias de sucesso sobre as suas origens nos livros e não encontrou. Ainda hoje é possível notar essa representatividade caminhando em passos lentos, embora seja possível falar das presenças representativas em alguns espaços hoje, não podemos esquecer que essas presenças são resultadas de muitas décadas de lutas.

Assim, nesta Dissertação, tenho como objetivo geral “Evidenciar o valor da cultura oral a partir de vozes dos mais velhos e das mais velhas do Quilombo da Muribeca, localizado na Cidade de São Francisco do Conde (Bahia), para a promoção de processos educacionais para crianças e jovens entre 07 (sete) e 17 (dezesete) anos sobre identidades negras no Teatro”.

Estabeleci como objetivos específicos “Investigar elementos da história oral do Quilombo da Muribeca sobre identidades negras”; “Averiguar histórias contadas pelas mais velhas e pelos mais velhos do Quilombo da Muribeca para traduzi-las em um espetáculo de teatro”; “Exercitar princípios básicos do ser *“griot”* dentro da dinâmica coletiva numa perspectiva africana no processo criativo a partir do contexto do Quilombo da Muribeca”.

Esta Dissertação está dividida, além da Introdução e Considerações Finais, nos seguintes capítulos: em “Preparando a Terra: Do ebó de palavras de mainha até minha mandinga na Universidade”, descrevo como vi e vivi os conhecimentos-base da minha primeira formação – familiar – e a repercussão na vivência na universidade e na minha atuação como arte-educadora, bem como os desdobramentos desses saberes numa perspectiva africana através da oralidade e da experiência sentida no próprio corpo.

No “Plantio: “Tá tudo aqui na cuca”: o encantamento da transmissão oral guiada pela ancestralidade das *“griotes”* de São Francisco do Conde”, apresento a força da figura feminina a partir de algumas mais velhas do Quilombo da Muribeca na execução dessa metodologia de transmissão e formação, que é ministrada no dia a dia em que a palavra e a vida se tornam uma coisa só. Em “Teatro Negro: uma nutrição da terra das Artes Negras”, apresento brevemente aportes do Teatro Negro nas lutas

antirracistas bem como a inspiração desse teatro político para a minha proposta de teatro à luz da contação de histórias.

No “Cultivo: Metodologia”, discorro sobre o processo metodológico desta pesquisa. Na “Colheita”: Escrevivências cênicas do Quilombo da Muribeca numa perspectiva oral africana da diáspora brasileira”, redijo sobre a minha experiência cênica com crianças e jovens no Quilombo da Muribeca, que através do Teatro Negro a luz da contação de histórias reconhecemos o poder que é contar a nossa história. Descobri que o mundo não está pronto, é preciso dar continuidade a construção dele e contar história é um movimento político que muito contribui para essa construção através da conexão ancestral por meio da oralidade.

Para esse debate, eu convido teóricas/teóricos de distintas áreas (Teatro, Pedagogia, Literaturas negra e oral...) que me antecedem no âmbito intelectual em outras formas de saberes, como Maria da Conceição Pereira (mainha) e algumas mais velhas do Quilombo da Muribeca. Dentre elas/eles, temos Amadou Hampaté Bâ (1980; 2013), Abdias Nascimento (1980), Augusto Boal (1931; 2009), Azoilda Trindade (2010), Beatriz Cabral (2006), Chimamanda Adichie (2019), Conceição Evaristo (1996; 2013), Evani Lima (2010), Nilma Lino Gomes (2008), Régia Mabel Freitas (2019), Sandra Petit (2015), Sotigui Kouyaté (2013), Stuart Hall (2002), Toni Edson Santos (2016), Viola Spolin (2010) entre outras/outros.

2 PREPARANDO A TERRA: DO EBÓ DE PALAVRAS DE MAINHA ATÉ A MINHA MANDINGA NA UNIVERSIDADE

“Entre luzes e som, só encontro o meu corpo antigo, velho companheiro das ilusões de caçar a fera.
Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Corpo-mapa de um país longínquo,
que busca outras fronteiras que limitem a conquista de mim”
(Beatriz Nascimento)

2.1 NARRATIVAS DO CHÃO DA MINHA CASA

A minha família sempre foi a minha principal referência na vida e na arte. As palavras de mainha é como um sopro ao pé do ouvido em diversos momentos, principalmente quando tenho que tomar decisões importantes. Ela não me diria o que fazer, mas com certeza me deixaria confortável em fazer uma escolha. Ela não falava de erro ou acerto, ela falava de tentativa, de se arriscar. E nesse processo de se arriscar a gente se conhece.

Mainha nunca forçou a gente a nada, nunca impôs uma profissão, nunca deu prazo para se casar, nem hora marcada para chegar em casa. Até mesmo nos trabalhos domésticos não éramos forçados a fazer. Éramos seduzidos e seduzidas a fazer tudo sem ordenações. Além de contar histórias enquanto tomávamos sopas, ela contava histórias em diversos momentos: quando tratava peixe, quando catava marisco, quando lavava bacias de roupas – nesse processo ela lavava as roupas em uma bacia e a gente, minhas irmãs e eu enxaguávamos em outra e a cada lançamento de peças de roupas de uma bacia a outra, as palavras rolavam em sua boca e pulavam direto em nossos ouvidos. Ela contava também quando cozinhava no fogo a lenha, quando mexia com as plantas, até mesmo no caminho indo pegar água na fonte de Simão, que tinha a água mais limpa que da fonte da mangueira. Com as histórias o caminho ficava curto, o balde ficava leve e carregar água na cabeça era divertido, nem sentíamos os mosquitos picarem a pele.

Genuinamente, enquanto ela contava as histórias a gente ajudava com as atividades. Ela seduzia a gente como um feitiço, quando percebíamos já sabíamos fazer todas aquelas atividades e o trabalho já estava adiantado – era um ebó¹ de palavras. Aprendíamos o poder do sumo das folhas de alumã para os cabelos, ou do poder do espinho de limoeiro para curar as inflamações, a lavar o rosto com a água que lavava o arroz e a espuma que saía do pau quando estava em chamas no fogo a lenha, ela conta que aquela espuma é boa para suavizar as cicatrizes visíveis na pele.

Ela contava histórias de várias formas, cantando, contando, encantando. Ela usava muitos ditos para nos ensinar sobre a vida. “O pau que dá em Chico dá em Francisco”. Ela falava isso quando queria dizer que tudo que a gente faz retorna para gente, por isso deveríamos fazer sempre o bem. “Vou te mostrar com quantos paus se faz uma canoa”. Esse era quando prometia uma surra ou um castigo.

¹ Ebó: oferenda (PETIT, 2015, p. 242).

“Peixe que dorme jacaré come”. Esse eu amava, ela falava todos os dias ao amanhecer, quando preparava o café da manhã, somado a um canto mantra entoado com a sua voz aguda, “*vumbora, vumbora, ta na hora, vumbora, vumbora*”, e quem não se levantasse da cama, iria ficar sem comer. Ela falava isso principalmente, quando fazia algo diferente para o café da manhã. Era cuscuz, lelê, arroz doce ou arroz de cortar, bolo, até quando solava era gostoso. Geralmente eu dava um pulo da cama. Era uma casa com muita gente, dez pessoas, além dos filhos e filhas, tinham os primos e primas que mainha criava, sem falar nos filhos e filhas das vizinhas, só não faziam dormir, mas já amanhecia no chão lá de casa. Então não podia vacilar.

Quando mainha contava histórias, ela falava de mim, assim como falava dos meus irmãos e irmãs, descrevia cada um, cada uma, o assunto sobre mim era sobre a minha personalidade, o quanto ela se apresentava ainda na fase bebê. Na família falavam dos meus sonhos ambiciosos, das minhas vontades, dos meus questionamentos sobre a vida, da minha veia artística e de como ela se manifestava. Mainha sempre nos ensinou a nos conhecer através das histórias e a valorizar as palavras. O meu segundo irmão mais velho levava muito a sério tudo o que mainha dizia. Com ele também aprendemos a valorizar essas falas. Ele levava ao pé da palavra e por ser mais velho presenciou acontecimentos na família e contava para os meus irmãos, irmãs e eu.

Mainha conta que uma vez, quando meu pai e ela, ainda eram mais jovens, somente com três filhos, precisou do apoio de meu pai em casa e meu pai decidiu que ia jogar bola na prainha, lá no Rio da Areia. Devido a postura de meu pai, eles se desentenderam e meu pai a deixou em casa com o apoio do meu irmão mais velho, que ainda era uma criança.

Ao sair de casa, ela falou em alto e bom tom “vá com os seus dois e volte com quatro!” E meu pai seguiu. Horas se passaram e alguém a chama na porta de casa, quando ela sai, avista meu pai e mais dois homens, um de cada lado segurando meu pai pelos braços, que pulava de um pé só. Ele voltou com cinco pés, porque um dele estava quebrado.

Meu irmão sempre teve razão em levar as frases de mainha ao pé da palavra. Se ela dizia não saia, ele não saia. Se ela dizia não vá, ele não ia. Mas ela não falava com impedimento, ela falava como um conselho, escutava quem queria. Ela sempre respeitou quando eu dizia que não queria ir à escola, ela sabia que eu amava ir à escola, socializar, sair de casa e voltar para casa. Então quando eu acordava desse

jeito ela não insistia, dizia que eu era muito intuitiva. Com mainha também aprendi a escutar a intuição, uma tecnologia ancestral.

Ela nos ensinou a respeitar as palavras dos mais velhos sem rigidez, sem gritos, sem agressividade e nos ensinou também a respeitar as palavras das crianças, das mais novas. Mainha nos ensinou a respeitar a natureza. Quando ia para o mangue pegar marisco ou lenha, ela sempre pedia que fôssemos encontrá-la no final da tarde. Então íamos os meus irmãos e eu.

Quando chegávamos tínhamos que fazer algum sinal para mostrar-nos ou ela sempre escutava a nossa voz. Não podia falar alto dentro do manguezal e nem gritar o nome das pessoas por conta da Caipora, geralmente fazíamos um som agudo “uh” e as vezes ela respondia com o mesmo som “uh”. Quando a encontrávamos ajudávamos com os sacos de ostras e outros mariscos, com os fechos de lenha, colocávamos tudo no carro de mão, esperávamos ela se lavar na maré, as vezes aproveitávamos para tomar banho também, principalmente quando era maré de março, maré grande e seguíamos para casa.

Ao chegar em casa, mainha preparava o fogo a lenha, lavava as ostras com água corrente, que logo já estavam cozinhando no fogo, depois de cozidas, eram despejadas em um escorredor improvisado no chão, uma tampa de ventilador. Sentávamo-nos em volta da bacia de ostras, cada um/uma com a sua faca e outros instrumentos que facilitavam o catado e tínhamos que retirar as ostras das cascas. As vezes o sol caía, a noite vinha e lá estávamos, rindo, ouvindo as histórias de mainha. Eu nunca encontrei uma pérola dentro de uma casca de ostra, mas nas palavras que saía de sua boca até hoje reluz como ouro.

O griot Kouyaté (BERNAT, 2013, p. 64) fala sobre esses saberes tradicionais e a importância da palavra de uma mãe:

A educação tradicional de um homem na África ocidental é dividida em ciclos de sete anos. Até os 42 anos a pessoa ainda é considerada uma criança. A família é a primeira escola. Até os 21 anos se dá criação do indivíduo. Nos primeiros sete anos de vida a criança fica totalmente sobre os cuidados da mãe. A partir da idade de 7 anos, ela fica sob os cuidados do pai, que a introduz na escola dos adultos. A partir dos 14, é a vez da “escola da rua” onde o jovem começa a se desenvolver fora de casa, nas brincadeiras e nas aventuras com os amigos. Porém, a mãe será sempre uma forte referência no que se refere à conduta e às atitudes tomadas diante das dificuldades da vida.

Mainha sempre estava atenta, sempre nos olhava nos olhos e nos lia nas diferentes fases, sem perder a conexão. E quando contava histórias era como um transe, ela emendava uma história na outra, sem perder o ritmo. As histórias tinham cor, tinham som, tinham muitas imagens e reverberam até hoje. Este é um aspecto desta grande escola oral tradicional em que a educação popular é ministrada no dia a dia.

A formação de um *griot* na África ocidental compreende toda a vida. A palavra e a vida é uma coisa só. Eu falo aquilo que escuto e vivencio. Enquanto houver pessoas que acreditem na palavra como alimento para a vida, haverá mais sentido para viver. Tudo é permissão, é preciso estar atento/ atenta, é imprescindível ter respeito. Precisamos respeitar aos mais velhos, as mais velhas, as entidades, as divindades, os/as ancestrais, a natureza. “Esteja à escuta”, dizia na velha África. Tudo fala, tudo é palavra, tudo procura nos comunicar um conhecimento...” (BÂ, 2013, p. 27).

Escutar as histórias que mainha contava era mais interessante que lê um livro, ainda mais se tratando de livros nos quais não identificava a minha história. Posso confirmar que essas histórias guardadas na memória, contadas por mainha, me trouxeram até aqui e não estavam nos livros.

Sandra Petit (2015, p.243), no livro *Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Africana na Formação de Professoras e Professores*, traz a figura do *griot* associado a figura masculina e também as *griotes* associadas a figura feminina. Para ela, “Griot e Griote são respectivamente guardiões e guardiãs da memória histórica dos africanos, mestres/as da palavra, transmitindo valores e conhecimentos ancestrais. Elas/es realizam também aconselhamentos e intermediações em conflitos”.

A memória está presente em cada parte, desde os dedinhos dos pés até os fios dos cabelos, na parte mais alta do coro cabeludo. E o que eu faço com essas memórias? Eu as percebo? Eu quero compartilhar? Como o outro vai receber? Qual sensação ela provoca em mim? E no outro? Ela é uma crença? Ela é saudade? Ou ela é só uma lembrança? No que ela contribuiu para a pessoa que sou hoje?

Muitos questionamentos como esses citados, aparecem quando o assunto é memória. O que é comum, se tratando de algo tão íntimo, tão individual, até mesmo quando se trata de uma memória coletiva, mesmo assim, a sensação, o sentimento, o olhar e o lugar no corpo onde eu decido guardar, é algo muito meu. São vários

corpos vivendo um momento em comum, mas nunca igual e como diz o próprio Sotigui Kouyaté em seu documentário, *Um Griô no Brasil* (2006), “a memória é o que guia o contador de histórias”.

Muitas histórias contadas por mainha adivinham das memórias que surgiam quando menos se esperava. Uma contadora de histórias está sempre em conexão com as suas memórias, seja a curto, médio ou longo prazo. A memória curta pode ser aquela registrada há pouco tempo: um mês, quinze dias, uma semana, um dia, meia hora. Uma memória média pode ter sido aquela que foi registrada há alguns anos ou mesmo há alguns meses e uma memória longa geralmente traz na fase adulta recordações da infância. Além disso, há a memória ancestral.

No artigo *Memória Ancestral: uma potência para reconstrução de nossa história*, a autora Evelyn Malafaia (2019, p.3), diz que “a memória também está profundamente relacionada ao processo de construção da forma como nos percebemos como sujeitos, pois o sujeito recupera suas vivências e trajetórias que irão guiar a constituição de sua identidade a partir da memória”. Essa perspectiva nos convida a refletir sobre como o racismo pode conceber nossas memórias individuais/corporais, coletivas e históricas e como podemos transformar a nossa realidade ao negociar sua autorrepresentação.

Malafaia (2019) ainda ressalta, a possibilidade de resgate de memórias ancestrais, e a ressignificação da relação do sujeito com o corpo negro e aponta a contação de história como uma oportunidade de apresentar novas narrativas frente à opressão dos padrões estéticos ideológicos. De certo a memória constrói a identidade e contribui para a continuidade.

Em uma dessas memórias brotadas, Mainha conta que uma vez foi para o mangue mariscar, naquele dia em especial “a maré não estava pra peixe” dito popular usado para dizer que o dia não estava bom. Ela conta que se sentia angustiada, desanimada e com o pouco marisco que conseguiu pegar, voltou para casa.

Ao chegar em casa, percebe o meu pai preocupado e paralisado com o meu irmão Anselmo no colo e quando ela olhou para a criança, a notou pálida, muito pálida, para uma criança negra, ela estava aparentemente branca, até os cabelos estavam brancos, a criança estava mole, olho fundo, parecia até que estava morta. Meu pai não percebeu o quão grave era a situação e esperou mainha chegar do mangue pra saber o que fazer.

Mainha ao notar o meu irmão desfalecido, desesperou-se. Ela pegou a criança no colo de meu pai e saiu a pé, do jeito que estava, suja, malvestida, descabelada e tomou o rumo do hospital da cidade. Na época não tinha muitos meios de transportes, quase tudo era feito a pé ou a cavalo. Então ela enrolou a criança em um pano e andou por uma hora até o hospital. Ao chegar no hospital e ser consultado, não se tinha resposta para o que o meu irmão tinha, foi tudo muito repentino, estranho, essas estranhezas era muito comum a época.

Sem respostas, mainha retorna para casa. A criança não comia, já não tinha força para chorar e só defecava, ela lavava rumas de fraldas todos os dias e todos os dias também ela fazia o mesmo percurso para o hospital. Além disso, ela utilizava métodos da medicina tradicional, ancestral com o apoio das minhas avós, como rezas, chás, banhos de folhas. Essas idas e vindas, de casa para o hospital, durou por 30 dias.

Em um dia mainha já cansada, durante uma reza, ela entrega a criança a Deus e diz ser o último dia que ela pisa os pés no hospital e que sendo a vontade de Deus que leve o filho dela embora e acabe com esse sofrimento de uma vez por todas. Como ela disse na prece, de fato, foi o último dia. Mainha seguiu para o hospital e ao chegar na porta avista uma médica, na qual era difícil o acesso, ela não morava na cidade. Mainha chama pela médica e pede ajuda. “Salve o meu filho!” A médica, que já estava de saída, à espera do seu ônibus que já se aproximava, descobre o rosto da criança e percebe o seu estado só em olhar, então abdica do seu ônibus e retorna ao consultório.

Levou mainha e o meu irmão até sua sala e o examinou, percebendo que não havia muito o que fazer, naquela situação atual da medicina. Perguntou para mainha: “*Você confia em mim?*” Mainha respondeu que sim. Então ela continuou – “*Vou fazer uma loucura para tentar salvar seu menino, é tudo ou nada. Se ele morrer eu tentei, nós tentamos, se ele viver, traga-o aqui para eu vê-lo depois*”. Mainha concordou com a médica e assinou um termo de responsabilidade.

Depois do termo assinado e da troca de confiança que se deu através da palavra, a médica abriu um armário que tinha em sua sala e pegou vários frascos de remédios, mais de 20 frascos e entregou a mainha dizendo: “*Pegue um copo, ponha dois dedos de leite Ninho dissolvido em água e pingue uma gota de cada frasco desses remédios e dê ao menino*”.

Mainha saiu do hospital e nem esperou chegar em casa, parou na casa de uma conhecida e compartilhou a situação, que lhe doou uma lata de leite Ninho. Lá mesmo ela fez o preparo e deu para o meu irmão beber, depois seguiu para casa. Horas depois o meu irmão começou a reagir. No dia seguinte, ela repetiu a dose e depois de umas quatro doses da mistura, o meu irmão aos poucos voltou a viver. Não se sabe até hoje o que ocasionou a doença, mas o meu irmão se curou. A médica foi embora da cidade e mainha nunca mais a viu.

É possível perceber diferentes aprendizados em uma só história. Ao escutar essa história eu aprendi sobre fé, ancestralidade, intuição, confiança, determinação, perseverança, escolhas, desafios e riscos, cura, amor, gratidão, a vida e o que uma mãe é capaz de fazer por um filho. Acredito que essas foram as gotas daqueles frascos.

Percebamos o que a memória atrelada a palavra e ao ato de contar histórias é capaz de fazer. Imagina o poder que é usar tudo isso somado ao fazer teatral? É aí que entra o teatro e toda a sua riqueza cênica e através do teatro-contação² a gente conta o que viu, o que ouviu, o que vivenciou, o que aprendeu. A contação nasce desse lugar, da escuta, da observação, da vivência coletiva, da memória.

Ainda sobre esse dispositivo crucial da vida, que é a palavra, e baseada em outras mulheres negras, que pensam sobre a valorização da palavra e que sugere a descolonização³ do conhecimento, sobre valorizar a nossa história para além desse fenômeno social que é o racismo, a autora Djamila Ribeiro (2019, p. 25) fala sobre a força dessas mulheres: “mais do que compartilhar experiências baseadas na escravidão, racismo e coronelismo, essas mulheres partilham processos de resistência”.

É preciso escutá-las, falar com elas, falar por elas, falar delas. Elas são formadoras de conhecimentos ancestrais e sua presença no hoje demarca um lugar de luta e resistência. Temos que escutá-las e compreender o seu “pretuguês” e explica esse conceito na perspectiva de Lélia Gonzales: “a valorização da linguagem falada pelos povos negros africanos escravizados no Brasil” (RIBEIRO, 2019, p. 26). Além

² Teatro-contação é o termo ao qual me refiro a essa junção do teatro com a contação de história.

³ Com base em Lélia Gonzales (1984) e Djamila Ribeiro ((2019), descolonização é o rompimento da narrativa dominante. É pensar a partir de novas premissas para desestabilizar verdades. É o compartilhamento de pensamentos que dão munção para uma educação transgressora.

de compreender seu modo de viver e se expressar, é importante também valorizar os seus saberes e legitimar os seus ensinamentos:

A imposição de uma epistemologia universal que desconsidera o saber de parteiras, povos originários, a prática médica de povos colonizados, a escrita de si na primeira pessoa e que constitui como legítima e com autoridade para protocolar o domínio do regime discursivo. (RIBEIRO, 2019, p. 26)

Assim como essas mulheres que me antecedem no âmbito intelectual, considero também as mulheres que me antecedem em outras formas de saberes. É importante refletir sobre diferentes maneiras de conhecimentos e diferentes formas de transmiti-los, “outras geografias de razões de saberes” (RIBEIRO, p. 27). As lalorixás, as Rezadeiras – entre as quais destaco aqui minha avó Felipa, a avó rezadeira da comunidade de São Bento que partiu para o Orum⁴ com 113 anos, no ano de 2018 ; minha madrinha e lalorixá Didi, as mãos que realizou o parto de mainha para o meu nascimento e de tantas outras crianças da comunidade, que fez sua passagem no ano de 2010 ; a lalorixá Carlita que também já fez sua passagem e que sempre cuidou da ancestralidade da minha comunidade e da minha família, bem como a lalorixá Margarida, está que ainda está presente nesse plano e que continua esses cuidados – Mulheres Líderes de Movimentos Comunitários buscam por educação, atendimentos médicos, lazer, mestras de capoeira, de samba de roda, rainhas da culinária afro-brasileira, artesãs.

Todas essas pessoas foram/são fortes influências nas vidas de muitas crianças negras que um dia serão pessoas adultas. Além de se afirmarem, mostraram-se merecedoras da maestria, através de suas reais ações que refletem em toda sua existência. As pessoas são apegadas a *uma história única*, é preciso mudar a ordem da história, deslocar, substituir personagens, contar a nosso modo, nós temos esse poder, o poder de contar a nossa história. Chimamanda Ngozi Adichie (2019, p. 23), descreve esse poder com maestria.

existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que o outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de *nkali*: como elas são contadas, quem as conta, quando são

⁴ Orum: mundo espiritual; espaço infinito (PETIT, p.245)

contadas e quantas são contadas depende muito de poder. O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva.

Assim, além de ouvir as histórias de mainha, eu reescrevia as histórias que eu lia nos poucos livros de história que eu tinha, as vezes me colocava na cena. Com o passar do tempo, o meu refúgio tornou-se a escrita: diários e agendas passaram a ser o meu mundo mais sincero, nos quais eu podia falar a verdade sem temor, sem punições, a escrita como respiro. Só que antes ninguém podia ler o que eu escrevia, agora, alcançar as pessoas com as minhas histórias é o que eu mais quero. O contato com a arte, em especial o teatro, com as manifestações culturais, potencializou a minha fala. Nós temos falas guardadas e quando falamos, rompemos a narrativa dominante.

Pisou no chão da minha casa um mestre acadêmico, Toni Edison Santos, em sua existência aqui na terra, se dedicou ao teatro popular, a tradição oral, sobretudo a oralidade transformada em palavra pelo corpo. Toni era um artista completo, ator, contador de histórias, compositor e professor. Ampliou a minha visão sobre a oralidade, quando comecei a investigar no ano de 2014. Em uma conversa através do Facebook, disse para ele o que estava investigando e ele se ofereceu para me orientar, nesse momento ele falava Burkina Faso e eu do meu quarto no interior. Um momento que para mim foi muito emocionante, considero um divisor águas.

Foi quando eu tive a certeza do que eu queria. Meses depois ele já estava no sofá da minha simples casa, comendo a comida de mainha, bebendo uma cerveja com o meu pai e me apresentando pela primeira vez um DVD de Soutigui Kouyaté, Um Griô no Brasil 2016, na época, este documentário ainda não estava disponibilizado no youtube, ele havia trazido de Burkina Faso um DVD e me apresentou como um tesouro. Me senti honrada, diferenciada com essa informação e enquanto assistia chorava e até hoje me emociono com essas memórias.

Ele via a força da oralidade em minha casa, em tudo e fazia questão de me apontar. Me ajudava a perceber que eu tinha tudo ali, dentro de casa, potencializava a valorização desse olhar e com ele eu nunca mais me sentir só nessa escrevivência. Agora eu liberto as páginas dos meus diários, revelo os aprendizados ensinados ao pé do ouvido e conto as histórias que vivi e ouvir.

Ele aproximou as minha origens ancestrais e me apoiou na compreensão desses passos que vêm de longe e que esse interesse por compreender esse universo oral é uma atitude diante da realidade. Nesse processo além de compreender o ofício dos mestres e mestras passei a compreender o ofício do griot e ou djeli.

A grande maioria dos grupos étnicos africanos transmite seu aprendizado através da oralidade, há tradições orais em diversos segmentos dessas sociedades, embora existam em alguns povos, castas em que as pessoas são formadas para contar histórias, e resguardar a genealogia, como é o caso do djeli (SANTOS, 2017, p. 47)

Para o djeli a palavra é como a matéria prima para a criação de seu artesanato. Santos complementa dizendo que “a tradição oral é a razão de existir dessa casta” (SANTOS, 2017, p. 47). Mainha não é uma djeli ou griote, mas a considero como uma contadora de histórias em diáspora responsável pela memória não somente da nossa família, mas da nossa comunidade. Essa compreensão ainda se deu no chão da minha casa.

Hoje é incrível perceber, em meu fazer artístico, ao qual tenho me dedicado há 23 anos, como essas referências aparecem, pulsam, seja como atriz ou como arte educadora ou como diretora de teatro ou em outras diferentes funções que esse universo permite. Em todas essas funções a sedução é um ponto chave e a minha consciência permite identificar a nascente das minhas ações. Vem do chão da minha casa.

Mainha era uma educadora nata e ser educadora vai para além de mediar conteúdos, trata-se de um papel social significativo que valoriza o indivíduo e a vivência cotidianamente. Uma concepção de educação em que o vivido é um saber, isso é valorizar uma educação de corpo inteiro, com uma perspectiva integradora de saberes. Sigo na valorização desses saberes e contribuindo para que sejam contemplados de forma estrutural.

Chegar à Universidade preenchida pelos ensinamentos de mainha e pela vivência em comunidade me deixou fortalecida para potencializar as minhas alusões. É tudo muito presente em mim, quando eu estou em cena, estamos em cena.

2.2 A ORALIDADE NO SOLO ACADÊMICO

Foi esse poder mandigueiro⁵ que me levou até a Universidade no ano de 2012. Eu ingressei na escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, um sonho realizado. Esse espaço me apresentou uma forma diferente de enxergar o mundo, a princípio, um choque cultural e depois fui construindo essa relação de intimidade. A escrita foi um caminho positivo nessa construção. Compartilhar a minha escrita também foi um exercício na graduação.

No primeiro semestre, na disciplina de Maria Eugênia Milet, tínhamos que escrever diário de bordo de todas as aulas. Me sentia em casa, escrevia com prazer, depois passei a ter prazer em compartilhar o que eu escrevia. Essa prática na universidade tem um valor inestimável. Sair de casa feliz e ao mesmo tempo com medo do que poderia encontrar na universidade e quando chego, me sinto acolhida por um método que me aproxima de mim. O diário de bordo é um exercício que incentiva a reflexão cotidiana. Nessa prática eu reparto a minha observação, que antes dizia mais sobre mim e os meus sentimentos e agora tem uma perspectiva coletiva. O diário de bordo é uma importante tecnologia na formação docente.

Além da disciplina mencionada, outra que me possibilitou uma experiência de encontro comigo e com a minha identidade foi ministrada pela professora Célida Salume. Uma disciplina que consiste na ementa uma mostra cênica como atividade conclusiva. Nessa mostra, compartilhei páginas dos meus diários de adolescente, que foram projetadas durante algumas cenas, um desafio. Compartilhar páginas dos meus diários, o mais íntimo da minha escrita, dentro da academia me permitiu desnudar. Agora, aqui, nesta dissertação, desabrocha essa parte de mim que se desdobra em muitas amontoadas dentro de mim. Segredos de uma comunidade.

Outra disciplina que também me trouxe identificação foi a de expressão corporal/vocal ministrada pela professora Vica Hamad. Essa disciplina alinhava voz, corpo, poesia, música, uma expressão total do corpo. Nessa fase eu já tinha uma relação de pesquisa com a oralidade, mas a princípio eu atrelava a voz cênica do ator/atriz. Ainda não tinha consciência da dimensão ancestral que esse conceito carregava então focava na identidade vocal do ator/atriz.

⁵ Mandinga: Nome étnico que inclui um extenso grupo de povos da África Ocidental, falantes de línguas aparentadas, pertencentes ao grande grupo linguístico Mandé, como os Bambaras da República Mali, os Mandinkas de Gâmbia e países vizinhos, ou Diúlas ou Diolas de Burkina e Costa do Marfim (...) bem como os Kurankos, Konos e os povos vai de Serra Leoa a Libéria. Segunda sua tradição, os povos mandingas, construtores do grande império do antigo Mali, são originários da região do Manden, próxima a fronteira ocidental do Mali, no curso superior do Rio Niger". (PETIT *apud* LOPES, 2014, p. 414)

A busca por querer entender essa oralidade, me levou a cidade de Viçosa, Minas Gerais, para participar do Enearte – Encontro Nacional dos Estudantes de Arte, um evento de cunho científico, político, acadêmico e cultural, realizado em diferentes estados do Brasil. O Enearte foi constituído por estudantes de Licenciatura e/ ou Bacharelado das diversas áreas de Artes de todo o país, com o objetivo de promover a discussão e a reflexão sobre a arte e a sociedade, apresentando-se como um espaço de intercâmbio cultural. Ao ler a programação do encontro, me interessei por uma oficina de voz, ministrada por uma professora chamada Helô Santana – cantora profissional, fonoaudióloga, arte educadora e professora de oratória e expressividade em público. Fui em busca desse conhecimento e superei as minhas expectativas.

Ao chegar na cidade de Viçosa, tive contato com essa profissional que me cedeu um encontro particular, no hotel onde estava hospeda, para conversarmos sobre a minha proposta de investigação acadêmica. Ela identificou na minha escrita e na minha fala, que o que eu estava investigando não era somente a voz, essa voz técnica, do ator/atriz, mas sim a oralidade, essa forma de comunicar de um povo, de um lugar. Então quando eu retornei para Salvador, me senti mais próxima daquilo que um dia seria uma missão. Aos poucos as informações foram se apresentando e essas experiências na academia, oficinas, cursos, somado a vivência na comunidade me deram chão firme para pisar.

A cada semestre ia tomando consciência desses conteúdos que me provocavam enquanto sujeito transformadora. No quinto semestre quando iniciei a disciplina de estágio supervisionado também com Célida Salume, fui questionada sobre onde iria realizar a minha oficina. Primeiro enfatizei que não queria realizar o meu estágio em escola, pois gostaria de atuar na comunidade de São Bento das Lages, na cidade de São Francisco do Conde, onde nasci e cresci. Então tive que justificar o porquê de realizar esse trabalho lá, além de convencer a professora.

Como era um estágio supervisionado, em se tratando da distância, era possível que eu não tivesse uma professora ou professor disponível para viajar até a minha cidade. Então eu a convenci de que eu poderia realizar o estágio sem supervisão presencial e que eu a manteria atualizada quanto a qualquer decisão. Importante enfatizar que eu construir uma relação de confiança com o corpo docente e a universidade, o que contribuiu para a fluidez do meu trabalho.

Nesse processo me reconectei com a oralidade da minha comunidade, da minha família. Intuitivamente toda vivência transformou-se em minha monografia.

Encontrei na história oral o meu lugar, o meu templo sagrado e quando comecei a escrever, fui encontrando sentido na teoria e na experiência. A intuição é o que dá sentido à minha existência, sem falar que é uma tecnologia ancestral. “A tecnologia faz parte do acervo cultural de um povo, por isso existe na forma de conhecimento acumulado, e por essa mesma razão está em contínua produção”. (VERASZTO; SILVA; MIRANDA; SIMON, 2009, p.78)

Na história oral eu encontrei um lugar de representatividade – onde eu falo por mim, pelos meus e minhas, em que eu falo ao mesmo tempo em que ajo. Spavat (2006, p. 17) discorre sobre esses dois pilares da existência a *fala* e *ação* e diz que “são mudos aqueles que agem e lutam, em oposição aqueles que agem e falam”. É importante falar, conhecer e agir.

Ali, na minha comunidade, eu habitava um território muito íntimo, que não se limitava somente a família, mas a comunidade em que eu nasci e cresci e desejei viver experiências e falar sobre elas. Como bem argumenta Spavat (2006, p. 17), “o poder produz efeitos positivos no desejo”. Eu estava sendo movida por um sentimento de comunidade/família, ligado por conexões que permitia uma troca natural, essa troca demarca um lugar – ubuntu – eu sou porque nós somos .

Em minha atuação como educadora da rede municipal, através do PIBID (Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência) que visa consolidar a parceria entre a Universidade Federal da Bahia e as escolas das redes públicas estadual e municipal de Salvador, além de fortalecer a articulação de ações para a melhoria da formação inicial de professores e professoras.

Este projeto proporcionou o meu primeiro encontro com as escolas públicas. Nessa prática, eu queria dar mais do que o sistema me permitia, tentava introduzir aos conteúdos princípios da vivência em comunidade. Em alguns momentos consegui me aproximar de educandos dos quais a escola já havia desistido, em outros momentos causava estranheza não só nos educandos/as mas no corpo docente.

Às vezes, na sala dos/das professores/professoras, os/as colegas, que já apresentavam cansaço e exaustão no ofício de educador/educadora, me olhavam como se me dissessem: “já essa empolgação passa!” Geralmente, este local era um espaço da escola que eu evitava para manter acesa a minha fé na educação.

Buscava respeitar a forma como os educandos/educandas queriam ser chamados/chamadas, de como se identificavam. Tinha interesse sobre as suas vidas fora do contexto escolar, se trabalhavam, se moravam com a mãe, com a vó, com o

pai ou com uma tia, se tomou café naquele dia, se morava longe. Convidava para a roda, a olhar nos olhos, a dar as mãos, me tornava aliada quando me permitiam, lanchava com eles e elas, abraçava, contava a minha história, tentava fazê-los e fazê-las escutar, falava de suas qualidades e me colocava a disposição para escutar suas histórias.

Não escrevia no quadro, por vários motivos. O primeiro é que gostaria que essa troca tivesse como principal estratégia a oralidade, depois por insegurança de escrever uma palavra errada. Eu não dominava as palavras escritas e essa insegurança é resultado de uma educação formal defasada, que ao mesmo tempo me colocava em exercício com a oralidade. Era para onde eu me refugiava.

Inspirada em Azoilda Trindade (2010), eu tenho plena consciência de que o meu esforço e aptidão devem ser postos a serviço de meus semelhantes. Esta autora propõe em seu texto *Valores Civilizatórios Afro-brasileiros na Educação Infantil*, um diálogo aberto que se faz contínuo no trabalho de cada educador/a, pesquisador/a de suas próprias práticas, que fazem do cotidiano escolar e, a meu ver, um espaço comunitário. Trindade demonstra uma preocupação com as crianças, que, para ela, são sagradas e cheias de axé – energia vital. Destaca as crianças negras na educação infantil e o quão sofrem os males causados pelo racismo. Assim, aponta alguns caminhos para se trabalhar esses princípios vitais das primeiras idades.

A oralidade é o primeiro deles, ela aconselha “Faça de cada um dos seus alunos e alunas contadores de histórias, compartilhadores de saberes, memórias, desejos, fazeres pela fala. Falar e ouvir podem ser libertadores”. (TRINDADE, 2010, p.33) Dessa forma potencializaremos a expressão dessas crianças na promoção de momentos prazerosos de aprendizagens.

Toni Edson Costa Santos (2017, p. 86) em sua dissertação *Narrativas na Rua: da inspiração Djeli às rodas de histórias em Maceió* com base em suas investigações sobre oralidade em Toumani Kouyaté, descreve que “oralidade é tudo dentro de uma família e se transmite como ensinamento. Falar é a fonte mesmo da identidade pessoal de cada um”. Santos (2017, p. 86) afirma que “cada palavra que proferimos nos conecta com nossa ancestralidade. Cada palavra põe para fora sua mãe. O ato de falar, contar, cantar, põe para fora aquilo que nos gerou, e é isso o que nos prende, ou pode nos pegar pela cauda. Essa energia que nos religa à origem precisa ser muito bem cuidada, cultivada, porque basta uma só gota para a possibilidade de causar um estrago maior que “cem mil litros de chuva”.

Ainda sobre essa energia que nos religa à nossa origem, Trindade (2017, p. 33) fala sobre potencializar a expressão “fale menino, fale menina”. Essa é uma forma de dizer você é livre para expressar a sua narrativa; a sua voz é a sua identidade; eu me interesso pelo que você tem para falar e me identifico com a sua história.

Tanto Santos (2017) quanto Trindade (2010) nos apresentam em seus textos a importância desse movimento que tem como ponto de partida a potencialização da palavra. A oralidade é um lugar seguro para se trabalhar a reparação da existência dos corpos negro “para um retorno no ato de contar histórias e valorizar os saberes orais” (SANTOS, 2017, p. 73).

Todos os componentes do Mestrado em Artes Cênicas do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA) foram importantes para esta pesquisa, mas destaco aqui os que mais me conectou com a Oralidade. A disciplina Processos Criativos em Artes Cênicas ministrado pela professora Meran Vargens em parceria com o professor Daniel Becker no ano de 2018 trouxe como proposta uma metodologia 60% prática, que se resumia em análise de processos criativos e textual, trabalhos teóricos, diálogos em sala de aula.

Além disso, a Criação – sendo avaliada como individual e coletiva, além dos relatos de experiência, reflexão da vivência, isso incluía momentos vividos em sala de aula ou fora, que estivessem relacionados à pesquisa e a Avaliação – na qual seriam cobrados esses registros no formato de diário de bordo, escrita espontânea e artigo com critério para serem avaliados.

Inicialmente a fluidez do encontro se dava de acordo com as necessidades, pessoal e coletiva do grupo, era o momento de expressar dúvidas, levantar questionamentos e apresentar ideias, sobre o programa e o seu regimento e resumidamente falar um pouco de si e do que almejava pesquisar no Mestrado Acadêmico. Uma oportunidade para aprofundar a sua investigação junto a academia.

Outra discussão que considero pertinente nesse componente, é sobre o que cabe na escrita de um diário e o que cabe numa escrita espontânea. Um assunto corriqueiro durante os encontros. Compreendo que o entendimento sobre a diferença dessas duas formas de expressões, somente a prática nos dará. Assim como escrita poética, que sustam alguns questionamentos: a escrita poética interessa a academia? E se não interessa, isso importa? Essa caixinha, cheia de regras, onde temos que nos colocar, interessa ao leitor? Este não vivenciou aquilo que está lendo e precisa entender /acompanhar aquilo que está exposto na escrita feita por outra pessoa.

Porém não devemos deixar que essas regras limitem o pensamento criativo, criador, poético. Encontrar esse equilíbrio é a maior questão.

Outro momento nesse componente que dialoga com a minha prática enquanto arte-educadora é que sempre começávamos com uma roda. A roda permite uma troca energética através dos olhares e das mãos. É e sempre será a melhor forma de começar uma atividade em grupo. Essas experiências me provocavam a refletir sobre a minha metodologia.

Trindade (2010) aponta outros caminhos além da oralidade para a potencialização da força vital de uma criança no processo de *encinagem*, a respeito da circularidade que se consagra na prática da roda como processo de movimento, renovação, coletividade. Algumas manifestações populares de origem negra como a capoeira, o samba de roda, maculelê e a contação de histórias traduzem a potência e importância da circularidade.

Quando nos conectamos através das mãos, damos e recebemos energias. As nossas mãos revelam todas as tensões do nosso corpo. Se estamos nervosos (as) ela soa, se demonstramos medo ela esfria, se estamos felizes, elétricos (as), normalmente ela esquenta. Mas isso é relativo porque cada corpo é particular e pode ter reações contrárias, mas é fato que as nossas mãos reverberam a nossa energia e revela uma parte da nossa natureza.

“Quem está em comunhão com a natureza enfrenta melhor o caos” disse a professora Meran Vargens durante uma aula. Esse é um assunto que venho discorrendo ultimamente e que se revela aqui nessa dissertação, sobre plantar, cultivar e colher, viver de suas criações e idealizar um futuro próximo, longe do consumo, do capitalismo, da competição, dos padrões pré-estabelecidos. Essa atitude diante da vida, para mim reforça o sentido de se aquilombar, e como continua a professora Meran e faço minhas as palavras, “um quilombo respeita outro quilombo”. Sandra Petit (2015, p. 205) nos conduz a refletir sobre a Cosmovisão Africana acerca da comunhão com a natureza:

O cuidar da natureza é uma necessidade real, uma vez que o mundo está em uma união inseparável. Não é acomodação, não é falta de inteligência, é uma Cosmovisão, ou seja, uma visão de mundo, um mundo integral que não permite separação que congrega físico e espiritual ao mesmo tempo. Respeitar a natureza física utilizando apenas o necessário para viver é respeitar a natureza espiritual, assim o todo. Em suma é uma ação e não acomodação.

A ideia dessa cosmovisão é promover a comunhão do eu e do nós, se eu compreendo a minha existência de forma conecta, eu me conecto com o outro e potencializo ações em que todos e todas se beneficiam. Muitos jogos teatrais propõem exercícios que leva o jogador, a jogadora a pensar e conectar-se e em se tratando do arte-educador, é preciso experimentar algumas práticas em seu próprio corpo para saber como funciona ao propor para os seus educandos e educandas.

Em uma dessas aulas em que estava a escuta, na posição de educanda participei um exercício em que a palavra era a protagonista. Trabalhamos voz/palavra; irracionalidade; posicionamento mental. Em dupla escolhíamos quem era o condutor – a pessoa que iria tocar cada parte do corpo de seu parceiro(a), que por sua vez estaria de olhos fechados. Na medida em que seu corpo fosse tocado, deixaria nascer uma palavra que significasse aquela parte do corpo tocada. Por exemplo: se o toque foi na cabeça, imediatamente eu digo ancestralidade. Sem racionalizar muito, as palavras iam nascendo de acordo com a sua conexão e a sua relação com o momento atual, com a conexão do seu corpo nesse momento atual.

O papel se inverte e aquele que conduziu, agora é conduzido, nesse momento pude perceber as diferentes formas de conexão. O próximo passo era contar uma história com as palavras que nasceram do nosso corpo. Notei nessa experiência com a minha dupla, o quanto estávamos em caminhos diferentes. Enquanto ela estava vivendo literalmente o jogo, eu estava vivendo o que o jogo representava para mim. Na contação da história, ela se apegou as palavras e criou uma narrativa em que todas as palavras que nasceram de seu corpo apareciam, mesmo que resultasse numa história fantasiosa, como se diz popularmente, “sem pé nem cabeça”.

Eu fui a primeira a contar a história e o caminho que eu percorri foi bem diferente do caminho percorrido pela minha dupla. O engraçado é que não deixamos nos influenciar pela criação uma da outra, o que prova essas diferentes conexões. As palavras com as quais eu me relacionei se aproximou muito da conversa inicial, antes do exercício proposto. Foram palavras como ancestralidade; raiz, resistência; força; medo; estrada; além de outras. Em seguida, de forma metafórica contei a história:

Era uma vez uma flor amarela que vivia numa estrada sozinha. A estrada não passava carro, nem gente, nada! Um dia essa flor amarela floresceu e nasceram outras flores amarelas. Agora aquela flor não estava mais só e juntas perceberam que viviam muito bem naquela estrada, sem carros, sem gente. Só elas exalando seus perfumes. Sendo fortes quando precisavam ser

fortes, e fracas quando necessitavam ser fracas. Sendo grupo e também sendo só. Só sendo.

Esse jogo me deixou muito emocionada, envolvida e conectada com cada palavra dita e sensação. Em seguida outro exercício foi proposto e diferente do primeiro em que as palavras protagonizavam, desta vez a conexão era com a memória. Fomos divididos em três quartetos e estipulados alguns temas para conduzir a memória na contação de histórias reais, fatos que vivenciamos em nossa infância ou ainda na fase adulta.

A primeira história baseou-se na família – nesse grupo o ponto em comum foram “as Marias”, todo mundo tinha alguém chamado Maria em sua família. Mãe, irmã, tia, avó. A história encontrou esse ponto em comum e ativou memórias que envolvia essas Marias. A segunda história baseou-se nas plantas – em todas as histórias contadas, as plantas apareciam, todo mundo teve uma relação com o jardim cultivado pela sua avó. Já na terceira história a base foi a “bananeira” – incrível como algo que parece tão nosso, tão individual, está na memória de várias pessoas. A bananeira foi o ponto em comum que guiou as histórias nesse grupo. Todos tiveram uma bananeira no quintal e se relacionaram com ela de uma forma em comum. A sua memória individual passa ser uma memória coletiva.

Uma cabeça precisa se articular consigo, com o passado, o presente, o futuro, com a sua origem. Isso acontece através das memórias trazidas pela oralidade, ou mesmo das memórias vividas no próprio corpo. Como bem traduz Beatriz Nascimento, em uma das suas falas no documentário *Órí* (1989), palavra em yorubá que significa “cabeça”, dirigido pela cineasta Raquel Gerber. Ela diz que “as memórias são conteúdo do continente, da sua vida, da sua história, do seu passado, como se o corpo fosse o documento” (NASCIMENTO, 1989).

A memória é uma forma de voltar, mas dessa vez, não pelo mar, nem para ficar, pra entender, se conhecer e se conhecer é também se reconhecer no outro. A memória é imagem, é som, é cheiro, é um conjunto de sentidos e segundo Beatriz Nascimento “é preciso a imagem para recuperar a identidade”. O que a gente ouve, o que a gente vê, são vivências que se traduz naquilo que a gente se torna, naquilo que a gente é. Se lembrar, acessar memórias é se conectar com a sua identidade e quando sabemos quem somos, nos tornemos visíveis (NASCIMENTO, 1989).

No próximo exercício a conexão foi com a imaginação. Em grupos de seis, também a partir de um tema, tínhamos que contar histórias inventadas. Cada um ia

acrescentando a sua cor, o seu cheiro, compondo a história com suas imagens, na medida em que íamos contando, o professor/conductor ia nivelando o exercício. Por exemplo: não pode falar palavra, MAS ou ASSIM. Se durante a contação, palavras como essas aparecessem espontaneamente, o contador era eliminado do jogo e a história seguia com os que restassem.

Saí dessa aula muito feliz com as propostas, interessada em propor nas minhas aulas, com os/as meus/minhas educandos/as, tanto nas comunidades nas quais atuava, quanto em sala de aula. Geralmente, enquanto arte-educadora ressignifico os jogos e adapto de a cordo com grupo ao qual eu estou propondo. Mas além do desejo de propor nesses encontros, valido também a reflexão que esses momentos me provocam e que me conectam com aquilo que acredito. Não propus esses jogos nesses formatos na comunidade de Muribeca, mas, outros jogos que trouxeram resultados de iguais valores. É importante aprender diferentes caminhos para se chegar ao destino.

As vezes quando estamos conduzindo, somos simplesmente guiados/guiadas pela intuição, que insisto em afirmar essa tecnologia ancestral. Nesse estágio só vivemos a prática, mas quando estamos no exercício da escuta, do aprendizado, disponibilizando os nossos corpos para serem conduzidos, é mais fácil viver e ao mesmo tempo tomar nota dos passos que levaram ao resultado. Esse é um dos motivos pelo qual descrevi aqui esses jogos vivenciados no componente mencionado.

O tirocínio que realizei a partir do componente Contadores de História: Improvisação e Oralidade, coordenado pela professora Meran Vargens e compartilhado com outros estagiários docentes como Any Luz e Ronald Vaz em 2019 também me conectou muito com a minha investigação. Busquei em meu repertório possibilidades de trabalhar em compartilhamento com outros pesquisadores que, assim como eu, tinham o desejo de experimentar na disciplina, objetivos metodológicos específicos caros a nossas pesquisas de Mestrado.

E como contar histórias em meio ao momento tão áspero que estávamos vivendo e que se estendia pelo mundo? Problemas educacionais, corrupção, guerra, imoralidade salarial, insegurança social, *fake news*, tecnologia que substitui o contato pessoal, irresponsabilidade política, insegurança pública, genocídio, racismo, crime organizado, balbúrdia social. Naquele espaço, decidimos simplesmente viver as nossas memórias, em um compartilhamento memorial.

Por mais difícil que fosse acessá-las, estávamos visitando, contando e revivendo um momento outro, que certamente, seria diferente, de tudo que estamos vivenciando/resistindo no contexto atual. Se desconectar para se conectar a um momento passado/presente e se manter no aqui não foi fácil para nenhuma das partes envolvidas.

Entretanto, cada um com o seu ofício, cuidou para que resistíssemos até o final, até que todas as memórias ganhassem voz, corpo, em uma nova cena. Agora, nos resta a memória da memória. Beatriz Nascimento (1989) nos ensina que “tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade”.

Trabalhamos em cinco passos para que as memórias de cada indivíduo fossem acessadas sem agredir, respeitando o tempo de cada um. Algumas pessoas iam às memórias que consideravam mais confortáveis, em suma, a da infância, dos quintais, das brincadeiras, das travessuras. Outras, iam às memórias doloridas, a saber: perdas, mortes, saudades, doenças. Outras ainda visitavam as memórias mais aventureiras, como festas, viagens, confusões, experimentos. Cada um/uma em sua especificidade atingiram objetivos, como o de aprender com as suas próprias memórias, ou de curar algo que carregava como uma crença, ou de falar de algo que não conseguia, ou simplesmente mudar a perspectiva.

O **primeiro** passo foi a permissão – ofertar ao meu corpo um momento para acessar coisas que eu já vivi, sem julgamentos, sem medo, apenas se permitir. O **segundo** passo foi a auto escuta – aceitar que a memória está o tempo todo ali e que ao começar acessá-la percebe, que uma leva a outra e a outra; assim nos damos conta de que nunca estamos sós, então a partir da escuta, nasce a palavra, uma palavra com origem, com conexões, com história.

O **terceiro** passo é a escolha – escolher qual memória eu gostaria de compartilhar com outras pessoas, há sempre uma que pulsa, que grita e que pede para ser dividida, talvez a que mais dói ou a que mais faz feliz. O **quarto** passo é a escuta sensível – o preparo para acessar a memória do outro com o coração aberto, se permitindo vivenciar como se fosse a sua memória, participar dessa memória seja ela triste ou alegre, reflexiva ou somente uma simples lembrança.

O **quinto** é a caixa – o que eu levo desse momento para ser guardado em minha caixinha, como contribuição para minha vida a partir de agora? Se eu voltei a

essa memória é porque eu precisava, reviver, recontar, sentir novamente ou provocar em mim outro sentimento, eu precisava também deixar uma mensagem para quem a escutou.

O princípio de tudo diz muito do que será o final. Sendo assim, iniciamos os encontros. Foi uma turma bem misturada, pessoas de diversos cursos, diferentes jeitos, traços, comportamentos, não se tratava somente de discentes de Teatro, mas como bem coloca o Sotigui Kouyaté (2006) em falas intensas no documentário “Um Griô no Brasil”:

O encontro não é algo selecionado. Se eu realizo um encontro e digo que ele é apenas numa especialidade, só de médicos, por exemplo, ou preciso só de atores ou preciso só de dançarinos...penso que isso é fazer a coisa pela metade. Um encontro... a própria vida...é um encontro. Eu disse que isso estava no centro da civilização africana.

E foi num encontro aromal, que perpetramos e “aprendemos a chamada teatralidade da vida” (KOUYATÉ 2006), onde é preciso simplesmente ser, com todos os sentidos do corpo. Assim iniciamos, estimulando um dos cinco sentidos mais sensível do corpo, o olfato. Se comparados a outros mamíferos, os seres humanos possuem o olfato pouco desenvolvido. Porém, o olfato é responsável, não somente pelo cheiro, mas também pelos sabores. Os sentidos do olfato e do paladar agem juntos para identificar melhor o gosto dos alimentos, juntos nos dão a combinação de sabores e aromas.

Convidamos os participantes a sentar-se em círculo e fechar os olhos. Em seguida íamos aproximando de suas narinas cheiros peculiares, familiares como canela, alfazema, café, alecrim, manjeriço, cravo, entre outros cheiros. Na medida em que passávamos os cheiros por todas as pessoas, percebíamos pequenas demonstrações sentimentais expressadas nas faces, como riso de canto de boca, sorriso largo, lágrima escorrendo no rosto, uma leve tristeza, uma respiração profunda. Logo após todos terem passado pelos diferentes aromas, abriram os olhos e se olharam. Nesse momento notava-se uma curiosidade em saber se todas as pessoas haviam passado pela mesma experiência.

Os aromas despertaram nas pessoas lembranças relacionadas com algum dos cheiros ofertados. Então, depois de senti-los, era notável que as pessoas queriam falar de suas sensações, então pedimos que encontrasse uma pessoa na sala, formassem duplas e compartilhassem algo que alguns dos cheiros remetessem. A experiência se deu de forma muito tranquila, as pessoas estavam à vontade para falar,

elas queriam compartilhar algo. Então avançamos mais um pouco, expandimos o compartilhamento para o grupo e assim iniciou a contação de histórias.

Além deste momento marcante no processo, demos continuidade com outros estímulos sensoriais que estimularam a memória e a criação. Em **as memórias da casa**, os participantes teriam que descrever a sua casa, qualquer lugar que considerasse como sua casa, além de contar alguma história vivenciada, que tenha relação com esse lugar. Em seguida, esses textos foram trocados e apresentados em duplas. Essa foi outra forma de acessar a história do outro, através da leitura. Até então, ninguém tinha conhecimento de que os textos seriam trocados. Sendo assim, foram bem verdadeiros em suas escritas.

Num próximo encontro trabalhamos com **as memórias dos objetos**. Os participantes foram convocados a levar nesse encontro um objeto que remete a infância, Cada um escolhe um canto da sala, onde se sentisse confortável, íntimo, íntima, como se fosse um lugar especial de sua própria casa. Um quintal, um quarto, uma janela, uma varanda, aquele cantinho debaixo da escada. Teriam que se conectar, se reconhecer nesse lugar. Então pegariam os seus bloquinhos de anotações, os seus diários e começariam a contar a história desse objeto. Num espaço da sala, uma cadeira, previamente deixada naquele lugar, sua função era ser púlpito, centro da roda, palco, tapete. Assim cada participante, teria que guardar o diário escrito, sentar-se nessa cadeira e contar a sua história, na medida que concluía a história, se levantava e escolhia outra pessoa. Até que todas e todos tivessem contado.

Chegamos **às memórias da dor**. Dispostos no espaço, com uma folha em branco nas mãos, cada participante fez sua assinatura. A partir daí foram conduzidos a fazer a sua assinatura com o corpo no ar. Teriam que descobrir qual movimento corporal traz a ideia de que estão desenhando as letras de seus respectivos nomes. A memória em movimento. Cada um/uma desenhou sua assinatura com seu corpo, fazendo uso generoso do espaço. Com esses movimentos corporais se forma uma partitura, então, agora terão que contar sobre uma experiência de dor específica, unindo a narrativa à partitura. Assim descobriremos possibilidade de se movimentar enquanto conta.

Passamos por diferentes estímulos provenientes de um repertório muito pessoal até chegarmos na etapa **O que você deixa?** Aqui trabalhamos a transmissão do conhecimento que é passada de geração a geração e na tradição africana, essa trans-

missão se dá através da oralidade, tendo como principal aliada, a contação de histórias. A indicação seria que os participantes refletissem sobre as suas sabedorias e o que ensinariam para outras pessoas, com o intuito de não deixar esse conhecimento morrer. O estímulo aqui foi **o fim do mundo**. O mundo vai acabar hoje, o que você tem para nos ensinar? É preciso multiplicar o saber. Por exemplo: uma receita de comida, como fazer uma trança no cabelo, como saber a hora num relógio sem números, como dançar uma música em especial.

Por fim, juntamos todo esse material para estruturar um sarau de histórias, considerando a particularidade de cada um/uma, que permita dar caminho a uma contação própria. Podendo misturar as histórias trabalhadas, que surgiram no decorrer do processo criativo ou escolher apenas uma, que queira abrir não somente para a turma, agora, para outras pessoas convidadas a assistirem o sarau. O único trabalho agora, seria costurar as histórias, uma colcha de retalhos e pensar nas transições entre uma história e outra. Nesse caso, a música é sempre a melhor solução, mas utilizamos além da musicalidade, elementos da teatralidade, que deu liga às histórias contadas.

A cada encontro somamos mais aprendizados. Certamente utilizaremos em algum momento em nosso trilhar, aquilo que foi praticado, aprendido, compartilhado nessas ocasiões. Foram encontros marcados pelos anseios de uma turma que alimentava esperanças. Esperanças de ver seu país constituir-se forte e humanitário. A esperança de um momento leve, sutil, prazeroso, saudável, criativo e simples. Simples como pensar, amor e arma, bola e bala, casa e cela, (trecho da música de Cecília Sales, citado pela professora Meran Vargens em sala de aula).

No mais tive a oportunidade de fazer diversas leituras de mundo nesses encontros a partir das minhas perspectivas e sair munida de muitos saberes que levarei comigo em meu trilhar. Como teceu em humildes e sábias palavras a professora Sonia Rangel na aula inaugural que aconteceu no Teatro Martins Gonçalves: “alimentamos a alma que queremos ter”.

3 PLANTIO: “TÁ TUDO AQUI NA CUCA”: O ENCANTAMENTO DA TRANSMISSÃO ORAL GUIADA PELA ANCESTRALIDADE DAS “GRIOTES” DE SÃO FRANCISCO DO CONDE

“Eu falei no abri da boca, eu vou falar no abri da boca”
(Grupo Samba Fama)

São Francisco do Conde⁶ é um município brasileiro localizado na Região Metropolitana de Salvador, no Estado da Bahia, que faz parte do Recôncavo Baiano. Para falar deste lugar me baseio principalmente em histórias contadas por pessoas que viveram/vivem nessa cidade e em pesquisadores (as), autores (as) que escreveram essa história em livros, artigos e outras fontes, como o livro Memória Histórico-geográfica de São Francisco do Conde de Pedro Tomas Pedreira (1984) e os documentários São Francisco do Conde é a Minha Cidade⁷ (2011) e Salve o Convento - Lutas, desafios e Conquistas (2021).

No século XVII, em 1618, foi construído em solo fértil, argiloso, chão de massapê no alto de um monte, o convento Santo Antônio. O mais antigo do recôncavo baiano, com o claustro mais antigo da Bahia e um dos mais bonitos do Brasil. No interior da Igreja, os azulejos pintados à mão contam a história de Santo Antônio e nos seus arredores nasce a vila de São Francisco, hoje cidade de São Francisco do Conde.

A cidade tem um grande potencial de desenvolvimento em diversas áreas, principalmente a industrial e cultural, com uma vocação natural para o turismo. O município que convive com uma extensa beleza natural e uma geografia privilegiada com belas arquiteturas do tempo colonial a exemplo da Primeira Escola Agrícola da América Latina, localizada no bairro de São Bento, bairro em que eu nasci e cresci.

A cidade sempre teve liderança econômica no Brasil, com maior número de engenhos, no ciclo do açúcar. No passado, a riqueza da cidade se baseava nas plantações de cana de açúcar que deram início ao desenvolvimento econômico da

⁶ Alterações toponímicas municipais: São Francisco da Barra de Sergipe do Conde para São Francisco, alterado pelos decretos estaduais nºs 7455, de 23-06-1931 e 7479, de 08-07-1931.

São Francisco para São Francisco do Conde, alterado pelo decreto estadual nº 141, de 31-12-1943, retificado pelo decreto estadual nº 12978, de 01-06-1944.

⁷ Documentário: <https://youtu.be/F5MYzPiIT-M>

área, depois a pesca se torna uma das principais rendas do município e a exploração do petróleo. Mas a maior riqueza está nas incontáveis expressões culturais de matrizes africanas e indígenas.

A diversidade de etnias que ajudou a construir São Francisco do Conde culturalmente está presente no cotidiano da cidade. Os Tupinambás e os Caetés Negros deixaram de legado, entre outras coisas, uma rica gastronomia. O mingau de farinha de milho, a tapioca e o preparo do peixe assado na folha de bananeira são exemplos dessa herança, além da manifestação As Paparutas da Ilha do Pati, as guardiãs do alimento ancestral. “É um grupo formado por mulheres de distintas idades, vestidas com roupas coloridas, e que tem a missão de manter viva a tradição de preparar pratos típicos da cozinha africana, como o acarajé, caruru, frigdeira de siri, moqueca de camarão, peixe frito e o feijão fradinho”. (SANTOS, 2015, p. 17)

Sua população estimada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE (2022), até o ano de 2021, era de 40.664 habitantes, com maior influência africana, que deixou a sua contribuição em cultura, tradição e costumes.

São Francisco do Conde é resultado de uma normatização de distribuição de terras destinadas à produção. Os habitantes estão subdivididos em bairros transitórios, bairros rurais, bairros industriais e bairros ambientais, onde está localizado Quilombo da Muribeca, local onde foi desenvolvida a oficina de Teatro O Meu Lugar na História e local que protagoniza esta dissertação de mestrado. Em todos esses bairros as manifestações culturais e populares são ativas, umas menos, outras mais ativas e ocorrem desde os festejos à culinária.

O Quilombo da Muribeca está localizado na cidade de São Francisco do Conde, Bahia, nas aproximações das cidades vizinhas Candeias e Madre de Deus. Não há registros históricos sobre este lugar de forma específica, apenas mencionado em sites da prefeitura, trabalhos acadêmicos ou notícias, assim como outros bairros da cidade. Também não há registros quanto ao seu reconhecimento enquanto território quilombola.

Embora eu seja natural da cidade de São Francisco do Conde, havia alguns lugares que ainda não conhecia pessoalmente e o Quilombo da Muribeca era um desses lugares. Não me entristece o fato de não ter conhecido antes. Na verdade, alegra-me saber que agora eu estou pronta para pisar neste chão com bases sólidas, certa da minha história, convicta da minha ancestralidade, com raízes fortes, olhar e escuta sensível.

Na primeira vez em que pisei no chão do Quilombo da Muribeca, senti que esse lugar que me escolheu para narrar uma pequena parte, porém não menos importante, da sua história, através da oralidade e do teatro. Era verão e o sol estava quente, cheguei por volta das 9h30min da manhã em uma condução e saltei num ponto demarcado por um pé de amêndoa. Na cidade de São Francisco Conde é comum os pontos serem demarcados por um “pé de árvore”.

Ao chegar, avistei uma faixa escrita logo na entrada: Viva o Padroeiro São Roque! Consegui perceber de imediato uma identidade cultural nesse lugar. Segundo Stuart Hall (2019, p. 37), a identidade cultural é classificada como um “sistema de representação simbólica” a partir do momento da entrada do sujeito nos vários sistemas de representação simbólica – “incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual”. O lugar e toda a sua representação forma o sujeito seja através das manifestações, dos cultos religiosos ou mesmo nas brincadeiras e como continua Hall (p.38) “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento”.

Depois, com a vivência tive conhecimento da relação da comunidade com este santo, São Roque e todas as movimentações que são feitas em torno da celebração deste santo que para a comunidade é sagrado. No período de agosto, a comunidade do Muribeca realiza o novenário em homenagem ao São Roque, que é padroeiro da localidade. Os católicos consideram São Roque o protetor contra a peste e padroeiro dos inválidos e cirurgiões. Durante o novenário, ocorrem quermesses, Alvoradas, Procissões e Missa Solene. Essa devoção movimenta a comunidade durante todo o ano. Essas expressões simbólicas, que são parte de um processo de formação das pessoas que vivem no Quilombo da Muribeca, foram identificadas não somente na faixa do padroeiro na entrada, mas em todo o percurso até chegar ao ponto de encontro.

Peguei uma mototáxi que fazia ponto no “pé de árvore” e segui até a Igrejinha. Durante a breve viagem, outro impacto foi perceber a quantidade de verde existente nesse lugar. Em cima de uma moto eu admirava o caminho e então me deparei com um vasto manguezal, sítios, roças, fazendas (Foto 01). Ao chegar ao ponto de encontro, defronte a igrejinha, uma vista natural linda! A princípio questioneimei-me se estava em São Francisco do Conde mesmo. Depois me convenci de que de fato eu

estava em minha cidade, que tem como principal característica natural as marés e os manguezais.



Foto 1. Manguezal e fazenda no Quilombo da Muribeca pelo olhar de Marcos Santos – Morador do Muribeca – Integrante da oficina.

No documentário *Ôrí*, Beatriz Nascimento (1989) narra uma sensação muito parecida àquela que eu senti quando cheguei ao Quilombo da Muribeca. Ela fala em voz *off* enquanto é exibida uma linda imagem de um rio, com muito verde, transmitindo de imediato uma sensação de calma, acompanhada da canção de Caetano Veloso *Terra* (VELOSO, 1978):

Eu fico grande numa serra, fico assim, alta, sabe? Eu afino e fico alta, parecendo os cangalás. Aquela coisa de negro mesmo. É de negro porque é um homem ligado à terra. É quem mais conhece a terra, é o homem preto, a cor da lama, a cor da terra. Porque Gangarin viu a terra azul, mas existe a terra preta, existe a terra que é a terra, que é a coisa que a gente tem mais medo de perder. É o pó, o pó da terra, que é a coisa que se equilibra com os outros gases...Que dá fundamento, que tá aplanada, se você pensar, os outros planetas não têm o mesmo material.

Ali eu percebi que era o começo de uma linda história preta, um novo processo de formação identitária para mim e para a comunidade ao chegar na Igreja, como assim é conhecida a Igreja de São Roque. O apelido faz jus ao tamanho da igreja, pois é um espaço pequeno, com uma sala extra para as atividades religiosas e outras atividades realizadas na comunidade (Foto 02). Hall (2019, p. 25) fala sobre essa conexão identitária:

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos

por outros. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos “eus” divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude”.

A conexão ancestral é o que mais nos aproxima da nossa realidade, porque é o que mais nos aproxima de nós. Eu me localizei, me senti familiarizada com aquele lugar e, como bem coloca Djamilia Ribeiro (2019, p. 28) a “localização é importante para o conhecimento”. Acredito que para falar de um lugar é preciso viver esse lugar. Nada, nenhum aplicativo de celular, nenhuma das redes sociais, substituirá uma conversa de fim de tarde, com uma caneca de café ou chá de erva cidreira, uma boa caminhada por uma estrada de barro, em conexão com a natureza, cercada por árvores verdes e manguezais.



Foto 2. Largo da Igrejinha pelo olhar de Marcos Santos – Morador do Muribeca – Integrante da oficina

Na universidade, aprendi o que significa quilombo a partir dos ensinamentos de Beatriz Nascimento (1989) que nos ensina que “é aquele espaço geográfico onde o homem tem sensação do oceano” e Abdias Nascimento (1980, p. 32):

Quilombo é um movimento amplo e permanente que se caracteriza pelas seguintes dimensões: vivência de povos africanos que se recusavam à submissão, à exploração, à violência do sistema colonial e do escravismo; formas associativas que se criavam em florestas de difícil acesso, com defesa e organização socioeconômico-política própria; sustentação da continuidade africana através de genuínos grupos de resistência política e cultural. Nascimento.

No Quilombo da Muribeca, aprendi, durante a convivência de corpo presente e depois a distância pela via virtual, o que é quilombo para os moradores. Além das minhas percepções consegui extrair outras informações importantes sobre essas fortes influências quilombolas na região, através da minha participação junto às/aos moradoras/es e depois, como forma de manter o elo, através de ligações e *lives*.

No dia 07 de abril de 2021, durante a pandemia da COVID-19, realizei uma ligação para seu Alberto Carlos de Jesus de 53 anos, morador do Quilombo da Muribeca e mantenedor de fazeres culturais e religiosos na comunidade. Seu Alberto é sobrinho de Dona Noêmia, uma das fundadoras da tradicional Esmola Cantada e responsável por manter a tradição, iniciada pelas suas mais velhas, Dona Maria de Lurdes Malaquias, falecida em 2020 e Dona Ariza Almeida de Jesus, conhecida como Dona Nenem, falecida em 2021. Importante registrar que as crianças e jovens da oficina tiveram contato com essas duas anciãs, com as suas palavras, suas histórias e ficaram reflexivos com o desencantar de ambas. Refletiram sobre a importância de escutá-las, falar com elas, ter pertencimento com história do lugar onde vivem e exercitar a memória.

Dona Noêmia não foi entrevistada nem por mim e nem pelas crianças da oficina, mas depois, durante o processo de escrita dessa disseratação, surgiu a o interesse em ouvi-la, já que havia sido citada algumas vezes por Dona Lurdes e depois pelo próprio Seu Alberto durante a nossa conversa.

A ponte para chegar até ela foi feita através de seu Alberto, por meio de ligação e ficamos de repetir a experiência, provavelmente com a presença e participação de dona Noemia, de preferência, presencialmente, porém as circunstâncias não permitiram esse encontro e agora, em junho de 2022, isso não será mais possível, pois, infelizmente, ela acabara de falecer. O que mais uma vez reforça sobre a importância de valorizar as nossas, os nossos mais velhas e mais velhos e escutar o que elas e eles tem a falar, para que não levem consigo todo um conhecimento, memória que poderia ter sido passado para outras gerações como um processo de afirmação identitária e continuidade de um fazer.

Dentre as perguntas que fiz a Seu Alberto Carlos de Jesus durante a nossa conversa, uma destaco aqui: Por que o senhor reconhece Muribeca como um Quilombo e quais características o identifica como quilombo?

Muribeca se resumia ao arraial de baixo. Um povoado, um pequeno povoado, pessoas negras, de pele escura, com diferentes formas de resistência. Capoeira, samba de roda, esmola cantada, leilão. O que motivava esse fazer era a fé no padroeiro São Roque, todas essas manifestações eram também uma forma de arrecadação para a festa de São Roque no mês de agosto. Muribeca era uma pequena África, até a chegada de um povo branco que vieram de Maragogipe. Depois disso, aconteceu uma mistura, mas as manifestações nunca deixaram de existir (JESUS, 2020).

Além desses aspectos históricos, Seu Alberto falou um pouco mais sobre essas manifestações que contribuem para o fortalecimento da identidade local e destaca a Esmola cantada, uma manifestação que acontece todo ano, no mês de julho e que ele participa desde criança. Ele fala sobre a participação polivalente das mulheres que produziam, cantavam, dançavam e tocavam instrumentos, além de preparar comidas para quando a Esmola passasse, então as pessoas passavam de casa em casa para comer, geralmente o cardápio era feijão. Essa era mais uma atividade realizada pela comunidade para arrecadar fundos para a festa de São Roque. Tivemos o prazer de vivenciarmos juntos e juntas algumas histórias contadas por Dona Maria de Lurdes Malaquias, mais conhecida por vovó Lurdes, que falava desses festejos que ganharam destaque em nossa encenação depois de cantar lindamente uma canção de São Roque:

Tinha os instrumentos adequados, violão, banjo, cavaquinho, tambor, pandeiro tudo pra gente cantar. Mas saia lindo, lindo! Tidinha, Railda, Nilza que morreu. A gente ensaiava mais de mês pra aprender a cantar. Quando a gente chegava, as pessoas falavam chegou a turma de Ladu os donos da terra (MALAQUIAS, 2018).

Dona Silvia dos Santos Neves (NEVES, 2018), uma das lideres comunitárias que estava nos acompanhando nessa tarde agradável de troca de saberes, emocionada, depois de ouvir dona Lurdes cantar complementa, “é muito importante esse momento, porque as crianças não têm conhecimento da cultura da nossa comunidade”. Alex Silva, integrante da oficina, aproveita a pausa para perguntar para Vovó Lurdes o porque do padroeiro da comunidade ser São Roque?

Um senhor teve essas doenças de pele: Catapora, Valrilia, sarampo. Aí de primeiro não tinha posto, não tinha nada, curava no mato. Morreu um dos irmãos da família, família da Hora e os outros estavam tudo pipocado. Aí fez promessa a São Roque, que se não morresse mais ninguém tocava um quadro de São Roque. Por aqui não tinha Igreja, a gente ia pro socorro todo ano, no dia 16 de agosto pra fazer a romaria, rezar la e a gente ia de pé, tivesse chovendo ou fazendo sol. Quando dava 11h, soltava fogos aqui

em cima aí o povo ia tudo. Eu tava menina, a gente tudo menino com as canelas secas, se encontrava tudo no caminho os povos que iam. Um quatro horas a gente tava rezando e quando terminava de rezar vinha pra casa soltando fogos e quando chegava em casa ainda rezava São Roque. Fundou essa capelinha aqui no meio do mato, só tinha duas casas das duas tias minha viúvas. Isso aqui tudo era mato! A gente panhava água lá embaixo. Finado Ladu criava era gado aqui, ele tinha a casa da fazenda e morava em Madre de Deus (MALAQUIAS, 2018).

Notando que Vovó Lurdes já havia falado algumas vezes sobre Ladu, perguntei quem era Ladu. “Ladu era o dono daqui. Ladurlino Pinheiro. Ele tinha duas famílias, tinha a daqui e de Madre de Deus, a que ele era casado” (MALAQUIAS, 2018). Nessa fala ela apresenta fatos históricos de uma sociedade elitista, ao apresentar seu Ladurlino Pinheiro como dono das terras, uma característica forte no processo de aquilombamento, onde grandes terras tinham apenas um dono, pessoas que trabalhavam para esses donos, que por sua vez autorizava a construção de casas para viverem e ficarem mais perto do trabalho e nesse processo se uniam para reivindicarem direitos, reivindicar a sua existência e modos de viverem, se aquilombavam.

Aqui não fazia casa de bloco, só taipa. Eram poucas casas e a gente se ajudava. Juntava todo mundo pra tapar. As mulheres botava água, os homens cavava o barro e os meninozinhos também ajudavam. Tinha gente que nem piso de cimento botava, a da gente tinha, a minha tinha, era bem rebocadinha, fez um varandadinho na frente (MALAQUIAS, 2018).

Vovó Lurdes depois de responder à pergunta de Alex Silva e falar sobre o modo de viver das pessoas no início do Quilombo da Muribeca ela faz uma pergunta retórica “Por que Lurdes não se esqueceu de nada? Eu estou lembrando ainda, daqui alguns dias fico caducando, já estou ficando esquecida”. (MALAQUIAS, 2018) Quanta riqueza em uma tarde de conversa, aquelas crianças saíram dali com conteúdos que irão reverberar para sempre e poderão contar para outras pessoas.

Aqui podemos identificar valores civilizatórios afro-brasileiros (TRINDADE, 2010) que são caros nessas comunidades, como a transmissão de saberes através da oralidade, o cooperativismo além da musicalidade muito presente. A forma como eu obtive conhecimento a respeito de pessoas mantenedoras desses saberes, era sempre através de uma outra pessoa, fosse das crianças e jovens da oficina, fosse através de um mais velho ou mais velha. Um/uma citava o outro/ a outra e através dessas falas, a gente vai compreendendo a formação daquela comunidade sobre vários aspectos, culturais, religiosos, geográficos, históricos.

Para Azoilda Trindade (2010) valores civilizatórios são “aspectos, características, marcas da nossa existência afro-brasileira, uma marca africana que se resignifica, se fortalece, se reconstitui nesse país e que são valores caros, muito importantes porque marca uma diferença e uma potência do que somos”. Quando ela se refere a eles, destaca a África e toda a sua diversidade, que se revela aqui, na diáspora brasileira através dos/das negros. Em se tratando dessa diversidade, é lembrar que a África é um continente composto por 52 países, o que justifica que não somos um povo, somos povos. Sotigui Kouyaté (2006, 1:51-2:16) no documentário *Um Griô no Brasil* faz uma sábia fala sobre essa multiplicidade que é a África apontada por Trindade e diz que “a África é imensa. Grande e profunda. Muito vasta. Querer falar pela África é pretensão demais. Eu posso falar pela África porque sou africano, mas quem conhece só um país africano não pode dizer que conhece África”. Trindade (2010), além disso, ela nos leva a refletir acerca de todos os impactos sofridos por pessoas negras devido a um processo de negação de suas identidades.

A autora resume esses saberes civilizatórios que são “princípios e normas que corporificam um conjunto de aspectos e características existenciais, espirituais, intelectuais e materiais, objetivas e subjetivas, que se constituíram e se constituem num processo histórico, social e cultural” (TRINDADE, 2010, p. 30) em dez pilares (conforme figura 01), como direcionamento para se trabalhar uma educação libertadora que para bell hooks (2017, p. 184) “a pedagogia libertadora realmente exige que o professor trabalhe na sala de aula, que trabalhe com os limites do corpo, trabalhe tanto com esses limites quanto através deles e contra eles”. Uma prática que nasce da interação entre as pedagogias anticolonialista, crítica e feminista e considera as diferenças, quando propõe estratégias que são constantemente modificadas, reinventadas e dá conta de toda uma diversidade e mudanças no ensino. Ela propõe uma soma de vozes para a renovação de nossas práticas de ensino e o caminho que Azoilda Trindade (2010) revela sem dúvidas da conta de se concretizar esse formato de educação.

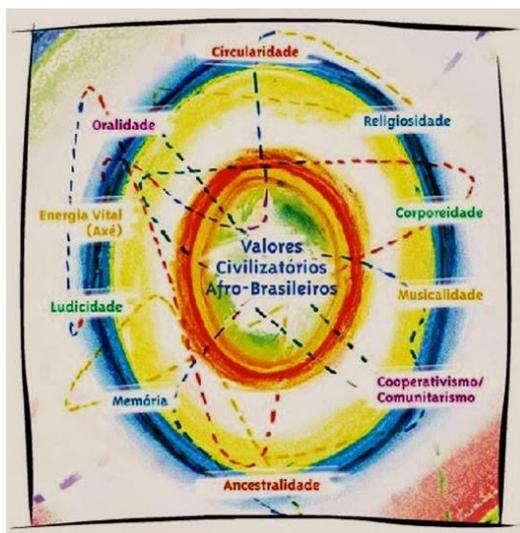


Figura 1. Valores civilizatórios afro-brasileiros (Azoilda Trindade, 2010)

A Oralidade – valor civilizatório afro-brasileiro que será discutido nesta Dissertação – é um tema latente na educação e na sociedade, que é abordado no processo de ensino da língua materna e na relação entre o sujeito e o mundo. Como afirma Hampâté Bâ (1980, p. 168):

Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens. Antes de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo. Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso da experiência própria, tal como ele mesmo os narra. Nada prova a priori que a escrita resulta em relato da realidade mais fidedigno do que o testemunho oral transmitido de geração a geração.

Leda Maria Martins (2003) utiliza o termo “oralitura” para contar uma história apagada, que narra a resistência cultural e de sobrevivência étnica, política e social do povo negro. Uma das afirmações que Martins (2003, p. 64) aponta no pensamento sobre o termo é que “a textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modo de aprender e figurar o real, deixados a margem, não ecoaram em nossas letras escritas”. Sandra Petit (2015, p. 109) traz uma reflexão sobre a associação do termo literatura à escrita no ocidente e destaca que “em várias regiões do mundo como Ásia, a Polinésia, a África e até certos lugares da Europa, existem milhões de pessoas que desconhecem a escrita. Nem a composição nem a preservação da literatura necessitam da escrita”. Ela ainda fala sobre não haver “distinção total entre literatura escrita e oral, é mais um grau do

que um gênero”. Martins (2003. p. 63) complementa dizendo que "na literatura escrita no Brasil predomina a herança dos arquivos textuais e da tradição retórica europeia”.

Ainda sobre as reflexões trazidas por Petit (2015, p. 110) sobre essa oralidade presente em diferentes formas de comunicar-se “até as atuais sociedades da escrita também dependem de transmissões orais, tais como teatro, rádio, televisão, discursos, sermões, etc.” Partindo dessas investigações e do desejo de potencializar essa ideologia, me faz pensar em como trazer a tradição oral para dentro dos espaços educacionais formais. Certamente propor um movimento de descentralização, um movimento decolonial, fazer uma zona no conforto, dá uma sacodida na pirâmide do sistema de saber, um grande desafio. Stuart Hall (2006, p. 49) explica que

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema educacional nacional.

Assim, a “formação do eu no olhar do outro” como também afirma Hall (2006) acerca da formação da identidade que historicamente se define no espaço-tempo e que vem deslocando e descentrando o do sujeito. Para Hall (2006, p. 16) “uma estrutura deslocada é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por "uma pluralidade de centros de poder”.

Toni Edison Santos (2014, p. 5) em seu artigo *Inauguralidade Ancestral: a oratura de transformar palavra em ouro! oba!* pontua sobre os desdobramentos da tradição oral na diáspora brasileira e sua legitimidade na educação: “a oralidade é um dos componentes principais de muitos povos antigos de África e faz parte de costumes de vasta população brasileira”. Ainda a respeito dessas afirmações, ele diz que “contar histórias é uma arte enraizada no saber popular, mas que tem se revestido de outras texturas contemporâneas, a partir sobretudo do diálogo com outras linguagens artísticas, como o teatro, a música e a literatura”.

Santos (p. 3) nomeia o artigo dele com o termo *oratura*, que brevemente também soma a essa discussão. Alguns autores e pesquisadores discorrem sobre este termo. Ele cita grafias de Francisco Gregório Filho (2012, p. 221), num artigo do livro *A arte de encantar: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares*, que diz, de forma interpretativa, que o conceito de “oratura”, se ancora numa junção entre

oralidade e escritura e que se baseia em conhecimentos tradicionais difundidos por via oral, dentre essas vias está a contação de histórias .

Para Santos (2014, p. 04),

A contação de histórias em seu fundamento oral, para além da questão estética, exerce ainda funções pedagógicas, culturais e sociais – ensinam, guardam o reservatório de saberes de dados grupos e comunidades e, por fim, sendo essencialmente uma vivência do coletivo, contribuem na criação de vínculos. É uma arte que alcança crianças, jovens e adultos, cujos textos mais relevantes pertencem ao patrimônio coletivo da humanidade.

Aqui compreendemos a importância da oralidade, desse modo de transmissão de conhecimento que valoriza a escuta, a observação, a vivência cotidiana e a valorização da natureza que incita o sujeito a tirar lições e passar adiante. A tradição Africana concede a fala como um dom de Deus, ela é ao mesmo tempo divina. Falar e escutar são forças que gera movimento, ritmo, cadência, tudo isso faz parte da linguagem. A formação da palavra, a magia que África tradicional mais preza, é a herança ancestral (HAMPÂTÉ BÂ, 1980).

Na África tradicional, segundo Hampâté Bâ (2013, p. 175), os jovens de vários bairros da cidade Bandiagara se reuniam na praça de Kérétel a noite para conversar, cantar, ou dançar a luz da lua ou iam a Kérétel para ver os lutadores, escutar os griots músicos, ouvir contos, epopeias e poemas e muitas vezes assistiam aos serões. “Para as crianças, estes serões eram verdadeiras escolas vivas, porque um mestre contador de histórias africano não se limita a narrá-las, mas podia também ensinar sobre numerosos outros assuntos”.

Segundo Toni Edson Santos (2016, p. 163):

Todo som que produzimos são abarcados no campo da oralidade. A grande maioria dos grupos étnicos africanos transmite seu aprendizado através da oralidade, há tradições orais em diversos segmentos dessas sociedades, embora existam, em alguns povos, castas em que as pessoas são formadas para contar histórias, e resguardar a genealogia, como é o caso do *djelî*[...] A terminologia vem da cultura mandê, *mandingue* (francês) ou cultura mandinga, em português.

Tais homens eram capazes de abordar quase todos os campos do conhecimento da época, porque um “conhecedor” nunca era um especialista no sentido moderno da palavra mas, mais precisamente, uma espécie de generalista. O conhecimento não era compartimentado. O mesmo ancião (no sentido africano da palavra, isto é, *aquele que conhece*, mesmo se nem todos os seus cabelos são

brancos) podia ter conhecimentos profundos sobre religião ou história, como também ciências naturais ou humanas de todo tipo (HAMPATÊ BÁ, 2013).

Trata-se de uma espécie de “ciência da vida” que se traduz no encontro, na roda, nas atividades diárias, até mesmo nos sonhos. Eu me lembro mais do que eu escutei, do que o que li, embora em muitas vezes eu escrevesse aquilo que eu escutei em meus diários, mas para eu escrever, eu precisei primeiro escutar e por valorizar essa escuta, hoje eu traduzo aqui em linhas dessa dissertação. Não importa o tempo, aquilo que um dia você aprendeu, principalmente através da escuta, jamais será esquecido.

Griot é uma palavra em francês e significa servir, com o passar do tempo foi se popularizando na África. Aqui no Brasil também ganha evidência num formato abramileirado Griô, escrito como se pronuncia. Hoje, ressignificada traduz-se como mestre da palavra. A palavra verdadeira é *djeli* que significa sangue, o sangue que corre na veia da sociedade. Para François Moise Bamba (SANTOS, 2019), *djeli* é a memória viva, um historiador por essência, quem tem a arte da palavra, quem sabe contar uma história através de uma música que vá acalantar o coração. É o porta-palavras dos outros... Poder falar é uma grande força.

Eu já escutei questionamentos sobre qual a diferença entre o *griot* africano e o griô do ocidente? Mas do que responder sobre as diferenças, procuro me ater sobre as semelhanças. Primeiro que não existe *griot* não africano. O que temos são funções semelhantes, com os mestre e mestras, como as curandeiras, a cultura popular, os indígenas... a sabedoria popular se conecta com a função do ser *griot*.

O *griot* só existe na África, é hereditário, você nasce *griot*. Sotigui Kouyaté é da família Kouyaté, uma das famílias mais clássica dos *griots*. Ele era *Griot*, ator da Companhia de Teatro Peeter Brook por muitos anos, pedagogo, um dos 100 africanos mais influentes do mundo, foi operário, enfermeiro, ator de cinema, pai de 10 filhos. Ele tinha muitos conhecimentos sobre a vida e a sua função como ator e pedagogo, influenciou bastante o teatro e a educação.

Assistindo aos documentários, além dos livros e filmes sobre Sotigui Kouyaté, muitas pessoas que passaram por ele nas oficinas de teatro oferecida no Rio de Janeiro pelo UNIRIO e em São Paulo adotou exercícios, métodos propostos por ele, incorporou ao seus fazeres teatrais. Mas não se tratava somente de exercícios, ele falava da vida, contava histórias, valorizava a escuta, o afeto, o respeito, a educação. Não tinha barreira entre ser ator, diretor, professor. Era um cruzamento de saberes.

Um conselho que ele deixou e Bernart (2013, p. 77) traduz “se amanhã você precisar dirigir pessoas, eu aconselharia a fazer seus atores trabalharem na sensibilidade [...] e se você tiver que formar alunos, fale da técnica, fale de tudo, mas fale de sensibilidade [...] ser sensível é não esquecer si mesmo na procura de escutar o que passa fora.

A função *griot* existe no mundo todo de formas diferentes, através dos curandeiros, das yalorixás, dos mestres de samba de roda, de capoeira, das rezadeiras, das parteiras, percebi que a minha existência no Quilombo da Muribeca estava rodeada dessas pessoas. Ao perceber essa conexão eu começo a me conhecer melhor e hoje sendo educadora eu me sinto mais segura nessa ensinagem, porque eu não posso ensinar se eu não sei quem eu sou.

Para Soutigui Kouyaté (*apud* Isaac Bernat, 2013, p. 70), “faz parte dos ideais do *griot* transcender fronteiras, entrar em contato com o desconhecido e daí se fortalecer para os novos desafios e descobertas”. Assim, a tradição e a modernidade se encontram e precisam dialogar num mundo transformado e com ele a transformação do sujeito. É preciso pensar como fazer essa interlocução para que seja possível essa transmissão.

É aqui que a essência da oralidade se encontra com a essência do teatro. A oralidade reina em minha existência assim como a arte teatral. Um encontro de rainhas que permite olhar a vida por vários ângulos, onde “a verdade não será jamais fruto de um olhar frontal, direto sobre ele mesmo, mas um olhar móvel que muda de perspectiva”. (BERNART, 2013, p. 74)

Afirma Bernat (2013, p. 74) ao fortalecer as preposições de Georges Banu sobre o *ponto de mudança*:

O ponto de mudança é de alguma maneira a lição de uma vida, onde desaprendemos a intransigência do olhar único, autoritário, em prol de outro olhar, que se mexe, se desloca e interroga. Ele está a serviço das verdades, que somadas, formulam uma verdade, que apesar de tudo permanecerá sempre plural.

Trata-se de um olhar preparado para dialogar com o mundo e a arte e suas contradições e instabilidades. Esse diálogo entre arte e vida é a essência dessa pluralidade artística e cultural. Aqui eu exponho esse encontro precioso da mulher com a artista e educação assegurada por uma corrente ancestral. “O espaço desta troca reside exatamente nos encontros. Aliás, estes são a base da conduta de um

griot na vida e na arte. A sua função mais nobre é – e sempre será – a de estimular, promover, e gerenciar encontros” (BERNART, 2013, p. 75)

Uma forma nobre de fortalecer esse encontro entre a educação científica e a educação empírica é o respeito e o acolhimento às diferenças. Somos um amontoado, como diz Conceição Evaristo (2017), amontoado de saberes, de memórias de histórias e essa troca precisa ser justa. A ciência precisa de saberes para se manter assim como o griot, a forma como esse saber é transmitido é o que muda tudo. Mas como diz Soutigui Kouyaté (apud Isaac Bernat, 2013, p. 76), “é nas diferenças que encontramos os caminhos da complementação, o que também define o espírito da civilização africana”.

A educação empírica não segue um cronograma. Se no momento da transmissão chover de repente, falaremos sobre a chuva, trata-se de uma educação circular em que todos e todas se olham e podem se tornar mestres e mestras. O mais velho e a mais velha são muito importantes, porém o mais novo e a mais nova também são importantes e nos ensinam muito, nos conectam com presente.

Na maioria dos arquivos que acessei, onde a voz de Sotigui Kouyaté reverbera, isso inclui filme, documentário, entrevistas, livros, artigos, a frase que ele mais cita e que a identifico como um dito, defende uma ideia de movimento, encontros, trocas e humanidade, várias das características de um griot. “*Existe a sua verdade, a minha verdade e a Verdade*”. Não se trata de quem sabe mais ou menos, nada é absoluto. Esse formato de educação é muito presente nas comunidades quilombolas através das manifestações culturais, dos mestres e mestras da sabedoria, que transmitem pela oralidade ensinamentos afrofuturistas que fala de passado, presente e propõe novas perspectivas, ensinamentos que transcendem a vida.

Quanto à relação do ser griot com o teatro, Isaac Bernart (2013) traz um exemplo vivo do encontro de Soutigui Kouyaté e Peter Brook. Ele fala que a civilização africana foi e tem sido um dos pilares das pesquisas teatrais de Brook. Nessas pesquisas a África se apresenta como principal influência nas suas descobertas e um exemplo que ele expõe é sobre o uso do tapete como facilitador no ato de contar uma história e no teatro usa como simplificador para apresentar uma peça. Uma forma de focar a atenção em quem está apresentando. Nas minhas oficinas eu faço isso com um tecido ou mesmo substituo por um bastão.

Brook (apud Isaac Bernat, 2013, p 76) traduz características do griot no ato de contar história, no ator durante a encenação, apontando duas características – a

simplicidade e despojamento: “um *griot* quando se dirige a plateia não precisa de nada além da sua presença física e da sua palavra”. O *griot* é independente, o que ele faz parte do íntimo. A história tem início, meio e fim, porém muita coisa pode acontecer antes finalizar e o fim pode ser o começo de tudo de uma forma muito simples. Brook (apud Isaac Bernat, 2013) chama isso de *carpet show* e a filosofia africana, que expressa a liberdade em cena.

É importante dizer que

a escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. É a herança de tudo aquilo que nossos ancestrais puderam conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial e semente. (HAMPATÊ BÂ, 2013, p. 175)

Essa afirmação é reforçada pelo saudoso professor doutor Toni Edson Santos (2015) quando diz que “a oralidade não significa uma ausência de habilidade com a escrita, mas uma atitude diante da realidade”. Tudo está interligado, a oralidade e a escrita, a arte e a vida, em destaque, a arte teatral, esta que é o enlace entre essas formas de saberes e que se apresenta aqui neste trabalho. Ela é uma ponte que une esses dois campos de saberes que me atravessam e cuida para que as raízes familiares, a cultura local e a história pessoal estejam interligadas e presentes durante todo o trabalho.

Isaac Bernat (2013, p. 145) com base num sistema de ideias proposto por Sotigui Kpuyaté, partindo dos seus ensinamentos e práticas de transmissão diz que

Entre vários papéis desempenhado pelo *griot* na sociedade tradicional africana, um dos mais relevantes é o de porta-voz dos conhecimentos ancestrais que têm a importante função de manter o equilíbrio entre os indivíduos e seu grupo social. Através de contos, ditados ou conselhos o *griot* é até hoje um dos elos mais fortes na perpetuação de valores e conceitos que formam a base ética e histórica da comunidade à qual ele pertence.

É uma tradição que tem a oralidade como princípio e continuidade, aquilo que Amadou Hampâté Bâ (1980) reconhece como “respeito a cadeia”. A constância daquilo que se ouve e se transmite. A brincadeira de telefone sem fio foi e é uma dinâmica muito utilizada nos grupos sociais como proposta de momento lúdico, seja na escola, igreja, trabalho, comunidade. Com o objetivo de deixar reflexões sobre a responsabilidade com a palavra, sobre aquilo que eu ouço e aquilo que eu falo.

Lembro-me de brincar e me divertir muito com esse jogo que de forma despretensiosa já nos ensinava sobre o trato com a palavra. Despretensiosa sim, porque mesmo tendo um objetivo, muitas vezes a informação principal, que era ensinar sobre o *respeito a cadeia* se perdia no momento e o que ficava era o jogo pelo jogo. Mas é importante registrar que é a única dinâmica lúdica praticada nos grupos aos quais atuei que lembro de ter esse propósito. “Esta busca constante pelo “respeito a cadeia” só é possível graças a memória exercida pela oralidade”. (BERNART, 2013, p.145)

Hall (2006, p. 41) complementa dizendo que “Tudo que dizemos tem um antes e um depois”. É a reverberação não somente daquilo que os ouvidos ouvem, ou do que olhos veem, mas do que o corpo sente. Ao escutar as narrativas das pessoas do quilombo da Muribeca, manifestava em mim um sentimento de poder. Uma das cenas que mais enfatiza esse sentimento, foi quando estavam as crianças e jovens, eu, Dona Lurdes na varanda de sua casa, uma varanda de parede verde, chão de cimento queimado, com uma mesa e duas cadeiras, contando e ouvindo histórias e entre uma história e outra uma canção. Sim vivemos esse momento e o que ouvimos reverbera, ecoa.

Contar e ouvir histórias é reviver e tudo o que saiu do abrir da boca de Dona Lurdes e também do abrir da boca de Dona Nenem ficou com a gente guardado na memória. Em 2021 Dona Nenem desencantou, Dona Lurdes por sua vez morreu no mesmo mês em que nasceu em fevereiro de 2020 e o que elas nos contaram vive em nós.

4 TEATRO NEGRO: UMA NUTRIÇÃO DA TERRA DAS ARTES NEGRAS

Já não precisamos mais pintar um ator branco para se passar por negro, nós já podemos discutir essa nossa pertença negra, do nosso corpo, sem precisar dessas farsas. Isso tudo eu devo também ao pé no chão que você [Abdias Nascimento] ensinou a mim e a outras mulheres. Obrigada! Olorum Modupé! (Mãe Beata de Yemonjá, Itaú Cultural, São Paulo 2016)

A epígrafe que genuinamente abre este capítulo é uma fala cheia de ancestralidade da lalorixá e escritora Mãe Beata de Yemonjá à Abdias Nascimento, durante uma entrevista cedida ao Itaú Cultural São Paulo, para o documentário Ocupação Abdias Nascimento 2016. Durante esse pronunciamento ela fala da importância de Abdias e da sua presença ainda hoje entre nós, homens e mulheres negros e negras de teatro, *soprando em nossos ouvidos pistas para a continuidade do seu legado.*

Abdias Nascimento é uma das principais referências do Teatro Negro, que propunha um teatro que provocava a consciência do ser negro e negra. Uma das propostas do Mestre Abdias, colocava em cena pessoas comuns, que trabalhavam como porteiros, domésticas, zeladoras e nesse processo, ele trabalhava a consciência do que é poder ser, refletir a ideia de ser para além da sua função, da sua condição no momento, saber quem você é e o que você quer, o que almeja. Dessa forma transformava muitas realidades. Esse passo foi muito importante para que acreditássemos primeiro em nós, negros e negras, e em nossa arte diaspórica.

O Teatro Negro Brasileiro é um Movimento Político e Estético fundamental nas lutas antirracista e é fruto da união de pessoas negras para se acolherem, se preservarem, debaterem, discutir as suas existências e reexistirem juntas, aquilombadas. É importante salientar que ainda na década de 20, João Cândido Ferreira⁸ deu os primeiros passos, entretanto o que fundamentou e conceituou o Teatro Negro brasileiro foi o Teatro Experimental do Negro (TEN) criado na década de 40 e liderado por Abdias Nascimento, que inaugura uma tríade. Segundo Freitas (2019, p. 49) essa tríade conceitua do Teatro Negro

Teatro Negro brasileiro é um movimento sociocultural de combate ao racismo, lastreado pela tríade Ler (kawe) – Dizer (wéfun) – Transformar (yépada), com o escopo de transformar o palco em trincheira para

⁸ De Chocolat, Jocanfer ou Monsieur De Chocolat criou as Companhias Negras de Revistas (1926) e Teatral Ba-Ta-Clan (1927) (FREITAS, 2019).

refletir e intervir sobre questões raciais (pré, trans e pós-Abolição), ressemantizar o legado da ancestralidade, preencher lacunas de referenciais africanos e afro-brasileiros e revelar habilidades cênicas de uma negra plêiade de artistas.

Existem diferentes concepções sobre o termo Teatro Negro, que variam entre épocas, teóricos, pesquisadoras e fazedores de teatro, mas em todas as visões e caminhos interpretativos o destino é um só, o de transformação de uma realidade de forma coletiva. Sobre a prática do Teatro Negro, segundo Lima (2010, p. 43)

Este teatro negro pode ser classificado a partir de três grandes categorias: uma primeira que, genericamente, denominaremos performance negra, abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer; a segunda, categoria (também circunstancialmente definida), teatro de presença negra estaria mais relacionada às expressões literalmente artísticas (feitas para serem vistas por um público) de expressão negra ou com sua participação; e a terceira categoria, teatro engajado negro, diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política.

Com destaque para a terceira categoria, penso que no Teatro Negro é impossível não militar. Essa prática não se começa e se encerra no palco, com os aplausos e o *blackout* total, acompanha aos artistas – atores, atrizes até o ponto de ônibus, vai para a mesa de bar, vai para casa e ainda no dia seguinte aos seus trabalhos. Vale ressaltar que os atores e atrizes negros e negras ainda precisam trabalhar em outras funções, atuarem em outras profissões para garantirem os seus sustentos. Essa dupla sustentabilidade na maioria dos casos vira dramaturgia. Ainda em cena experimentamos a nossa própria realidade e lá as transformamos.

Abdias Nascimento além de ator, foi poeta, escritor, dramaturgo, artista plástico, professor universitário, político e ativista dos direitos civis e humanos das populações negras brasileiras. Líder desse movimento político, cultural e artístico, marcado pelo surgimento do Teatro Experimental do Negro (TEN) que segundo Lima (2020, p.27), “colocou as formas, a voz, e um corpo de atores negros em cena, além de ter provocado a produção de uma dramaturgia negra”. Freitas (2019, p. 55) enriquece essa afirmação dizendo que o “Teatro Negro brasileiro criou um espaço multireferencial de aprendizagem que primou pela formação nas dimensões física, intelectual e espiritual dos partícipes”.

Ambas apontam esse movimento como revolucionário e responsável por sacudir as estruturas, que se expandem à arte. Mas incorporam as políticas públicas que se dedicam a atender as nossas demandas, sobre cotas, gênero, saúde e tantas ou-

tras. Um grito negro de artistas que trabalham em tantas outras funções para se manter na arte, porém, não em qualquer fazer artístico, mas numa prática negro referenciada que privilegie a nossa existência coletiva e individual. Afinal, somos povos vindos dos mais distintos países africanos.

Após o Teatro Experimental do Negro (1944-61), surgiram outros movimentos de Teatro Negro no Brasil. Pretendo a partir daqui trazer um grupo representante do Teatro Negro por década, em nível nacional, sem a pretensão de contar toda a história do Teatro Negro no Brasil. Esses grupos foram/são importantes por terem colocado em prática os ensinamentos do Mestre Abdias, sobre “movimento contínuo de acirramento da nossa resistência” (FREITAS, 2019, p. 56).

Em 1950, foi criado o Teatro Popular Brasileiro (TPB), de Solano Trindade, fruto da Frente Negra Brasileira (FNB). Ele foi fundado no Rio de Janeiro, composto por operários e estudantes que trazia na sua estética ritmos, músicas e danças típicas africanas, o maracatu, a congada e o jongo. O núcleo Teatro Popular Solano Trindade contribuiu para a formação da identidade afro-brasileira, desde a época de sua fundação. (LEGITIMA DEFESA, 2014)

Na década de 60, o Teatro Negro da Bahia, (Tenha) de Lúcia de Sanctis (1969) surge com o objetivo de seguir os passos do TEN. Montou peças com temáticas negras em oposição ao regime militar, a respeito da “Paixão de Cristo”⁹. O espetáculo foi montado no Pelourinho em 1980 e teve Nossa Senhora negra e Jesus Cristo negro. (TERRA, 2023)

Na década de 70, o TEPRON – Teatro Profissional do Negro, criado pelo dramaturgo, ator e diretor Ubirajara Fidalgo, que oferecia além de treinamento artístico, formação política aos atores e técnicos. No palco elucidava questões raciais provocadas pelo Regime Militar. Além dele, criou-se também o Teatro Popular Solano Trindade em 1975, por sua filha Raquel Trindade como continuidade ao trabalho do pai. (LIMA, 2010; FREITAS, 2019)

Na década de 80, surge o Grupo Bambarê – Arte e Cultura Negra (Pará, 1986), além de um teatro engajado, este grupo criou uma Rádio chamada Exú – comunicação comunitária de matriz africana, uma ferramenta de otimização da oralidade

e luta contra o racismo em todas suas vertentes. A rádio reafirmava, também o compromisso com o povo de terreiro e comunidades tradicionais de todo o Brasil. (FREITAS, 2019)

Na década de 90, quem protagoniza a cena teatral negra é o Bando de Teatro Olodum. “Um BANDO de atores negros que, pelo viés do TEATRO, reiterava o rufar já intenso de protesto percussivo dos tambores do OLODUM”. (FREITAS, 2019, p. 62). O grupo se atenta a continuidade desse fazer e promove anualmente as Oficinas de Performance Negra para jovens negros e negras a partir de 16 anos, que é marca registrada desde a sua fundação.

Vale destacar que o Bando de Teatro Olodum foi o meu primeiro despertar para as ausências negras na cena. Foi vendo o Bando fazendo propaganda de peças de teatro na TV, que percebi, o quanto nós, pessoas negras, só ocupávamos lugares específicos e que para estar, se fazer presente, precisaríamos estar juntos/juntas, aquilombados/aquilombadas.

Cada um desses quilombos artísticos que se recusa a ceder a hegemonia do texto escrito pelo branco para o branco, cavando com unhas, suor, pesquisa e talento seus lugares dentre os grupos teatrais de maior visibilidade na cena contemporânea, independente se negra ou não, tem buscado dialogar com as histórias dos ‘Eus’ que compõem os elencos, ou seja, com as trajetórias individuais e, de alguma forma, conectá-las à coletividade negra. (FELINTO, 2014, p. 28)

Nessa perspectiva de coletividade, surge nos anos 2000, o Grupo Teatral Caixa Preta (2002, Porto Alegre), idealizado por Jessé Oliveira, Vera Lopes, Marcelo de Paula e Márcio Oliveira. O Grupo tinha o intuito de potencializar a arte negra tendo o TEN como referência. “Essa companhia tem reconhecida importância social e política, tendo logo se tornado um dos mais expressivos grupos teatrais em terras gaúchas”. Além de teatro, o coletivo edita a Revista Matriz, periódico que se dedica à arte negra brasileira e latino-americana como mais um instrumento de reflexão e debate. (FREITAS, 2019, p. 77)

Nos anos de 2010, nasce a Coletiva Preta de Teatro “Èmí Wá” (Curitiba, 2019), idealizada por Isabel Oliveira, partindo da ideia de um aquilombamento artístico criativo. A coletiva questionava a invisibilidade do negro na cidade, principalmente nos espaços de representatividade, sobretudo nas salas de teatro da capital paranaense. As artistas estruturam suas obras mergulhando na investigação de aspectos da cultura africana e afro-brasileira procurando reconstruir o seu fazer artístico. Integram a coletiva não somente atrizes, mas outras mulheres com profissões distintas, como

terapeutas, advogadas e professoras. Juntas já produziram cerca de sete trabalhos performáticos com temáticas negro femininas. (OLIVEIRA,2022)

Nos anos de 2020, surge a Cia do Sal, uma companhia formada por artistas negros, nordestinos, drags, paulistas e cariocas. Destacarei dessa companhia o espetáculo *Macacos* (2022) uma montagem que trata sobre a urgência da vida negra e reconta a história do Brasil através do olhar de um homem negro. O espetáculo rendeu a Clayton Nascimento ator, diretor e dramaturgo, o Prêmio Shell, na categoria melhor ator, além da indicação ao prêmio APCA¹⁰ - Associação Paulista de Críticos de Arte, na categoria melhor dramaturgia. Esta que foi transformada em livro e esgotou vendas na feira do livro da Universidade de São Paulo, a maior da América Latina.

Atualmente, não é uma tarefa fácil para nós, artistas pretos e pretas sustentar o Teatro Negro, imagina para todos esses grupos e coletivos de artistas negros e negras que deram início a todo esse movimento. Em meu capital cultural afrocênico estão alguns trabalhos com Teatro Negro. Quando comecei a perceber a diferença entre o que eu fazia enquanto teatro na comunidade e o que passei a fazer junto a universidade, foi quando comecei internalizar a compreensão do que era Teatro Negro e o que não era. Percebi que a minha prática na comunidade era o que mais se aproximava, mesmo não estando conscientemente engajada. Éramos crianças e jovens negros e negras, dentro de uma comunidade remanescente de quilombo unidos e unidas com o intuito de transformar a nossa realidade através da arte, além de entreter as pessoas que ali viviam.

Para essa compreensão sobre Teatro Negro foi preciso me relacionar com um teatro politicamente engajado e participar junto ao Bando de Teatro Olodum com o projeto Oficina de Performance Negra no ano de 2014, uma oficina baseada na linguagem artística desenvolvida pela companhia em sua trajetória. Uma experiência que demarca um lugar importante em meu caminhar. É quando compreendo que não bastava ser negro ou negra e está junto, era preciso falar – sobre nossas dores, atravessamentos, as injustiças e violências que açoitam nossos corpos, além de mostrar as nossas potências.

¹⁰ O Prêmio APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte é um prêmio brasileiro criado em 1956 pela Associação Paulista de Críticos Teatrais (atual Associação Paulista de Críticos de Arte) com foco em doze áreas culturais: Arquitetura, artes visuais, cinema, dança, literatura, moda, música erudita, música popular, rádio, teatro, teatro infantil e televisão. É reconhecido como a mais tradicional premiação brasileira na área de cultura. A Premiação acontece desde 1956

Era a primeira vez que estava envolvida em uma atividade com o Bando, experienciado sua metodologia, visão e expressão artística. Quando esse encontro aconteceu, reforçou em mim o sentimento de responsabilidade pela sustentabilidade desse legado que é o Teatro Negro. Como bem enfatiza Freitas (2019, p. 201), “o grupo contribui para preencher com maestria as lacunas imensas quanto à historiografia negra pré, trans e pós-escravismo na luta ininterrupta em prol da nossa cidadania plena”.

A seguir imagem da primeira mostra criada pelos oficiantes junto ao Bando de Teatro Olodum, a partir de improvisação, tendo como referência a feira livre, este local que constitui uma manifestação socioeconômica. As feiras são predominantemente ocupadas por pessoas negras que sustentam suas vidas a partir desse trabalho. Esse espetáculo, intitulado Mostra Cênica de abertura, abriu as apresentações desse projeto no Teatro Vila Velha.



Já o encerramento desta edição de 2014 foi com o espetáculo “Relatos de uma guerra que (não) acabou” um trabalho que demarca a história do Bando e que me oportunizou vivenciar essa remontagem. A violência na periferia de Salvador, durante a greve das polícias civil e militar, em 2002, serviu de mote para o espetáculo Relato de Uma Guerra Que (Não) Acabou. O espetáculo baseia-se nessas vivências além de outras situações sociais, raciais e políticas ainda presentes no dia a dia da população.

Esse espetáculo reforçou o meu lugar enquanto atriz negra, fazedora de Teatro Negro e potencializou o início de uma história artística negro afirmativa referenciada. Me olhar nos olhos através do espelho e se dar conta de onde eu estava, o que estava fazendo foi transformador. Uma reflexão sobre a importância de se movimentar, sair do lugar e transmitir mensagens para uma geração. Um dia olhei na TV um espetáculo do Bando sendo divulgado, no outro dia eu estava lá, criando, construindo junto.



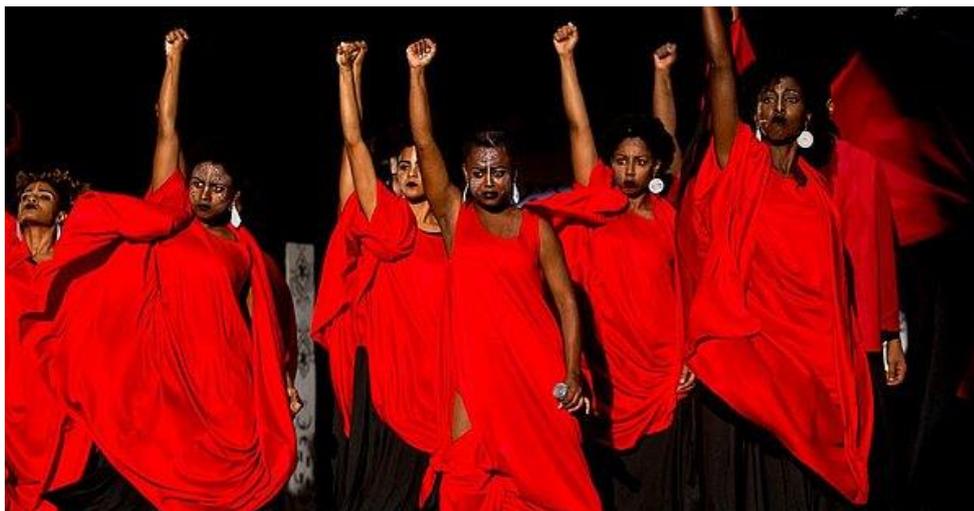
Paralelo a oficina de Performance Negra, Junto a duas amigas da universidade, Debora Patrícia e Francys Sales, potencializamos a ideia do Coletivo Pretas Flor com o objetivo de reforçar uma causa negro afirmativa, fazer teatro negro e demarcar espaço dentro da Universidade, Escola de Teatro. Éramos a minoria no campus, enquanto mulheres, negras, retintas e do interior, então, fazer um teatro em que pudéssemos nos enxergar e nos acolher era fundamental para valorizar a nossa existência. Além de reconhecer o grande passo que era está ocupando aquele espaço, para nós, para a nossa família e para a nossa comunidade.

Infelizmente este coletivo Pretas Flor hibernou assim que concluímos a graduação em Licenciatura em Teatro. Cada uma de nós tomamos um rumo diferente, mas foi importante enquanto existiu, pois nos fortaleceu e nos ensinou a acreditar em nossas construções, ter fé em nosso processo. Posso dizer que graças a esse coletivo, todas nós concluímos a graduação e seguimos na arte-educação numa perspectiva antirracista.



Somente depois da conclusão da graduação é que pude vivenciar, o que é para mim e arrisco dizer, para a comunidade negra do teatro, da academia, um marco na história da Escola de Teatro da Universidade Federal Bahia. A Companhia de Teatro da UFBA sede para uma montagem negrorreferenciada, com texto, direção elenco, produção toda negra. A montagem de Gusmão O Anjo Negro e sua Legião, dirigida por Tom Conceição, que também assina a dramaturgia e mesmo não estando mais como parte do corpo discente da Escola, consegui fazer parte do elenco. Foi muito importante para mim colaborar na construção dessa história.

O espetáculo “Gusmão: o Anjo Negro e sua Legião”, conta a história de Mário Gusmão, ator e dançarino que viveu entre 1928 e 1996, primeiro negro a se formar pela Escola de Teatro na Universidade Federal da Bahia. O espetáculo Sob a direção de Tom Conceição, traça uma linha de fatos que tem início na Cidade de Cachoeira, onde Mário nasceu e faz referência às mulheres da Irmandade da Boa Morte, às feiras livres e ao Samba do Recôncavo. Por meio da história de vida do ator, a montagem apresenta acontecimentos do dia a dia dos negros e das negras brasileiros e brasileiras marcados pelo racismo através da invisibilidade, criminalização, encarceramento e extermínio.



O espetáculo *Gusmão* abriu portas para outros trabalhos, com pessoas que também fizeram parte do elenco. Uma prova da reverberação deste trabalho nos corpos desses atores e dessas atrizes. Com direção de Erico José, na época, atuando como professor da Escola de Teatro da UFBA, foi concebido *Contos de Azeviche* – um espetáculo em que eu fui convidada para fazer a direção musical junto a Emillie Lapa. Criamos canções originais que foram executadas ao vivo durante o espetáculo.

Uma experiência que demarcou o meu lugar na cena, também, como instrumentista, lugar no qual ainda não tinha me desafiado e onde pude colocar em prática a minha habilidade com a música e com os instrumentos percussivos. Me arrisco a dizer que é possível que eu não explorasse essa habilidade no teatro, se não fosse o Teatro Negro e suas múltiplas possibilidades de ser e estar em cena.

Contos de Azeviche foi parte de um projeto de pesquisa ganhador do Edital PIBIARTES-UFBA, sobre contos africanos e afro-diaspóricos com montagem de espetáculo. Inspirado em narrativas da literatura afro-brasileira e resultado de intensa pesquisa sobre mitologia africana, teatro negro, música e ritmos afro-brasileiros, ocupou o CEAO – Centro de Estudos Afro-orientais um espaço de muita representatividade, além de escolas públicas, espaços comunitários e terreiro de candomblé.



Todos esses trabalhos citados até aqui me encorajaram a continuar acreditando na arte e principalmente na arte negra. Todas as vezes em que eu vivenciava uma experiência com o Teatro Negro, eu ia tirando da gaveta os meus textos, as minhas ideias, as minhas motivações e ia colocando em cena e de pouquinho em pouquinho fui dando vida a Mariar um Mar de Poesias – um espetáculo poético musicado.

Mariar sou eu hoje e todas as mulheres que habitam em mim. As mulheres ancestrais, da minha comunidade, da minha família. Esse trabalho me inaugurou como autora de um projeto negro referenciado e afirmativo. Ao qual assino texto, direção, canções autorais, em cena atuo, toco, canto, recito. Assumo o poder de falar de mim e dos meus, das minhas, de contar a minha história e falar de uma realidade transformada e compartilho tudo isso com Emillie Lapa, companheira de cena e da vida, multiartista soteropolitana. Um novo coletivo.

O Espetáculo Poético Musicado Mariar Um Mar de Poesias, traz em sua essência histórias do manguezal, vivenciadas por mulheres negras, marisqueiras que tem o mangue como meio de subsistência - trabalho e lazer; O casamento da música com o teatro, a poesia e a força da ancestralidade negra traduzida na história oral.



Entre os destaques de trabalhos com referencial negro, está Doú Alabá, um projeto tão especial quanto os já mencionados, em parceria com o ator Sulivã Bispo. Um fortalecimento ancestral, em um momento de caos social, a pandemia do COVID-19.

Doú Alabá – um espetáculo que furou as bolhas, da pandemia, da sociedade e trouxe uma discussão necessária sobre a infância, negritude, ancestralidade e intolerância religiosa. Doú Alabá (os Erês) é um espetáculo que evidenciou os conflitos das facilidades tecnológicas do mundo contemporâneo, onde muitas crianças negras se afastaram de suas tradições afro-brasileiras, para imergir boa parte do tempo em culturas virtuais, principalmente no ano 2020, quando as aulas também passaram a ser virtuais por conta pandemia.

O espetáculo cênico virtual Conta a história de dois Erês da tradição lorubá que falam da sua saudade, do tempo de “vir em terra”, comer caruru e brincar no terreiro, além de contar o cotidiano das novas vidas de quem abandona suas raízes ancestrais. O texto foi idealizado pelo ator Sulivã Bispo em colaboração do escritor Cesar Sobrinho e fora ganhando mais elementos narrativos no processo de montagem do espetáculo, através do diretor Ângelo Flávio e das minhas contribuições enquanto atriz e pesquisadora.



Para finalizar esses destaques, não posso deixar de falar de Dandara na Terra dos Palmares ao qual, mais uma vez, assino direção musical em parceria com Emillie Lapa. Além da direção musical, compomos canções inéditas para este espetáculo que caíram no gosto do público, desde a estreia do espetáculo em abril de 2022, nos deparamos com pessoas que já assistiram várias vezes e fazem questão de registrar a presença e cantar as músicas junto com o elenco.

O espetáculo Dandara na Terra dos Palmares conta a história de Dandara, uma sábia criança negra, que não gosta de seu nome por sofrer racismo estrutural, na escola em que estuda. O seu nome é associado, pelos colegas, a uma “escrava”, sem saber como se defender, a menina se nega a voltar à escola. Uma estratégia que ela utiliza, é a de simular estar doente e fica em casa sob os cuidados de sua avó, que lhe oferta um chá, com infusão de folhas, para aplacar a sua enfermidade, que faz Dandara adormecer e sonhar com um lugar chamado Palmares. Neste lugar ela tem a oportunidade de conhecer um pouco sobre a luta dos seus antepassados e, principalmente, a história da guerreira Dandara dos Palmares.

O encontro sankofico – do passado com o futuro, rende um debate sobre as pequenas mudanças conquistadas pela comunidade negra ao longo do tempo. A Dandara ancestral ensina a menina Dandara a amar o seu nome e a valorizar as suas raízes. Nesse espetáculo eu também atuo, cantando e tocando e dou vida à três personagens que se confluem em um só. Um espetáculo responsável por transmitir informações importantes para as crianças negras e suas famílias e suas escolas sobre ancestralidade, racismo estrutural¹¹, colorismo, representatividade e o reconhecimento de suas identidades.



Em todos esses trabalhos artísticos cênicos estava presente um corpo de uma mulher negra em diferentes funções, atuando, cantando, dançando, compondo, escrevendo, produzindo. Um corpo coletivo dentro de um outro coletivo. Aí está uma das potencialidades do Teatro Negro: deixar a coletividade presente na cena, em que o espaço é ocupado com independência e protagonismo.

¹¹ O racismo estrutural integra a organização econômica e política da sociedade. O racismo afirma, fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea. (ALMEIDA, 2019)

5 CULTIVO: METODOLOGIA

O estudo da cultura oral é objeto de investigação de diversas áreas da produção de conhecimento humano. Nas teorias da comunicação, por exemplo, ocupa lugar de destaque. Também podemos verificar ao longo da história do pensamento ocidental a importância dada ao tema. Desde as meditações de Aristóteles, um filósofo da Antiguidade Grega, temos a expressão oral como condição *sine qua non* para construção do conhecimento.

Na epistemologia teatral, apesar de ser crescente o número de pesquisas interessadas na tensão entre a cultura popular e/ou tradicional e o teatro, o tema da oralidade apresenta-se incipiente. Por isso, aqui nesse trabalho o tema foi investigado enquanto principal característica das mestras e mestres tradicionais da cidade de São Francisco do Conde e a relação entre elas e eles e as manifestações artísticas/culturais e a educação da região, partindo de uma perspectiva pessoal para uma coletiva.

O teatro me possibilitou tantas vivências, enquanto educanda e educadora, em diferentes contextos, familiar, comunitário, escolar, religioso que é incrível perceber a dimensão do teatro na educação e de como se transmuta em minhas vivências, um dos motivos pelos quais eu opto pela linha de pesquisa “Processos Educacionais em Artes Cênicas”.

Esta pesquisa é também o aprimoramento de questões que foram levantadas no trabalho de conclusão de curso intitulado Vozes no Palco: Dramaturgia com Histórias da Comunidade de São Bento. Nesse TCC, utilizei como objeto de estudo a tradição oral presente no Bairro de São Bento, na Cidade de São Francisco do Conde – Bahia. Uma articulação entre o saber popular – através da oralidade e o saber científico – através da linguagem teatral, se torna uma imersão potente, no que tange à educação. Assim, é possível relacionar o aprendizado, a história pessoal e a prática artística num encontro consigo e com o outro.

Aquele que foi aprendiz um dia pode tornar-se mestra/mestre. O papel desenvolvido pelos mestres e mestras de São Francisco do Conde é fundamental na formação das comunidades, esta dissertação contribui para a continuidade desse fazer cultural/ popular, atrelado a educação, através da tradição oral, forma tradicional de transmitir conhecimentos e articular saberes de geração a geração.

Considero minha cidade como um celeiro cultural e tenho uma necessidade de compartilhar com jovens que adentram a universidade a ciência produzida nesse celeiro. Posso afirmar que os conteúdos a serem explorados nesse território não se esgotam e agora é chegada a vez do Quilombo Muribeca, que preenche esta dissertação, a partir de uma observação cultural e oral.

A partir da 2ª edição do Projeto Cultura em Movimento, promovido pela Secretaria de Cultura da cidade de São Francisco do Conde, na Bahia, com o objetivo de promover a inclusão cultural por meio da educação e da arte, fui convidada para ministrar a Oficina de Teatro “O meu Lugar na História” para crianças e jovens entre 06 e 17 anos do Quilombo da Muribeca, aos sábados dos meses de setembro a novembro de 2018, com encontros de três horas semanais. O objetivo foi fortalecer a relação de pertencimento ancestral das novas gerações, estabelecendo um elo entre o saber popular através da oralidade e as artes cênicas.

Desde quando me propus a ministrar oficinas de teatro nas comunidades, com o objetivo de compartilhar esses conhecimentos que foram aprimorados na Universidade, tomei consciência de um fato que é muito comum nesses contextos: a discrepância das idades. Geralmente, no processo de planejamento e inscrição, é estipulado uma faixa-etária para desenvolver o trabalho. Porém, no decorrer da oficina, sempre me deparava com a presença de pessoas não inscritas e com idades não previstas pelo processo. Essas pessoas que se aproximavam eram irmãos, irmãs, primos, primas, em geral mais jovens, das pessoas oficialmente inscritas na oficina.

Por exemplo, se a oficina era prevista para adolescentes e jovens entre 12 e 17 anos, essas e esses iam acompanhados de seus irmãos e irmãs menores, por não ter com quem deixar, enquanto o pai e a mãe trabalhavam. Naturalmente essas crianças eram acolhidas e conseguiam acompanhar todo o processo, sem qualquer dificuldade. Essa é uma realidade muito comum nessas comunidades, principalmente, em se tratando de famílias negras.

Nas comunidades pesqueiras, marisqueiras, quilombolas e/ou comunidades mais distantes dos movimentos culturais, as oportunidades chegam a passos lentos, às vezes, chega ao mesmo tempo para acriança de seis, sete anos e para o jovem de 17 anos que sempre sonhou em fazer teatro por exemplo. A partir dessa realidade passei a pensar uma metodologia que acolhesse tanto a criança de 6 anos quanto o jovem de 17 anos, em um mesmo espaço, sem comprometer os seus aprendizados.

Trata-se de uma metodologia sensível, que envolve todas as partes de forma literal, respeitando o tempo de cada um/uma e aprendendo o tempo todo com as diferenças. Quem não sabe escrever, desenha; quem não sabe ler, escuta com atenção; se é muito pequeno/pequena para participar de alguns jogos, observa atento e atenta e se, por um acaso, sente-se muito adulto para jogar com aquela criança, monitora, auxilia. Todos e todas em constante aprendizado e no final todo mundo atua, todo mundo vive o teatro.

Uma das estratégias que utilizo na construção da dramaturgia é o desenho ou a ilustração para contemplar aquelas crianças que não sabem ler ou mesmo aqueles/aquelas adolescentes que têm dificuldades com a leitura. Dessa forma, conseguem acompanhar através das imagens. Segue trecho da dramaturgia que ilustra esse método.

(Ao final da história, é introduzido um ritmo de maracatu, e o coro inicia uma canção nesse ritmo, que se desdobra em jongo e assim se despede do público, cantando e fazendo um círculo em volta da personagem vestido com uma saia de retalhos rodada e com um jarro de barro com flores na cabeça. Cada um/uma pega numa ponta dessa saia, canta, dança e roda)

Lá lá

Cadê o jarro

O jarro que plantei a flor

Eu vou te contar um caso

Eu quebrei o jarro

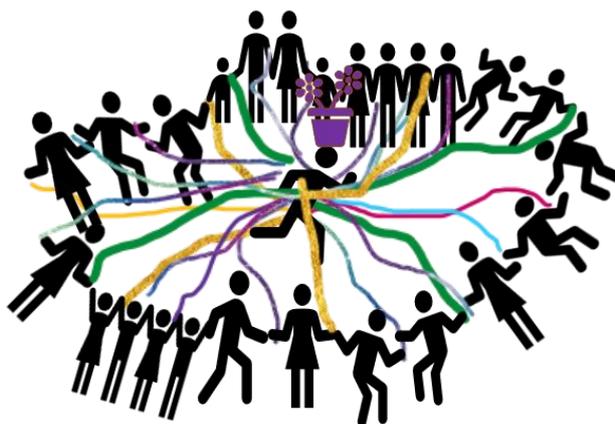
E matei a flor

É verdade

É verdade

E eu que já sabia

Morada de Barro deixava saudade...



Desenho 01. Dramaturgia-ilustrada elaborada pela autora

Esta pesquisa – fruto desse Projeto – é, quanto aos objetivos, exploratória e descritiva, pois apresenta familiaridade e aprimoramento de ideias em diálogo com a intuição e têm como objetivo primordial a descrição das características de um povo ou fenômeno. As pesquisas descritivas e as exploratórias são utilizadas por pesquisadoras(es) preocupadas(os) com a atuação prática. Quanto às fontes de

informações e procedimento de coleta de dados, optei pela bibliográfica (livros, documentários, artigos, filmes) e pesquisa de campo (GIL, 2002) através da realização de Oficinas de teatro e processo criativo para crianças e jovens do Quilombo da Muribeca e entrevistas como as mais velhas e os mais velhos desse lugar.

Minha investigação possui natureza qualitativa, porque “abdica total ou quase totalmente das abordagens matemáticas no tratamento dos dados, trabalhando preferencialmente com as palavras oral e escrita, com sons, imagens, símbolos, etc.” (MOREIRA, 2004, p. 44). Os procedimentos de coleta de dados se deram também através da observação participante “assim como a pesquisa-ação, caracteriza-se pela interação entre pesquisadores e membros das situações investigadas” (GIL, 2002, p. 55).

Essa coleta foi dividida em duas etapas: na primeira, as crianças e as/os jovens da oficina foram orientadas/os a irem a campo e terem esse contato com as/os mais velhas e mais velhos da comunidade; na segunda, fomos juntos a campo, de forma criativa, divertida e laboratorial. A partir do que elas/es trouxeram de informações, foi possível selecionar as mais relevantes e aprofundá-las, visando à construção dramaturgica para a montagem e apresentação de um espetáculo.

É importante registrar que, durante a pandemia da COVID-19, uma maneira que encontrei de me manter conectada com o Quilombo da Muribeca foi através da realização de lives transmitidas pelo *Instagram*. Assim, foi possível coletar dados geográficos, culturais, educativos, econômicos, que são caros à pesquisa. Entre os temas discutidos, destaco “A Conexão entre África e Recôncavo: Similaridades e Diferenças Culturais”, que teve a participação de Beto Infade, estudante da UNILAB e natural de Guiné Bissau, o historiador e guia de turismo local Gliuson Conceição e o oficinante Alex Silva.

Saliento que, em meu processo com a arte-educação, busco orientar os/as jovens participantes da oficina quanto a importância de adentrar a Universidade. Falamos sobre os benefícios, a potência dos nossos conteúdos e de que modo essa inserção contribui para o nosso lugar de origem e como podemos fazer essa devolutiva. Esse é o momento informativo, em que uso para ampliar as perspectivas, aproximar as possibilidades, explicar o que é e como funciona a Universidade.

Nesse processo no Quilombo da Muribeca, essa atitude se legitimou através da inserção de Alex Silva, jovem morador do Quilombo da Muribeca, que ingressou na Escola Teatro, sendo aprovado em segundo lugar no curso de Licenciatura logo

após a oficina que ministrei. Eu tive a oportunidade de contribuir para esse acontecimento, que não se limitou somente a informação, mas a orientação e condução. A pesquisadora Aza Nijeri (2020, p. 268) pensando nessa relação entre educadora e educando diz que,

Pensar novos olhares paradigmáticos nas relações ensino-aprendizagem e escola-professor-aluno significa questionar certas verdades históricas e adotar novos comportamentos que visam a ampliação de saberes e, conseqüentemente, novas redes de solidariedade entre os seres humanos.

Em minha experiência pedagógica criativa o teatro e aspectos culturais se misturam, o que propõe possibilidades em meu fazer. Esse contato que tive desde criança e que ainda é muito presente em minha trajetória, com o samba de roda, a música, o circo e outras manifestações culturais e artísticas, refletem em uma prática multicultural artística, que propõe uma circulação entre saberes e fazeres das artes e das culturas.

A relação escola-professor-aluno, educadora-educando, mestre-discípulo precisa se basear no respeito mútuo, não simplesmente em uma relação hierárquica, esse é um caminho seguro e emancipador.

Uma educação emancipadora e dialogante com a contemporaneidade é aquela que se preocupa com a pluralidade de formas de Ser e Estar no mundo, abandonando o único olhar excludente e homogeneizador universal da perspectiva eurocêntrica sobre a compreensão de educar. (NJERI, 2020, p. 260)

Jorge Larossa (2003, p. 7) também reflete sobre essa prática quando diz que “cada vez mais, temos a sensação de que temos de aprender de novo a pensar e escrever, ainda que para isso tenhamos de nos separar da segurança dos saberes, dos métodos e das linguagens que já possuímos”. No meu caso, me sinto segura propondo essas pedagogias e potencializando esses saberes, pois estou a cada passo da existência me aproximando mais ainda de quem eu sou.

6 COLHEITA: ESCRIVÊNCIAS CÊNICAS DO QUILOMBO DA MURIBECA NUMA PERSPECTIVA ORAL AFRICANA DA DIÁSPORA BRASILEIRA

A essência do termo *escrevivência* são os *abebés*¹² das narrativas. Esse trabalho tem uma essência feminina e baseado nisso o termo *escrevivência* se acentua muito bem aqui, pois vem fortalecer as vozes presentes nesse trabalho tão artesanal. “a imagem fundante do termo é a figura da mãe preta, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande”. (EVARISTO, 2020, p. 29)

Na intenção de um resgate de imagens, de narrativas, de memórias e histórias, Conceição Evaristo (2020, p.30) inauguradora desse termo pontua que

escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende barrar, desfazer, uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de omissão também sobre o controle dos escravocratas. Homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também.

Nessa perspectiva, as vozes do Quilombo da Muribeca são trazidas para o centro da cena. A história desse lugar são partículas de cada pessoa inserida nesse processo. Essa escrita é uma escolha e nessa escolha, eu aproximo ao máximo da linguagem oral, trazendo palavras sobre o termo *escrevivência* ao tratar de “uma escrita que não se esgota em si, mas aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade”. (EVARISTO, 2020, p. 35)

Antes de compreender essa escrita coletiva, me preocupava a possibilidade de estar me comportando de forma narcisista quando me propunha a trazer para a minha escrita as minhas histórias. Quando comecei a compreender essa escrita coletiva, percebi que o fato de eu estar falando de mim, me colocando sujeito da história, não significava que estava fazendo um trabalho individualizado, mas sim partindo de uma perspectiva individual para uma coletiva. Até porque parto da ideia de que somos coletivos. Essa individualidade não tem nada a ver com a teoria de Narciso, o termo *escrevivência* contrapõe a narrativa narcisista. Como bem defende Evaristo (2020, p. 38) “afirmo que a *escrevivência* não é uma escrita narcisista, pois não é uma escrita de si, que se limita a uma história de eu sozinho [...] o nosso espelho é o de Oxum e lemejá”.

¹² *Abebé* é um leque em forma circular, usado por Oxum quando feito em latão ou dourado, alguns podem trazer um espelho no centro, e usado por lemanjá quando prateado, normalmente trazem desenhos simbólicos. Tais desenhos, são geralmente corações quando para Oxum, ou peixes, para lemanjá.

Essa síntese foi a chave para essa compreensão. Se atentar sobre cada detalhe daquilo que se propõe a fazer traz uma consciência tranquila. Hoje me sinto segura trazer toda essa narrativa em um trabalho acadêmico, eu me encontrei comigo e depois me reencontrei com a minha comunidade, estão todos e todas dentro de mim. Conceição Evaristo (2020, p. 39) de forma poética e ancestral fala sobre esse rosto-voz individual/coletiva.

No abebé de Oxum, nos descobrimos belas, e contemplamos a nossa própria potência, encontramos o nosso rosto individual, a nossa subjetividade que as culturas colonizadoras tentaram mutilar, mas ainda conseguimos tocar nosso próprio rosto. E quando recuperamos a nossa individualidade pelo abebé de Oxum, outro nos é oferecido, o de lemanjá, para que possamos ver as outras imagens para além do nosso rosto individual. [...] o abebé de lemanjá nos rebela a nossa potência coletiva, nos conscientiza de que somos capazes de escrever a nossa história de muitas vozes. e que a nossa imagem, o nosso corpo, é potência para acolhimento de nossos outros corpos

O educador, a educadora, precisa ser uma luz que ilumina os olhos dos educandos e educandas. É nesse sentido que se desenvolve o trabalho arte-educativo com teatro-contação com as crianças, jovens, velhos e velhas do Quilombo da Muribeca. Esse termo velho e velha pode soar com estranheza, mas, em se tratando de uma perspectiva afrodiaspórica, o termo é o mais apropriado para falar dessas pessoas detentoras de saberes que ampara esta investigação.

Uma comunidade sem os velhos e sem as velhas é o mesmo que o presente sem passado. E o que contar? A quem se reportar? Do que falar? Como começar? Foram a essas pessoas a quem nos reportamos para iniciar esse trabalho, os mais velhos e mais velhas do Quilombo da Muribeca. Em África ser mais velho, mais velha é um atributo de responsabilidade. São as pessoas que adquiriram a sabedoria dos antepassados e são incumbidos de passar adiante o que sabem para as novas gerações. Sem os mais velhos e mais velhas e seus conhecimentos sobre o passado, não há futuro.

Algumas das mais velhas que junto com o grupo de oficinas investigamos, já não estão mais entre nós. Como falei no início dessa dissertação, elas desencantaram, faleceram entre 2019 e 2021. O legado que ficou foram as suas vozes, narrativas que ecoam e sempre ecoarão no tempo, nas memórias das crianças e jovens que participaram desse processo e aqui nessa dissertação.

A oficina “O meu Lugar na História” tinha como proposta – fortalecer a relação de pertencimento ancestral das novas gerações, através dos saberes dos mestres e mestras tradicionais da cidade de São Francisco do Conde – Bahia, sendo um elo entre o saber popular através da oralidade e as artes cênicas. É nessa perspectiva que ela tomou seu curso, num curto período de dois meses, resumido em oito encontros intensivos, com duração de três horas cada, aos sábados das 9h às 12h.

Pude contar com pessoas interessadas em conhecer, explorar, vivenciar essa arte singular que é o teatro atrelado a história oral. Aos poucos, as crianças e as/os jovens foram valorizando as suas próprias narrativas. O encontro iniciou com 15 (quinze) crianças, jovens e adolescentes entre meninas e meninos com idade mínima de seis anos e máxima de 17 anos. No segundo encontro o número de envolvidas/os aumentou para 28 (vinte e oito) e até a finalização desse processo éramos 22 (vinte e dois).



Foto 3. Oficinantes pelo olhar de Dona Silvia – Moradora do Muribeca

No primeiro encontro da Oficina, com as/os interessadas/os presentes, em roda – valor civilizatório – discutimos questões culturais na comunidade. Falamos sobre festejos, tradição, aspectos geográficos, costumes, fazeres populares e realizamos, através das falas das/os oficinantes um levantamento de grupos da comunidade, nomes importantes de líderes, agentes, mestres, mestras da comunidade. Nesse primeiro encontro foi possível perceber valores civilizatórios não somente pela prática da roda, mas pelo reconhecimento dos/das jovens e crianças dos mestres e mestras presentes na comunidade – memória e ancestralidade (TRINDADE, 2010).

No Quilombo da Muribeca existe um grupo de jovens que faz atividades teatrais a serviço, principalmente, da igreja. Das crianças e jovens

envolvidos/envolvidas nessa oficina, alguns e algumas já tinham esse contato com atividades teatrais. O que foi positivo para a realização da oficina e para os possíveis desdobramentos que esse encontro poderia ofertar. Esse contato que alguns e algumas já tinham com as atividades teatrais, foi um dos motivos pelo qual a comunidade foi contemplada pela Secretaria de Cultura da cidade com a oficina de Teatro, visando assim, conhecer um pouco mais sobre essa modalidade artística e aprimorar o trabalho que vinha sendo desenvolvido na comunidade.

O primeiro contato com essas crianças e jovens, aconteceu na Igrejinha. Uma pequena Igreja Católica, localizada no alto do Quilombo, defronte para uma bela vista da cidade São Francisco do Conde, que tem como padroeiro São Roque. Em um espaço dessa Igreja se concretizou o nosso primeiro contato. Percebi de imediato jovens e crianças dispostos e dispostas em compartilhar aquela experiência.

Esse processo introdutório precisa ser sedutor, pois é o que garante o retorno dessas pessoas nos próximos encontros e contribui para que desejem continuar naquela vivência. Esse é o momento em que apresento a magia do teatro através da música, da dança, do canto, dos jogos. Os jogos me ajudam a conduzir esse momento com maestria, é nesse encontro que nos apresentamos, nos conectamos com o olhar pela primeira vez, que sorrimos um para o outro, que contamos um pouco da nossa história, em uma ou duas frases, porém tudo através do jogo.



Foto 4. Oficinantes pelo olhar de Emillie Lapa

Viola Spolin (2010, p. 21) aponta a importância do jogo, principalmente na fase inicial no processo de aprendizagem na infância, afirmando que “o jogo instiga e faz emergir uma energia do coletivo, quase esquecida, pouco utilizada e compreendida, muitas vezes depreciada”. Ainda diz que “o jogo se constitui como o cerne da manifestação da inteligência”. Assim, o jogo no teatro é o caminho mais prazeroso e

sedutor para iniciar uma pessoa nas atividades teatrais, pois possibilita liberdade, diversão, embora existam regras.

Para quem está iniciando no teatro demora um pouco a compreender a diferença entre jogo e brincadeira. Geralmente escuto: “professora, vamos brincar daquela brincadeira daquele dia?” Ou ainda: “professora, essa brincadeira é legal, vamos repetir?” É muito comum esse tipo de manifestação com relação ao jogo. Naturalmente no decorrer do processo, é chegado o momento em que o educando/educanda percebe essa diferença entre jogo e brincadeira no próprio corpo e de um jeito espontâneo.

Poucas vezes eu precisei explicar a diferença entre jogo e brincadeira durante a prática, a não ser que esse seja o foco dos encontros, discutir teoricamente esses conceitos. E o que são os jogos teatrais afinal? Viola Spolin (2010, p. 22) explica com maestria:

Os jogos são baseados em problemas a serem solucionados. O problema é o objeto do jogo que proporciona o foco. As regras do jogo teatral incluem a estrutura dramática (Onde/Quem/O Que) e o foco, mais o acordo de grupo. [...] Dessa forma, o jogo é estruturado através de uma intervenção pedagógica na qual o coordenador/professor e o aluno/atuante se tornam parceiros de um projeto artístico.

O jogo teatral é usado em diversos momentos desde a apresentação até a fase de montagem do espetáculo. Seja como aquecimento, concentração, resolução de problemas, estímulo da proposta cênica. “Os jogos teatrais são frequentemente usados tanto no contexto de educação como no treinamento de atores”. (SPOLIN, p.22) A ideia de sempre usar o jogo é sair do comum, viver o diferente naquele espaço. Através do jogo eu posso falar o meu nome, contar a minha história, falar dos meus gostos, fazer sem se dar conta de que está fazendo, ser sem perceber que está sendo.

Um jogo que geralmente proponho nesses primeiros encontros, é o **Oferenda**, esse jogo eu criei durante a graduação, em uma daquelas aulas experimentais que realizamos com os nossos próprios colegas de turma, com análise de uma professora ou professor. Em vários desses momentos propus jogos autorais e assim pude perceber qual funcionava, como funcionava e o efeito que causava sobre as pessoas e como contribuía para o propósito.

Oferenda segue em dois níveis, o nível 1 (um), chama-se A palavra e funciona da seguinte forma: em uma roda, que possibilita olhar nos olhos, ter uma visão circular,

trocar energias, a turma é conduzida a repetir a seguinte frase em coro: O que você tem para me oferecer? Um/uma por vez oferece uma palavra positiva. Ex. amor. Novamente a turma é conduzida a repetir a seguinte frase em coro: Olha o que ela ou ele ofereceu! E em seguida repete a palavra oferecida pelo primeiro ou primeira jogador/jogadora. Repetimos as frases em coro até que todos e todas tenham feito a sua oferta com palavras. Agora no nível 2 (dois) que se chama O corpo, funciona da seguinte forma: além de oferecer a palavra, o jogador/jogadora oferecerá também um movimento corporal, a forma como você expressa esse sentimento. Ex. eu digo alegria e pulo três vezes. E o coro repete esse movimento dizendo: olha o que ela ofereceu, alegria!

Comumente esse jogo propõe um momento bem descontraído, onde exalamos positividade, eu ofereço aquilo que eu quero para mim. Nesse grupo a funcionalidade desse jogo não foi diferente, ele arrancou os melhores sorrisos, sentimentos positivos e contribuiu para um primeiro encontro motivador, interativo e criativo. Todos aqueles sentimentos expressados e colocados na roda irão girar conosco em todos os outros encontros.

O segundo encontro aconteceu no espaço de Dona Silvia, uma representante da comunidade que estava à frente da articulação entre a oficina, a comunidade e a Secretaria de Cultura da cidade. Dona Silvia cedeu um espaço de sua casa, que funciona como um bar e restaurante e que no momento da oficina estava desativado para esta função. Ela cedeu para a realização dos encontros, sendo assim tínhamos duas opções de espaços o que contribuiu para uma mobilidade entre a igreja e o bar.

Nesse espaço cedido por Dona Silvia tinha algumas pilastras em sua estrutura, que inicialmente, atrapalhavam um pouco as atividades circulares, porém, no decorrer dos encontros, passamos a nos relacionar com elas, usar a nosso favor. É preciso trabalhar com o que temos e ser gratas e gratos pelo acolhimento.

Um jogo que destaco desse segundo encontro e que adaptamos nesse espaço, é o **Que dança é essa**. Esse é um dos jogos que também introduz as minhas oficinas. Para a execução desse jogo, conto com a participação de um/uma percussionista que toca um Djembê¹³ – um tipo de tambor originário de Guiné na África ocidental. Nesse instrumento é emitido um som envolvente e então a turma é

¹³ Link com o som Djembê
<https://youtu.be/FMs3LTtgwY8>

convidada a caminhar, explorar esse espaço e assim trabalhar a noção espacial, distribuição de um corpo em relação a outro, tempo-ritmo no movimento.

A voz que comanda diz: Não pode se bater um no outro! não pode andar somente em círculo! até que todos os corpos estejam bem distribuídos no espaço, a turma continua a caminhar. quando finalmente conseguem cultivar o que esse espaço tem a oferecer, todos e todas param e fecham os olhos. A partir desse momento começam a prestar atenção na voz que está conduzindo e no som emitido pelo Djembé que varia entre rápido e lento.

A voz condutora pede que a turma sinta a música, ouça com atenção e comece a mexer os dedinhos dos pés. Atenção! Somente os dedinhos pés. Em seguida pede que mexam os dedinhos e os pés, não as pernas! Gradativamente vai inserindo uma parte do corpo, ex. dedinhos, pés, pernas, quadris... e nesse processo, mais uma vez pede, atenção! Pode mexer as pernas, mas não podem mexer as coxas! Assim vão mexendo cada parte do corpo por vez, mesmo que uma parte seja acoplada a outra. Ex. quando mexe a cabeça, não pode mexer o pescoço. Geralmente se perguntam, como assim? Então é reforçado que tudo está a favor da vontade, do esforço, da fé. Se eu acredito que estou mexendo a cabeça, sem mexer o pescoço, de fato eu estou fazendo, é a verdade cênica.



Foto 5. Oficinantes pelo olhar de Emillie Lapa

Todo esse movimento acontece no ritmo do Djembé, que as vezes soa mais lento, outras vezes soa mais acelerado, quando percebem, já estão dançando, sua dança pessoal. Quando finalmente chegamos na cabeça e o corpo dança, é hora de abrir os olhos e quando abrem os olhos, percebem que, embora seja uma dança pessoal, você não está só.

Nesse momento de abrir os olhos, as crianças e jovens se divertiram muito ao tomar nota da dança do/da colega, alguns com olhar de surpresa, o mais interessante é, abrir os olhos, perceber esse corpo em movimento e continuar a dançar, sem vergonha, sem timidez, fazendo do momento prazeroso. Talvez, se eu pedisse que tocasse o instrumento e pedisse que o grupo dançasse, é possível que muitos não atendesse o pedido e assim perderiam a oportunidade de viver essa experiência.

Proponho, com esse jogo, que em algum momento, o condutor ou condutora entre no jogo, entre na dança, essa atitude transmite confiança, intimidade. Entrar no jogo é envolver-se na atmosfera, livrar-se das hierarquias e conquistar o respeito sendo parte do meio, não se comportar como um estrangeiro. Nesses processos faço questão de lembrar que o que nos une é maior do que o que nos separa. Eu entrei na dança, fomos felizes juntos e juntas sendo quem somos.

Esse jogo, *Que dança é essa*, propõe uma dança sem passinhos preestabelecidos, livre, sem TikTok (um aplicativo de mídia para criar e compartilhar vídeos curtos nas redes sociais) geralmente esses vídeos são dancinhas coreografadas, as pessoas dançam como se fossem robôs, como movimentos estacatos (robotizados). *Que dança é essa* propõe uma reconexão com o corpo. Diferente do Tik Tok, trata-se de uma dança que deixa o corpo livre para ser o que ele é, a memória acessa um corpo descolonizado e para muitos, durante esse experimento, causou estranheza, ao abrirem os olhos e se deparam com esse movimento natural, se surpreenderam e naturalmente se perguntaram, que dança é essa? Esse jogo trabalha as identidades, a coletividade, a conexão ancestral, a escuta sensível, a permissão e a atitude diante da realidade.

Esse fazer teatral ao qual me proponho, garante que, sendo os primeiros contatos com esta arte, que é o teatro, a pessoa sinta-se feliz, acolhida, que viva uma boa experiência. Uma vez, um amigo historiador, professor no ensino público, durante uma conversa sobre teatro-educação, depois de ter assistido uma dessas aulas que desenvolvo nas comunidades, me disse, “esse teatro que você faz é principalmente para iniciantes, muitas pessoas têm traumas com o teatro, por ter tido uma primeira experiência ruim e nunca mais voltou. Isso que você faz, é impossível a criança não querer voltar”. A filha dele de 7 anos, já praticou teatro comigo e sempre o questiona sobre quando terá uma próxima experiência.

É sobre um teatro que se relaciona com o contexto, com a realidade, com a vida das pessoas. Nesse espaço não iremos somente jogar o jogo pelo jogo, jogamos

também com a vida. Conversamos, trocamos saberes, tomamos café da manhã, almoçamos, resolvemos demandas particulares e familiares. Trata-se de um espaço onde a vida acontece.

Beatriz Cabral (2006, p. 1) diz que “o fazer teatral, em si, ensina sobre relacionamentos, expectativas, conflitos e emoções humanas, e é a atmosfera do trabalho e a vivência em grupo, que tornam significativa a experiência”. Esse teatro que proponho conversa com o contexto no qual está sendo aplicado, o que Cabral (2006, p. 2) chama de teatro contemporâneo, aquele que

coloca em questão o cruzamento das diversas situações, vivências, circunstâncias e oportunidades no desenvolvimento de habilidades e ampliação do conhecimento. O equilíbrio entre o fazer e o apreciar, entre a formação do ator e do espectador é enfatizado por distintas abordagens pedagógicas.

Cada grupo sugere uma vivência diferenciada, mesmo que seja aplicado o mesmo planejamento, a abordagem nunca será a mesma. O grupo e o contexto ao qual está inserido interfere tanto no processo quanto no resultado, em alguns casos o processo já é o resultado e é preciso estar preparado para isso também, até porque, sabemos o que queremos, mas não controlamos como o resultado se apresenta para a gente. Aprendi essa tese com Boal (2009) e seu Teatro do Oprimido.

Augusto Boal (2009 p. 107) diz que “o teatro, como algumas outras artes, é movimento. Movimento tem sentido e direção. O sentido é a estrada por onde se pode andar em duas direções; a direção é o caminho escolhido”. Boal (2009 p. 107) ainda complementa que “todas as formas de criação artística, toda especulação filosófica e estética, podem ajudar a enriquecer nossa sensibilidade e nossa inteligência – depende do tempo e lugar”.

Esse teatro realizado na comunidade me possibilita resultados palpáveis a cada encontro, e como afirma Boal (2009 ano p. 74) “cada dia é um novo dia: estamos condenados à criatividade!” às vezes não se sabe o que fazer com o tanto de material criativo que é colhido na comunidade e pode gerar frustrações na educadora/educador e mesmo no grupo. Mas ainda assim, é melhor ter muito do que nada, se bem que no teatro até mesmo o nada é alguma coisa, ou mesmo tudo. É uma questão de perspectiva.

A autonomia do aluno-ator é de suma importância nesse processo, é interessante perceber a expressão surpresa do educando/educanda ao ver o jogo se transformando em cena de forma tão espontânea e fluida. Isso acontece porque,

mesmo inconsciente, o que está sendo vivenciado por este ou esta educando/educanda está relacionado com o seu modo de viver, o teatro e a vida acontecendo. Boal (2009) também me inspira quanto a essa metodologia.

Augusto Boal (2009, p. 185) em sua longa obra teórica, crítica e prática do Teatro do Oprimido “método teatral que se manifesta através da Estética do Oprimido, sistema com a mesma base filosófica, social e política, que engloba todas as artes que integram o teatro”. A originalidade deste método e deste sistema consiste, principalmente, em três grandes transgressões: todos podem usar o poder da cena, a fusão entre o teatro e a vida, a relação arte e cultura. Essas transgressões potencializam o que eu apresento como teatro-contação e contribuem para esse fazer teatral no qual as verdades de cada lugar se manifestam.

Boal (2009, p. 32) fala que a verdade de cada lugar ou grupo “é determinada por sua cultura, que é a soma ativa de todas as coisas produzidas por qualquer grupo humano em um mesmo tempo e lugar, em sua relação com a natureza e com outros grupos sociais”. Essas verdades que ele menciona estão relacionadas aos hábitos, costumes, rituais, crenças e tradições de cada grupo e se revelam nesse fazer teatral como valores da comunidade. Com base nessa metodologia, o autor propõe jogos que contribuem para a potencialização dessas verdades, aos quais, em muitos que vivenciei através da Universidade, Oficinas, cursos, pude me referenciar por acreditar na sua funcionalidade naquele contexto.

Esses jogos valorizam a palavra, o interesse pela busca, o desejo de saber, além da música e musicalidade. Afinal a minha prática enquanto arte-educadora revela uma bagagem de práticas e vivências que a meu ver funcionaram e funcionam para alcançar o propósito – ser quem é, conectar-se com seu lugar, compreender a potencialidade da sua existência, conhecer as suas identidades, respeitar a ancestralidade, escutar os seus, as suas mais velhos e mais velhas e aprender com eles e elas, desenterrar o ouro e deixá-lo brilhar.

A cada dia, a cada encontro tínhamos um produto, a ideia nesse método é criar intensivamente, se colocar à disposição para a criação. Como falei anteriormente, alguns já tinham um certo contato com o teatro, através da Igreja, da Escola, de oficinas e pude testemunhar os olhos surpresos ao ver o teatro acontecer a cada encontro além do crescimento individual e coletivo.

Dentro de uma proposta de improvisação, está um jogo que chamo de **Continuidade**, nesse jogo todo mundo conta a história. Em roda, sentados no chão,

no sentido horário alguém começa a contar uma história, podendo utilizar somente três palavras, com o comando de uma palma, outra pessoa continua a contar. Continuamente todas as pessoas que estão na roda continuam a contar usando três palavras.

Outro comando é, quando chega na metade da roda tem que ocorrer um impacto. Ex. *uma anciã morava... debaixo do pé... de amêndoa e... todos os dias... crianças iam vê-la... para escutar histórias...* Ao chegar nesse ponto da história o impacto tem que acontecer. Ex. *em um dia... chegando no local... não tinha amendoeira...* outro comando é dado, quando estiver faltando três pessoas para continuar a contar, é preciso se atentar a resolução da história. Ex. *a anciã morreu... mas deixou ensinamentos... guardados na memória.*

Para chegar num resultado como esse é preciso estar atento/atenta a quantidade de palavras, a quantidade de pessoas participando do jogo e ao tempo-ritmo e conexão coletiva. Além dos comandos que faz com que a história ganhe camadas, texturas. Nesse jogo temos a opção de delimitar um tema ou deixar livre, depende do objetivo a ser alcançado. No caso as crianças e jovens do Muribeca, eu deixei livre, porém estavam imbuídos em uma discussão desde o primeiro encontro, sobre saberes tradicionais, respeito aos mais velhos, escuta sensível, memória, valores, ancestralidade, identidade.

Nesse caso o jogo serviu também para perceber o quanto estavam envolvidos e envolvidas com a oficina e as narrativas. A história que eles e elas criaram estava totalmente contextualizada. A seguir trecho da história improvisada que se transformou em uma cena do espetáculo Morada de Barro A Dança da Terra.

TUTUSUSU

TODOS (repetidamente): Sinta o mistério, sinta a emoção, batendo dentro do seu coração.

SER DA NATUREZA (contador ou contadora): Numa comunidade tranquila, rodeada por marés e manguezais de onde a população tirava seu sustento, homens pescavam, mulheres mariscavam e crianças corriam nas ruas de barro, subiam nas arvores e se banhavam no mar. A paz reinava durante o dia e a noite. A comunidade guardava a sete chaves um grande mistério. Todos os dias, pontualmente as 19h um canto distante era entoado, que era possível escutar em todo canto daquele lugar.

Todos: “Tutu aratu, tutu, Susu surrusu, susu, tutu aratu tutu, susu sururu susu...OSTRA”.

O Quilombo da Muribeca é exatamente como esse trecho da história descreve. Manguezais, crianças subindo em árvores, ruas de barro, marés, marisqueiras e pescadores, tranquilidade. Embora essa descrição seja atual e que este lugar, certamente, já foi afetado por aspectos da globalização, ainda se parece com a mesma Muribeca descrita pelos moradores antigos. A respeito disso Dona Alzira Silva da Conceição (2022) nos diz:

É muito engraçado, eu nasci aqui, não nasci em maternidade, eu nasci em casa, parto normal. Meus irmãos todos nasceram em casa, nenhum nasceu em maternidade. As casas daqui antes era casa de taipa, eu mesmo morei muito numa casa de taipa com meus irmãos e minha mãe, depois que nós conseguimos morar numa casa de bloco. As ruas eram tudo de barro, não era calçada, era de barro, de um tempo pra cá que começaram a asfaltar as ruas. Rede de esgoto não tinha, até hoje muitas casas têm fosséis. Era uma moradia boa, as casas a gente nem se preocupava em fechar, que nem tinha grades, fechava por fora com uma taboa. Era tudo tão tranquilo, não tinha preocupação nenhuma, a gente ia para as festas sem se preocupar com nada, as festas, antigamente, eram de radiola, era uma maravilha! A gente amava ir para as festas aqui da Muribeca.

Em sua narrativa, Dona Alzira, mãe de Alex Silva, o qual já foi mencionado, traz detalhes desse lugar com muito pertencimento e ressalva que vive no Quilombo da Muribeca desde quando nasceu. De forma enriquecedora contribui para um dos objetivos desse processo, dessa vivência que é reconectar as pessoas com o seu lugar, deixar o lugar falar através delas.

Ao chegar no Quilombo da Muribeca escutei coisas como: “aqui não tem nada pra fazer, é muito parado...” Em alguns dias com a oficina já pude escutar coisas diferentes, como: “aqui tem uma maré boa para tomar banho”; “a gente fica jogando os jogos que a gente aprendeu aqui na oficina no meio da rua, tem uma roça que a gente podia ir”... Além de outras manifestações de admiração pelo lugar.

Para manifestar esses sentimentos nas pessoas eu contei histórias sobre mim, da minha trajetória, dos lugares aonde já fui, das minhas viagens, dos desafios, da universidade. Ouvir e contar histórias é uma oportunidade de ressignificar as coisas. Eu sempre escutei que é preciso sair e retornar para valorizar o lugar, através da história também possível sair, viajar, movimentar-se e depois retornar. Colocando-os em contatos com outras vivências através da história contribuiu para que olhassem para o seu lugar com um novo olhar, inclusive o de gratidão.

Além da oficina ter sido realizada no espaço cedido por Dona Silvia e no espaço da Igrejinha, também realizamos ao ar livre, em um espaço defronte a Igrejinha,

cercado de arvores e com uma bela vista. Já mencionei esse espaço anteriormente, parece um coreto – foi o terceiro espaço utilizado para as práticas da oficina. Nele, fizemos também alguns experimentos com barro, colhido pelas/pelos oficinas.



Foto 6. Oficinas pelo olhar de Emillie Lapa

Em uma das entrevistas realizada com Dona Lurdes, ela contou que antigamente as casas eram feitas de barro e que um/uma ajudava o/a outro/a a construir, a levantar suas casas. O barro foi um dos elementos que utilizamos em nosso trabalho. Nesse experimento os/as oficinas levaram sacos de barro e cada um/uma despejou no centro do chão, juntos e juntas misturamos esse barro com as mãos ao mesmo tempo e depois pisamos.

Como as mãos naquele barro sentimos a textura, a temperatura, observamos as diferentes cores se misturar, criando um novo tom, aproveitamos as sensações, acessamos memórias e logo já estávamos sujos, brincando, atirando barro um no outro. Pisando no barro e dançando a dança da Terra pisada e assim nasce uma parte do nome do espetáculo: A Dança da Terra.



Imagem 01. Card confeccionado pela autora

Neste encontro exploramos este lugar, este cantinho precioso. Uma parte do grupo ficou com a professora de música Emillie Lapa, que me auxiliou nesse processo criativo e uma parte ficou comigo em laboratório com o barro. Logo já tínhamos uma banda ao vivo contribuindo para a intensidade do momento, todos e todas imersos e imersas na natureza ancestral. Foi precioso ver a entrega do grupo nesse processo, os olhares, os sorrisos, a conexão e a banda superatenta aos movimentos para dialogar com a sonoplastia produzida por eles e elas somada a musicalidade natural.

Posso dizer que esse foi um dos encontros mais bonitos desse processo, além do contato com as anciãs. Foi possível ver não só os olhares se transformarem a respeito do lugar, mas os corpos se transformarem ao traduzir aqueles conhecimentos transmitidos. Referente a transformação dos olhares é porque antes eles e elas não enxergavam aquele lugar uma possibilidade de realizarem atividades desse gênero. Esse contato os/as deixou reflexivos e reflexivas. Essas inquietações legitimam o objetivo de reconexão com o lugar.

Importante destacar que depois da oficina, eles e elas retornaram a esse lugar e fizeram apresentações de teatro para a comunidade. Pude acompanhar através das redes sociais e me sentir grata pela oportunidade de fazer parte dessa evolução que com certeza ofertou riqueza para a comunidade. Essas atividades realizadas nas comunidades não se limitam somente a oficina e os oficinantes, ecoa também na relação com a família e a comunidade.

Seguimos numa tríade – Oficina/formação; Pesquisa e Criação. Esse trio garantiu um processo leve, objetivo e certo. A formação se concentra na prática

com teatro por meio de jogos teatrais, dramáticos e se desdobra em minhas próprias narrativas enquanto educadora e artista e as narrativas de cada pessoa do grupo, refletindo junto com a turma. Nessa fase já iniciamos o exercício de escuta sensível, um dos objetivos desses encontros, aprender a escutar a si, o outro e o lugar.

Nesses espaços aconteceram muitas trocas, os olhares das crianças e jovens demonstravam curiosidade, estavam famintos pelo novo e estavam também de braços abertos para receber ensinamentos sobre teatro e contação de histórias. Eu começo pela minha história não somente porque, ali, eu era a mais velha, ou aicineira, mas porque elas e eles precisavam confiar em mim antes de compartilhar comigo as suas vidas. A história gera confiança.

Um aspecto dos saberes civilizatórios que favoreceu esse momento foi a ludicidade ao contar a minha história e escutar as histórias deles/delas. Foi um momento divertido e que garantiu o desejo da continuidade. É importante saber que alguém se interessa por nós, pela nossa história, pelo nosso lugar e esses interesses ficaram nitidos em nosso primeiro encontro.

Quando se tem consciência de sua história, essa afirmação torna-se consciente, “definir-se é um status importante de fortalecimento e de demarcação de possibilidades de transcendência da norma colonizadora” (RIBEIRO, 2019, p. 44). Quando se define, considerando toda a sua formação, principalmente, o berço familiar, onde acontecem os primeiros passos basilares da criação, nos quais a criança é preparada para encarar o mundo com as suas diversidades, ela percebe o mundo diferente e impulsiona o poder criativo para resistir às várias fronteiras.

Na prática compreendemos essa fusão entre teatro e contação de histórias e a importância da oralidade e dos mais velhos e mais velhas enquanto fonte de conhecimento e a importância de escutá-los, escutá-las. Além da compreensão da potencialidade das nossas histórias e da história do nosso lugar e como traduzi-las no teatro.

Nesse momento a formação se desdobra na pesquisa. Nesta etapa compreendemos como fazer essa investigação das histórias contadas pelos mais velhos e mais velhas da comunidade. Um pequeno questionário foi distribuído para a turma, nele estão contidas possíveis perguntas que podem ser feitas as pessoas entrevistadas. Essas perguntas possibilitaram a trançagem da história, porém elas não impediam que outras perguntas e curiosidades surgissem no meio do processo e nem delimitassem as narrativas.

Durante a pesquisa as crianças e jovens da oficina foram a campo sozinhos e sozinhas, outros em duplas ou grupos. Eles e elas tiveram autonomia nessa decisão, seria o primeiro contato delas/deles com as/os mais velhas e mais velhos da comunidade com esse propósito. Eles e elas tinham que investigar, capturar dados históricos, culturais do lugar e para isso teriam que ir a campo e acessar as fontes de conhecimentos.

As questões formuladas foram anotadas no papel em forma de diário de bordo. Essa função foi direcionada as crianças maiores e os/as jovens, porém isso não impedia as crianças menores de participar, escutar as histórias, ter contato com os mais velhos e mais velhas. Além desse roteiro construído, outras orientações foram dadas, por exemplo: como chegar na casa da pessoa escolhida para ser entrevistada – chamar na porta, saudar, se for atendida ou atendido por outra pessoa que não seja a pessoa a ser entrevistada, pedir por gentileza que chame a pessoa e já adiantar o motivo da visita. Repetir esse motivo quantas vezes for necessário, para quantas pessoas for necessário, com paciência.

As vezes a neta atende a porta, pergunta do que se trata, chama a mãe que também pergunta do que se trata, para daí então chamar a avó, a matriarca da casa e mais uma vez direcionar esse motivo a ela. Uma atitude cuidadosa com as nossas mais velhas. Por isso é importante muita paciência nesse processo. Outra dica é sobre a captação das informações: caso use um bloquinho de anotações, ou mesmo o próprio diário que foi distribuído no início da oficina no momento da entrevista, a descrição é muito importante nessa fase.

Em algumas ocasiões quando estamos entrevistando, o receio de perder as informações faz com que tenhamos pressa para anotar e isso atrapalha escuta, que é o mais importante nesse momento. Ficamos entretidos com a caneta e o papel e não olhamos nos olhos da mais velha que está a nos contar. Sugeri que notassem no papel informações objetivas como idade, nome completo, datas, nomes de grupos, nomes de tradições, nome de lugares. Propus anotações rápidas e que imediatamente retornassem a escuta atenta e sensível.

Alertei também que se o recurso para capturar as informações fosse câmeras e gravadores, eles/elas tivessem cuidado. Como esses dispositivos podem intimidar a pessoa, sugeri que não gravasse, não filmasse, não tirasse foto, sem antes pedir autorização. Quando a ação fosse autorizada, aconselhei que colocasse a câmera parada em algum lugar e deixasse a conversa fluir.

Caso esteja em equipe, orientei que elegeisse uma pessoa para ser a câmera, para filmar e os demais conversariam de forma participativa e livre. O mais importante do capturar é guardar na memória e passar adiante. Mas se objetivo for fazer algo com esses registros é importante que seja bem capturado, então o grupo foi orientado também quanto ao uso do celular, que é o dispositivo mais acessível para a maioria. Para finalizar, sugeri que, quando for filmar e tirar fotos, utilizasse o celular na horizontal, buscasse lugares iluminados, ficasse atento e atenta ao enquadramento e evitasse conversas paralelas.

Agora sim, estavam prontos e prontas a irem a campo. Essas informações parecem simples, bobas talvez, mas não são. Em outras experiências me deparei com diferentes situações na hora da investigação em grupo, como conversas paralelas, tendo que o diálogo com a entrevistada ser interrompida para chamar atenção. Outra vez, vi uma câmera posicionada muito próxima do rosto da entrevistada e ainda com flash ligado e também tive que intervir. Outra situação também foi a entrevistada se sentir falando sozinha porque os ouvintes estavam focados na escrita, em anotar as informações. Essas e diversas situações já ocorreram em outras oficinas que realizei e possivelmente aconteceria no Quilombo da Muribeca se não cuidássemos dessa pré-investigação.

Alguns/algumas entrevistaram a avó, avô, mãe, tias e tios, vizinhas e levaram essas informações para o nosso encontro por meio de anotações, vídeos e guardadas na memória. Em roda, essas informações foram compartilhadas com o coletivo e era lindo ver a empolgação ao contar o que escutou. Pude perceber nesse processo que havia uma predominância de pessoas entrevistadas, um dos motivos era por serem as mais velhas mais conhecidas da comunidade. A respeito de Dona Lurdes e Dona Neném, essa coincidência se dava pelo fato de ambas serem avós da maioria dos integrantes do grupo, dessa forma priorizamos essas narrativas, considerando também que eram anciãs da comunidade.

Deste modo as crianças e jovens tiveram o primeiro contato com a história do lugar e levaram para o nosso encontro, alguns, espontaneamente, fizeram um videoarte e compartilharam com a turma, outros levaram anotadas no diário de bordo e outros ainda comentaram o que escutaram. A partir das informações capturadas, decidi retornar com as/os oficinas até as entrevistadas para compreender mais detalhes. Fomos juntas e juntos em cortejo cantando e tocando as canções que aprendemos com elas na primeira entrevista realizada.



Foto 7. Oficinantes pelo olhar da autora

Com essas histórias contadas fizemos algumas propostas de improvisações através dos jogos. Depois essas histórias foram transformadas em pequenas cenas, que compuseram a dramaturgia. As cenas foram catalogadas e fui fazendo essa costura dos acontecimentos narrados pelas contadoras. Depois desse trabalho cuidadoso, a dramaturgia foi apresentada ao grupo.

Nesse encontro, distribuí os textos digitados e desenhados e fizemos a nossa primeira leitura dramática. A forma como liam mostravam total pertencimento, nem mesmo a dificuldade com leitura para alguns atrapalhou esse momento tão especial. Todos e todas felizes com o resultado do trabalho colaborativo. Fizemos a leitura do texto três vezes, debatemos sobre cenas, cenário, figurino, maquiagem, personagens e no próximo encontro já estavam prontos para viver as cenas e o teatro.

A proposta dramatúrgica foi pensada de modo que atenda as nuances existentes na comunidade, como a rotatividade, possíveis ausências e/ou desistências. O mesmo texto encenado por um grupo de 28 pessoas pode ser encenado por uma pessoa. São as pessoas que confirmam o trabalho teatral, como bem afirma Kouyaté (2013, pág. 76) “o ator só pode se apoiar em si mesmo”.

Desde o princípio todas e todos aprendem a contar a história e mais importante do que interpretar, contracenar, é saber contar a história. É lindo todos os elementos presentes numa montagem de teatro, a luz, o cenário, a contracenação, mas é lindo também olhar uma cena e perceber em um ator ou uma atriz a presença de um coletivo. Todas e todos se responsabilizam por tudo, todas e todos estrelam, brilham e na ausência de um/uma o espetáculo continua. O ator/ a atriz veste o figurino,

veste o cenário, veste a luz de cores ancestrais, olha nos olhos da plateia e apresenta uma narrativa construída coletivamente.

Essa coletividade é trabalhada desde os primeiros encontros para que nesta fase cada um/uma compreenda a importância de ser muitos. Sandra Haydeé Petit (2015, p. 204) em suas propostas pedagógicas numa cosmovisão africana também traz a importância desse trabalho coletivo com “respeito ao espaço do outro, dinamismo, a busca por novos conhecimentos. Conhecer novas culturas, novas organizações se faz necessário para nosso crescimento pessoal e profissional”.

O importante não é só contar, mas para quem contamos e como essa prática repercute em nossa existência. “O objetivo da contação não é somente contar, ensinar algo a alguém, mas trocar experiências, essa troca que se dá na arte do encontro”, como afirma Bernart (2013, p. 77) em um desabafo sobre a prática griot em comparação com a formação de artistas.

Nesse sentido, a prática de um griot/ uma griote jamais será trazer para um/uma jovem artista informações, conceitos, técnicas e verdades absolutas, que ao invés de formá-lo, acabam por deixá-lo deformado. Neste excesso o artista não consegue construir suas referências, pois já nem se reconhece mais. Este tem sido um dos grandes equívocos na formação dos artistas – a não relevância das origens familiares, históricas e culturais do aprendiz – como um efetivo encontro.

Como mencionei anteriormente, essas histórias foram registradas em recursos audiovisuais, diários de bordo e foram transformadas em uma dramaturgia. As informações capturadas iam desde a formação da comunidade do Quilombo da Muribeca até os festejos e a religiosidade daquele lugar. Seguimos numa linha que chamo “Teatro Popular Musical” que traz como referência a contação de história, o teatro de rua, além das manifestações populares/ religiosas, a respeito do samba de roda, cortejos em devoção a padroeiros, entre outras referências em que identifico a teatralidade e a musicalidade.

Durante o relato apontei diferentes estratégias sedutoras que utilizei nesse fazer para trazer o grupo sempre para perto, o mais perto possível daquela vivência. Nessa etapa começaram os ensaios e a criação das cenas. A presença era fundamental para trançar a encenação, sendo assim tinha que cuidar ainda mais da assiduidade e disposição dos corpos. Uma estratégia que utilizei foi vestir o figurino – ensaiar desde o princípio usando-os. Como assim? Os figurinos já estavam prontos? Não, não estavam, mas existia uma ideia de como seria.

Depois de definirmos as personagens, escolhemos uma paleta de cores e solicitei que as/os integrantes levassem roupas confortáveis e acessórios naquelas tonalidades. Isso sempre funciona. Assim foi feito, ficam empolgadas/os, felizes, vaidosas/os, um momento divertido, criativo, que deixa aquela sensação de dever cumprido. Nesse encontro experimentaram, trocaram roupas e logo as personagens começaram a ganhar formas, cores, ritmos, vida.



Foto 8. Oficinantes pelo olhar da autora

Na cena em que estávamos trabalhando os/as oficinas-atrizes e atores interpretavam os feirantes, leiloando frutas e legumes colhidos de seus quintais. Cena baseada na história contada por Dona Nenem (JESUS, 2018) sobre o Leilão que existia na comunidade para arrecadar fundos para a festa de São Roque. Nesse evento tradicional os/as moradores e moradoras leiloavam o que tinha em seus quintais com esse objetivo de manter viva a tradição, este evento segundo ela sempre terminava em samba. A seguir trecho desta cena na dramaturgia.

É entoado um pagosamba e logo se instala uma cantoria, como numa festa de largo, no intervalo entre um refrão e outro um /uma feirante canta o seu produto.

Olha o leilão, olha o leilão...Olha o leilão, olha o leilão...

1. LIMÃO

Meu limão, meu limoeiro, mais suculento não há, mais azedo nem pensar, do quintal do meu vizinho, retirado com carinho! Vale dez! Vale dez! Pra freguesa mais bonita e pro mais belo rapaz, só vale dez reais! Já me deram Dez Reais!

Olha o leilão, olha o leilão...Olha o leilão, olha o leilão...

2. MAMÃO

Vai se esconder dez reais! Já me deram vinte por esse mamão! Laxante, vitamina de **A** a **Z!** Eu tenho o melhor mamão da feira, eu falei o melhor

mamão da feira! Vitamina por dentro, vitamina por fora e muito amor envolvido! É o melhor mamão do leilão!

CORO: Vai se esconder dez reais! Que já me deram vinte por esse leilão!

3. PAMONHA

Eu ouvi trinta reais? Chegou a pamonha da Juju, Já comeu minha senhora? E meu senhor? Já provou? Pamonha de carimã! Da mandioca da roça de Seu Ladu. A pamonha da alegria chegou em sua freguesia!

CORO: Vai se esconder vinte reais, que já me deram trinta por esse leilão!

Olha o leilão, olha o leilão...Olha o leilão, olha o leilão...

4. BANANA

Banana tem viu, da terra, banana d'água, banana da prata, banana nanica, banana maçã e banana pão! Todo tipo de banana você só encontra aqui na minha mão. Eu ouvir quarenta reais?



Desenho 02. Dramaturgia-ilustrada elaborada pela autora

Dona Alzira (2022) também contou um pouco sobre o Leilão e trouxe um dado interessante sobre as relações românticas e os padrões comportamentais masculinos e femininos da época. O Leilão, além de ter como objetivo principal arrecadar fundos para Alvorada de São Roque, era uma oportunidade também de colocar em prática a conquista, a paquera e se divertir.

Quando tinha os Leilões, era aqui próximo a casa da minha mãe. Eu não participava porque eu era muito menina. Minha mãe contava que, quando tinha os Leilões, as coisas que botavam para serem leiloadas, os Cavaleiros arrematavam e davam para as Damas. É tanto que a minha mãe ainda tem uma cantoneira, é tipo um vaso, ela tem até hoje, está guardado, esse vaso ela ganhou em um Leilão. (CONCEIÇÃO, 2022)

Dona Nenen (2018) explicou como funcionava este evento tão importante para a comunidade:

Tudo eu alcancei aqui na Muribeca, (...) o violão de Balsilino chorava, aí a gente amanhecia o dia na sede com o leilão. Era uma brincadeira boa (...) o leilão saía da mesa por dez reais, aí gritavam: *Dez reais! já me deram por esse leilão!* Aí outra pessoa gritava: *vai se esconder dez reais, já me deram vinte reais por esse leilão!* (DONA NENEN, 2018)

Além das histórias, Dona Nenen ensinou canções para as crianças e jovens e essas canções também foram rearranjadas e cantadas na encenação. Para isso contamos com a orientação musical da cantora, compositora e instrumentista soteropolitana Emillie Lapa. Juntas florescemos, desde a investigação – com um olhar científico ao mesmo tempo poético – até a criação e direção cênica. Esse encontro nos presenteou com saberes múltiplos, uma articulação com inúmeras expressões para compreender aquele pequeno grande mundo e unificar os saberes.

Dona Lurdes (2018) também ensinou canções antigas dessas manifestações culturais e todas as canções ensinadas pelas mais velhas para nós, nunca haviam sido escutadas. Assim, foi uma oportunidade de conhecer novos ritmos, estilos musicais e estudar as letras dessas canções. A seguir trecho de uma delas: “Quando eu cheguei nessa casa, quando eu cheguei nessa casa, uma alegria celeste, o glorioso São Roque, que nos livraste da peste, o nosso pai, nosso protetor, nosso advogado, o nosso redentor...”

Esta canção foi utilizada no prólogo da encenação, o que deixou o trabalho ainda mais identitário. Como falei anteriormente, São Roque é padroeiro do Quilombo da Muribeca e nada mais original como iniciar o espetáculo saudando o padroeiro da comunidade. Nesse momento da apresentação do espetáculo, os devotos e devotas de São Roque se emocionaram, aplaudiram e se conectaram com a montagem até o final. É incrível esse poder que o Teatro tem de tocar as pessoas de forma tão íntima.

A apresentação do Espetáculo Morada de Barro – A Dança da Terra estreou na cerimônia de culminância da 2ª edição do Projeto Cultura em Movimento, realizado pela Prefeitura de São Francisco do Conde, através da Secretaria Municipal de Cultura (SECULT), no dia 29 de novembro de 2018, no Largo Maria do Benzê – Orla Marítima do município.

A apresentação aconteceu em meio a várias mostras de trabalhos desenvolvidos no projeto, desde o artesanato, ao samba de roda, à capoeira, à dança contemporânea, corte e costura, confecções de objetos com cascas de mariscos, revistas em quadrinhos. Contamos com a presença de todas/os as/os envolvidas/os nesses processos, crianças, jovens e adultas/os. Em um espaço montado para o evento de culminância, uma cobertura de um toldo, com vários estandes e um palco.

Devido à quantidade de pessoas, o espaço ficou um tanto apertado para a circulação. Foi justamente nesse espaço que as crianças e as/os jovens experimentaram vivenciar pela primeira vez, para a maioria, a estreia de um

espetáculo de teatro, com direito a toda uma composição, figurino, maquiagem, objetos de cena, banda ao vivo e o principal, uma plateia bem diversificada para comungar esse momento.



Foto 9. Espetáculo pelo olhar de uma espectadora

Tivemos que nos adequar ao espaço do evento. Optamos por não apresentar no palco, pois era pequeno e não atendia a quantidade de artistas. Assim iniciamos com um lindo cortejo em homenagem ao padroeiro da comunidade, São Roque. Essa passagem atraiu diversos olhares. Fomos o que havia de mais diferente naquele lugar, embora o espaço estivesse sortido de informações as pessoas se sentiam atraídas com o que viam. Conseguimos ganhar a atenção da maioria, fomos presenteados com o silêncio observador e os aplausos fervorosos ao final da apresentação.



Foto 10. Espetáculo pelo olhar da autora

O espetáculo *Morada de Barro – A Dança da Terra*, abriu uma cortina e se deparou com uma linda estrada de acontecimentos prósperos. A forma como se deu esse primeiro contato com a plateia, com a cena teatral, foi enriquecedor para essas

crianças e jovens e para mim. Elas/es tiveram que transbordar energia, se desprender de todo e qualquer desconforto que tenha gerado no decorrer do processo de forma direta ou indireta com o grupo, sem falar no nervosismo, o que é muito comum, até mesmo para um ator ou atriz com uma longa estrada.

Elas/es tiveram que deixar tudo muito grande para o alcance das pessoas, que por sua vez, estavam impressionadas com tudo que viam, se mostravam emocionadas, principalmente as crianças, algumas atentas a apresentação, hipnotizadas, outras conectadas com tudo que o momento oferecia, além da apresentação.

É importante salientar que, em se tratando de Teatro – espaço físico, é possível que o espetáculo construísse um imaginário mais desenhado, aliado a outros elementos cênicos, com possibilidade do cenário, luz. Porém, a beleza natural que trabalho propõe tem um valor inestimável, corpos vivos em cena, cuidando para que a plateia se transportasse para as histórias narradas. Kouyatê (2013, p. 78) fala dessa relação vivida com a plateia “a busca pelo outro é tão importante para um griot que nas contações públicas a luz da plateia jamais é apagada, pois é para aquelas pessoas que aquela história é contada, por isso é preciso vê-las, senti-las”.

Diante daquela experiência, percebi o quão grandioso era aquela ação, maior do que os meus olhos podiam ver. Deixei acontecer, em meio a tantos ruídos e intervenções. A rua foi o contato mais vivo que eu tive com o teatro e se foi bom para mim, proponho as melhores sensações para as/os praticantes atores e atrizes contadores de histórias.

Considero a rua, como treinamento fundamental para o ator/atriz e para a vida. Eu só posso transmitir aquilo que eu vivi, seja o que os meus olhos puderam ver ou o que os meus ouvidos puderam ouvir ou mesmo as experiências vividas no próprio corpo. Eles estavam ali contando a sua própria história, enquanto se divertiam, viviam a arte, uma oportunidade importante na vida de uma criança e de uma/um jovem negra/o.

Faço minhas, as palavras Kouyatê (2013, p.11) quando ele diz que “arte e vida, vida e arte caminham juntas” e se justifica em cada encontro. E nesse encontro pude reunir forças que enaltecem esse fazer artístico/ educativo/ancestral. Esse encontro só foi possível devido à permissão das crianças e jovens do Quilombo da Muribeca. A esses mais novos eu também peço a benção.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu me esbarrei em diferentes obstáculos para chegar até aqui, escorreguei no massapê diversas vezes, escorreguei mas não cai. Quantas tentativas de bio-construção que não deram certo. Para essa casa ficar de pé, foram utilizados diferentes barro – saberes, estacas firmes – apoio e muitas mãos que artesanalmente foram dando vida, sustentação a esta casa. Hoje consigo morar nela, falar de dentro dela, me equilibrar na janela e a ventania vem a seu favor, não balança mais, não cai, agora só refresca, sopram as minhas palavras ao pé do ouvido de quem as escuta. E se um dia ela for ao chão, não será uma queda, apenas o ciclo natural da vida, a natureza empresta e em algum momento essa devolução acontece.

Hoje posso dizer que eu encontrei a liga perfeita para dançar nessa terra, o Teatro Negro e a história oral propõem um trabalho litero-teatral com muita riqueza, que preserva a memória e o legado de um povo e que incentiva a valorização de uma cultura além de beneficiar diretamente as comunidades tradicionais. A tradição oral em diálogo com o Teatro Negro propõe um mundo de possibilidades e como expressa o saudoso Toni Edson Santos (2017, p. 275) sobre esse intercâmbio oral entre a África ocidental e o Brasil: “a tradição djeli pode inspirar vivências artísticas no Brasil”.

Nesta dissertação iniciei saudando as palavras das minhas mais velhas, pedindo a bênção, me reportando as histórias, que me constituíram e me fizeram compreender a vida. Apresento narrativas da minha infância que demarcam a minha relação com a história oral na formação da minha identidade. Me reporto a essas histórias para falar da minha presença no hoje. Considero esses momentos narrados, importantes, porque permitem vivenciar a troca e a conexão ancestral.

Em seguida, discorri em detalhes sobre essas narrativas que se dividem entre o chão da minha casa onde exponho a importância dos saberes tradicionais e a força da palavra de minha avó em minha formação. Para potencializar essa discussão apresento aspectos da formação de uma griote – figura feminina e griot – figura masculina na África Ocidental, guardiãs e guardiões da memória história de um povo africano. Aqui afirmo que eu encontrei na história oral um lugar de representatividade, saindo de um território íntimo – a família, a comunidade para emergir no mundo de forma

plural. Assim sigo vivenciando uma das tecnologias ancestrais – ubuntu – eu sou porque nós somos.

Logo depois, fiz um passeio histórico por São Francisco do Conde Bahia, minha cidade natal, trazendo aspectos culturais, artísticos, religiosos, geográficos, econômicos além de apresentar a diversidade étnica que constitui esta cidade recôncavo. Esse passeio me levou até o Quilombo da Muribeca, local em que desenvolvi uma prática de teatro a luz da contação de histórias. Nesse processo tivemos a oportunidade de conhecer parte da história local a partir dos olhares de algumas senhoras anciãs do quilombo.

Nesse passeio, bebi na fonte do Teatro Negro que me ensinou princípios do ato de contar histórias. Juntos, o Teatro Negro e a Contação de Histórias potencializaram a relação direta que se deu com o meu público-alvo: crianças e jovens de 7 (sete) a 17(dezessete) anos que buscavam novos conhecimentos sobre Artes Cênicas. Assim foi possível “acreditar no poder de uma oralidade dinâmica e transcriar o termo europeu “griô” como mola mestre do Teatro Negro Brasileiro”. (SANTOS, 2017, p.356)

Acessei essas crianças e jovens ao integrar o Projeto Cultura em Movimento proposto pela Secretaria de Cultura do município. Para desenvolver a oficina “O meu Lugar na História” com elas e eles, pesquisei diferentes concepções sobre Teatro Negro nas regiões brasileiras (Norte, Nordeste, Sul e Sudeste) e me instrumentalizei com os diferentes tipos de espetáculos de Teatro Negro nos quais atuei em funções diversas: Relatos de uma Guerra que não Acabou (2014), Gusmão o Anjo Negro e sua Legião (2016), Contos de Azeviche (2018), Mariar um Mar de Poesias (2019) Dou Alabá (2020) e Dandara na Terra dos Palmares (2022).

Nessa oficina, além de destacar jogos que foram criados, apresentados e ressignificados a partir de uma vivência identitária com a história local, as vozes das crianças, jovens e mais velhas contribuíram para a construção dos fragmentos da dramaturgia que resultou no Espetáculo Morada de Barro a Dança da Terra. Utilizei o resgate de imagens, de narrativas, de memórias e histórias para fortalecer a relação de pertencimento ancestral das novas gerações, através dos saberes dos mestres e mestras tradicionais da cidade de São Francisco do Conde coletados através de entrevistas por elas e eles.

Durante dois meses, oito encontros com duração de três horas cada, trabalhei os valores civilizatórios, através da tríade – Oficina/formação; Pesquisa e Criação. Com isso, todas e todos puderam usar o poder da cena, a fusão entre o teatro e a vida, a relação arte e cultura. O resultado foi contar com uma plateia atenta, emocionada e impactada, descobrindo naquele momento o que as/os oficinas aprendem durante o processo: “arte e vida, vida e arte caminham juntas” (Kouyatê, 2013, p.11)

Enfim, eu fui a Muribeca produzir Teatro Negro e retornei com motivos para continuar vivenciando esse teatro com consciência de transformação. Além dessa dissertação, as histórias reverberam em meus experimentos como atriz, contadora de histórias e arte-educadora. Agora tenho mais coragem em propor jogos teatrais autorais que se baseiam nessas vivências e trabalham o pertencimento ancestral em sala de aula, promovendo uma educação decolonial e antirracista. Vejo desdobramento para o futuro, um possível doutoramento, no qual outras tecnologias ancestrais podem ser discutidas e desenvolvidas na arte-educação.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O Perigo de Uma História Única**. 1º ed – Companhia de Letras. São Paulo, 2019
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. Sueli Carneiro; Pólen, São Paulo 2019
- BÂ, Amadou Hampaté. A Tradição Viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África**. V. 1. Ática/Unesco, São Paulo 1980.
- BÂ, Amadou Hampaté. **Amkoullel, o menino fula**. Pallas Athena Casa das Áfricas: São Paulo 2003.
- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido 1931-2009**- Garamond, Rio de Janeiro 2009.
- CABRAL, Beatriz. **Drama como método de ensino**. Hucitec, São Paulo 2006.
- CONCEIÇÃO, Alzira Silva. Entrevista realizada por meio de ligação telefônica. Entrevistadora Natalyne Santos. São Francisco do Conde, 2022.
- EVARISTO, Conceição. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, 1996.
- EVARISTO, Conceição. Da representação auto-representação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**. Cultura Afrobrasileira. Ano I, nº I – agosto, 2005, ISSN 108 7280.
- EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2013.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.
- FELINTO, Renata. A cena preta do teatro contemporâneo no Brasil. **Legítima Defesa: uma revista de Teatro Negro**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 22-33, jul./dez. 2014.
- GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 2ª edição, Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2008.
- IBGE. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/sao-francisco-do-conde/historico> . Acesso em: 07 de maio de 2022.
- JESUS, Alberto Carlos de. Entrevista realizada por meio de ligação telefônica. Entrevistadora Natalyne Santos. São Francisco do Conde, 2020.
- JESUS, Ariza Almeida de [Dona Nenem]. Entrevista realizada por meio de ligação telefônica. Entrevistadora Natalyne Santos. São Francisco do Conde, 2018.
- MALAQUIAS, Maria de Lurdes. Entrevista realizada em sua casa. Entrevistadora Natalyne Santos e os integrantes da oficina O Meu Lugar na História. São Francisco do Conde 2018.

MARTINS, L. PERFORMANCES DA ORALITURA: CORPO, LUGAR DA MEMÓRIA. *Letras*, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 20 jul. 2022.

MOREIRA, Daniel Augusto. A Natureza da Pesquisa Qualitativa. In: **O Método Fenomenológico na Pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004. Cap. 4, p. 43-56.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo. Ed. Ática, 1988.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo**. Petrópolis: Vozes, 1980.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia pertencimento, Corpo-Dança Ancestral e Tradição Oral contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei 10.639/03**. Fortaleza: EdUECE, 2015.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. Sueli Carneiro. Pólen: São Paulo 2019

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Perspectiva, São Paulo 2010.

STUART, Hall. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. DP&A editora, 7ª edição, Rio de Janeiro, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

SANTOS, Toni Edison Costa. **Narrativas na Rua: da Inspiração Djeli às Rodas de Histórias em Maceió**. Dissertação, Salvador 2016.

SANTOS, Toni Edison. 2019, entrevista realizada em sua casa na cidade de Alagoas.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade. A forma social negro-brasileira**. Petrópolis: Vozes. 1988.

TERRA, Terra Johari. **Quando a Cultura é Política: Teatros Negros e Políticas Culturais no final do século XX início do século XXI**. | São Paulo, SP, Brasil. DOI <https://www.doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2023.202290>
<https://doi.org/10.9771/aa.v0i25-26.21016>

TRINDADE, Azoilda Loretto da. **O projeto político pedagógico da escola – aplicação da lei nº 10.639/03**. 2ª ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: CEAP, 2010.

ANEXO 1 – Galeria de fotos: Morada de Barro de Griotes de São Francisco do Conde: Uma Vivência Cênica Ancestral no Quilombo da Murobeca





1. Apresentação do Espetáculo no Largo Maria de Benzê



2. Criação de cenas com proposta de figurino



3. Visualização da história contada



4. Prólogo do Espetáculo Morada de Barro A Dança da Terra



5. Cena - Contando uma história coletiva para o público



6. Ensaio da cena pisando no barro



7. Criação de cena a partir de jogos



8. Ensaio do cortejo, abertura do espetáculo



9. Concentração para a entrada do cortejo