Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas – CEN
Licenciatura em Artes Cênicas

TEATRO NEGRO:
Suas aplicações na metodologia do experienciar, memorar e narrar

Agamenon Bruno da Silva Moraes

Brasília
2015

AGAMENON BRUNO DA SILVA MORAES

TEATRO NEGRO:

Suas aplicações na metodologia do experienciar, memorar e narrar.

Monografia apresentada ao Curso de Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção da Licenciatura em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Clarice da Silva Costa.

Brasília

2015

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas – CEN

AGAMENON BRUNO DA SILVA MORAES

TEATRO NEGRO:
Suas aplicações na metodologia do experienciar, memorar e narrar

Monografia apresentada ao Curso de Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção da Licenciatura em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Clarice da Silva Costa.

Banca Examinadora:

_____

Profa. Dra. Clarice da Silva Costa – Orientadora
CEN/IdA/UnB

_____

Prof. Dr. Nelson Fernando Inocêncio da Silva – Membro
Vis/IdA/UnB

_____

Profa.Me.Luana Moftoum Proença

Brasília, 11 de Dezembro de 2015.

Aos dois raios solares que estiveram comigo e que hoje estão no Orún, mas que ainda o sinto muito próximos de mim.

Ao meu avô Achilles Paulo da Silva, pela minha criação, pelo chão e pelo teto, por ter me dado uma carinho meio torto (mas que considero carinho), por ser referência de fortaleza na minha vida, pelo gesto de amor que dedicou os habitantes da cidade de Brazlândia e, principalmente, por ser um PAI, porque sem esse conceito, jamais conseguiria dedicar-se ao outro.

À minha amiga tia Maria Aparecida Monte Tabor, (quanta saudade) por ser meu pilar, meu exemplo, meu amparo, estando sempre ao meu lado nos momentos de mais dificuldade; pelo sorriso escandaloso, pelo seu jeito aberto, amável, caridoso, preocupado. Obrigado por ser meu exemplo de professora, de mãe, de afeto. E, principalmente, por ser minha referência de mulher NEGRA.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus ancestrais, que abriram caminhos para minha passagem.

Ao meu sagrado, que são construtores e auxiliadores da minha maturidade espiritual, material e profissional.

Aos astros, que compuseram momentos de muito aprendizado dentro da Universidade.

À minha fonte motriz de energia, de carinho, de respeito: minha amiga e mãe Alma Cayé Braga da Silva.

Ao meu afilhado Danilo Braga da Silva Medeiros, o meu mais eterno amor, que tem me ensinado a amar de forma única e verdadeira.

À minha avó Eliana Braga da Silva, por ter me dado um sentido de ancestralidade.

Ao meu amigo Wellington Oliveira, que foi o primeiro a me estender a mão dentro da Universidade.

Ao meu amigo tão caridoso Nicolau Costa, por todos os momentos de força, de compreensão, pelo sentimento de amizade que me ensinou a ter pelas pessoas e por acreditar em mim.

Aos meus amigos: Lucas Gomes, Rejane Rodrigues, André Lúcio Bento, Luciane da Silva Bezerra, Lidiane Carvalho, Giseli Tressi, Ana Carolina Conceição e Valquiria Tertuliano, Jeferson Pires e Ricardo Pereira da Silva, pelos momentos de carinho, aconchego, conversa, encorajamento e pelo exemplo de vida de vocês, que serviram de impulso para minha vida.

Aos meus atores, que compuseram lindamente o espetáculo “Manifesto: Axé, Axé...: Nanda Fer, Amanda Greco, Letícia Helena e Wilson Granja.

À minha amiga e orientadora Clarice Costa da Silva, que esteve comigo nos momentos de grande importância, ofertando-me fortaleza, e por acreditar em mim quando mais ninguém acreditava; e ainda, por nesse momento me auxiliar a compor minha trajetória através do conhecimento.

Ao grupo de novos professores que estiveram comigo no Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID).

Aos grupos de teatro negro, que são hoje minhas maiores referências de trabalho, principalmente o grupo O Bando de Salvador,

Às professoras Bidô Galvão, Cyntia Carla, Soraia Maria e Luciana Hartmann, que além da imensa paciência que tiveram comigo durante o curso, também dividiram tantos valores e ensinamentos que me tornou um homem melhor. À elas tenho um imenso carinho e respeito.

Uma jangada à deriva
À céu aberto
Leva aos corações despertos
A sonhar com terras livres
Veio a manhã e eu parti
Mas quando cheguei aqui
Os astros podem contar
No dia em que me perdi
Foi que aprendi a brilhar
Eu vi
Virei estrela

Maria Bethânia/estrela

RESUMO

O presente estudo é uma monografia de final de curso em Licenciatura de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. A pesquisa foi elaborada a partir do questionamento sobre o interesse e a capacidade dos profissionais de Educação Básica do Distrito Federal em relação ao domínio e à aplicação de conteúdos referente aos aspectos afro-brasileiros e em especifico o “Teatro Negro”. Tem-se ainda o apontamento de importantes aspectos estético-teatrais, com base nos resultados obtidos na disciplina de Direção Teatral do referido curso no primeiro semestre de 2014.

Palavras-chave: Pedagogia do Teatro. Teatro Negro. Educação Básica. Formação de profissionais do ensino.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A Companhia Negra de Revistas. A primeira organização do Brasil. Teatro Experimental do Negro, 1926..... 17

Figura 2 – Teatro O bando de Salvador - Espetáculo Bença, 2010..... 19

Figura 3 – Cartaz do Experimento Cênico..... 25

Figura 4 – Mapa de valores civilizatórios afro-brasileiro..... 27

Figura 5 – Ator fazendo uso do exercício de experienciar no espetáculo Manifesto Axé, Axé..... 31

Figura 6 – O ator Wilson Granja em cena do espetáculo Manifesto: Axé, Axé..... 32

Figura 7 – Foto de infância de Agamenon Bruno ao lado de sua mãe e avó... 35

Figura 8 – Foto de infância do ator Wilson Granja..... 35

Figura 9 – Os atores Wilson Granja e Nanda fer na finalização do exercício de improvisação..... 38

Figura 10 – Finalização da proposta do exercício de improvisação..... 38

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 10
ASPECTOS GERAIS METODOLÓGICOS 11
PARTE I – A ANCESTRALIDADE 13
1 COMO ENTENDER O QUE É: TEATRO NEGRO? 14
2 MAPEANDO A TEATRALIDADE NEGRA NO BRASIL 16
2.1 DA LINHA DO TEMPO ATÉ O TEATRO NEGRO BAIANO 17
3 LEIS: GARANTIA E DIREITOS 21
3.1 ESTUDO DA NEGRITUDE NAS ESCOLAS 21
PARTE II – INTRODUÇÃO DA METODOLOGIA 24
4 O QUE É A METODOLOGIA? 25
5 APLICAÇÃO DA METODOLOGIA? 30
5.1 ABORDAGEM CONCEITUAL: EXPERIÊNCIA 31
5.2 O TRABALHO DA EXPERIÊNCIA NA ESCOLA 31
5.3 ABORDAGEM CONCEITUAL: MEMÓRIA 34
5.4 O TRABALHO DA MEMÓRIA NA ESCOLA 35
5.5 ABORDAGEM CONCEITUAL: A NARRATIVA 38
5.6 O TRABALHO DA MEMÓRIA NA ESCOLA 38
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 41
REFERÊNCIAS 43

APRESENTAÇÃO

O presente estudo nasceu do interesse particular em investigar o Teatro Negro brasileiro e suas aplicações em sala de aula. A história do teatro nacional tem escasso conteúdo registrado no que tange às questões raciais, seja no contexto escolar ou do teatro nacional. Existem lacunas sobre a participação dos negros nos estudos teatrais. Tais lacunas embaraçam a assimilação na formação do teatro através da participação da negritude. Nesta perspectiva é possível situar a história do Teatro Negro em três momentos.

No primeiro momento, destaca-se o período colonial, que utilizava da presença do negro para suprir a ausência do ator branco. Neste período escravocrata, o teatro utilizava-se da máscara branca[1] para permitir a presença do negro em suas apresentações. Em um segundo momento, na República, tem-se a participação do negro em cena, com condições mais favoráveis, mas ainda sob pressão dos racistas. Pode se destacar nesse momento a participação do Teatro de Revista Negra[2] (1926) e as montagens do Teatro Experimental do Negro[3] com a participação de Abdias do Nascimento[4](1944). No terceiro momento, encontra-se a teatralidade negra na contemporaneidade, que se utiliza de *performances* e formas profundas para o questionamento e o repúdio de assuntos referentes ao racismo e à intolerância étnica religiosa.

Através dos estudos particulares foi possível perceber a ausência de uma bibliografia sobre a referida temática, mesmo com a legislação que dá suporte à sua materialidade em sala de aula.

Sobre a sala de aula, considera-se aqui importante a difusão e discussão da temática africana e afro-brasileira no ambiente escolar. Uma vez que defendo a minha monografia de final de curso como licenciado e futuro professor. Por isso desenvolvi uma metodologia de trabalho docente que possibilita ao professor trazer

---

[1] Máscara branca no Teatro Negro era a possibilidade que os atores negros tinham para dos espetáculos. Era o uso de camuflar a cor negra em cena.

[2] A **Revista** é um género de teatro, de gosto marcadamente popular, que teve alguma importância na história das artes cénicas, tanto no Brasil como em Portugal, que tinha como caracteres principais a apresentação de números musicais, apelo à sensualidade e a comédia leve com críticas sociais e políticas, e que teve seu auge em meados do século XX.

[3] Teatro Experimental do Negro (TEN) foi uma companhia teatral brasileira, que atuou entre 1944 e 1961.

[4] Abdias Nascimento (Franca, 14 de março de 1914 — Rio de Janeiro, 24 de maio de 2011[1]) foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, artista plástico, professor universitário, político e ativista dos direitos civis e humanos das populações negras.

para sala de aula, conteúdos relativos à cultura afro-brasileira. O estudo aqui proposto começou a ser desenvolvida na disciplina de Direção Teatral.

A metodologia sugerida está inserida no contexto do Teatro Negro e formatada em três vértices: o experienciar, o memorar e o narrar. Entende-se que as reflexões feitas no processo da práxis metodológica sirvam como novos caminhos para a construção das percepções estéticas teatrais e que os alunos consigam tornar-se protagonistas de seu conhecimento através da metodologia.

O trabalho de experenciar, memorar e narrar, tem a intenção de fomentar e capacitar o aluno: na produção de cenas, de memoriais, em incentivar a percepção crítica do aluno para a própria vida ponderando positivamente as questões que os envolvem em sociedade; construir juntamente com sua comunidade e com sua família percepções de ancestralidade e atualidade e principalmente que o aluno seja capaz de lidar com as questões referentes ao racismo que está engendrado em nossa sociedade ainda tão eurocêntrica.

O trabalho divide-se em duas partes: Na sua primeira parte, desenvolve se o conceito de Teatro Negro e suas aplicações na cena teatral brasileira. As dificuldades de se pesquisar sobre Teatro Negro em Brasília mapeando alguns momentos importantes para a construção do Teatro Negro no Brasil, além de situar as legislações que garantem as ações dos estudos da África e afro-brasilidade no que tange as esferas educacionais. Na sua segunda parte faço uma curta introdução e apresento a “Metodologia: Experienciar, memorar e narrar” faço uma abordagem conceitual das unidades que compõe a metodologia, após conceituo cada unidade que compõe a metodologia, e parto para a aplicação da metodologia, sugerindo ao leitor como desenvolver os exercícios em sala de aula. Entendo que o trabalho teatral qualifica-se através das variações do fazer, isso é, a proposta metodológica pode ser aplicada de formas variadas, sendo que este trabalho propõe somente uma dessas variações.

Aspectos gerais metodológicos

O seguinte trabalho está pautado na pesquisa descritiva, de abordagem qualitativa, de cunho **hipotético-indutivo**, que se utiliza de fontes primárias e secundárias. As fontes primárias usadas foram: documentos oficiais; folders/programas dos espetáculos o “Teatro do Bando Olodum” e notas de

orientação. As fontes secundárias foram: livros e outros tipos de publicação sobre a temática.

PARTE I – O TEATRO NEGRO

1. COMO ENTENDER O QUE É: TEATRO NEGRO?

Para Evani Tavares Lima (2010), o Teatro Negro é o conjunto de manifestações espetaculares negro-mestiça, originada da Diáspora[5], que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra. Neste sentido, é possível definir a teatralidade negra em três grandes grupos:

- a *performance* negra relaciona-se à expressividade que inicialmente não prescinde de público[6]. Neste grupo, estão inseridas as brincadeiras populares como o bumba meu boi, o maculelê, a capoeira, entre outras, assim como, as expressões religiosas como o Candomblé, a Umbanda e suas ritualísticas. Nessas manifestações tem-se, em um primeiro momento, a presença individual porque os atores sociais se dispõem a participar num coletivo, após o chamamento que é de todos. Desse modo, é a partir das ações ou do pressuposto de que todos conhecem a dinâmica das brincadeiras, dos folguetos ou dos ritos religiosos que elas se materializam. Não havendo distinção entre os participantes ativos e a assistência para que ocorram essas expressividades;
- O Teatro Negro de presença negra**,** grupo esse que agrega as expressões artísticas que são feitas por negros ou produzidas para a população negra. Insere-se nesta categoria performances onde a temática e/ou seus elementos tenham relação com a cultura negra, sendo ela popular ou tradicional. Encontra-se também nesta classificação grupos que tenha em seu elenco a maioria de atores negros, mas que não utilizam da temática negra como referência em suas construções artísticas;
- E o Teatro Engajado Negro que é definido como um teatro de militância política, como foi o caso do Teatro Experimental Negro (1940), de Abdias Nascimento. Dentro dessa tipologia encontram espetacularidades onde se questiona e se reflita as questões referentes à situação da negritude na sociedade, assim como também possa haver posicionamento de afirmação da identidade e da cultura negra. Essa linha de estudo defende

[5] O termo "diáspora" define o deslocamento, normalmente forçado ou incentivado, de grandes massas populacionais originárias de uma determinada zona para várias áreas de acolhimento distintas.

[6] As *performances* negra, em algumas de suas especificidade, fazem uso de sua espetacularidade para uma apreciação interna, sem que haja necessidade externa, como, por exemplo, o candomblé, onde sua teatralidade está ligada na religiosidade.

assumidamente o pensamento crítico do negro em sociedade, utilizando o teatro como instrumento para seu manifesto.

Os dois formatos teatrais encontram-se localizado na tradicional teatral, onde a distinção entre público e plateia é fundamental para a organização da cena. Em síntese, para Evani Tavares Lima[7] (2015, p. 46), pode se observar o Teatro Negro da seguinte forma:

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

Estudar o teatro negro é estabelecer um aprofundamento no entendimento da construção sociocultural brasileira, estando ela diretamente relacionada com as manifestações do Teatro Popular Brasileiro. Quanto ao que foi referido acima, pode se entender o seguinte: a *performance*, a presença negra e o teatro engajado, podem ser traduzidos como: a dramaturgia, as formas expressivas negras e o discurso militante, sendo estes aspectos importantes para se trabalhar na construção criativa do Teatro Negro, sendo elas parcelas variantes dessa concepção teatral.

[7] Evani Tavares lima atualmente é professora adjunta da Área de Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia. Atriz, escritora e diretora de teatro. Tem diversas publicações sobre o Teatro Negro e a capoeira como treinamento do ator.

2. MAPEANDO A TEATRALIDADE NEGRA NO BRASIL

Nas pesquisas realizadas para a construção desse material alguns obstáculos foram encontrados e que se fazem necessários serem retratados aqui. Essas dificuldades contribuíram significativamente para que meu conhecimento nessa monografia não fosse emancipado. Tive que retroceder algumas informações aqui pertinentes para estabelecer uma coesão nesse mapeamento. Constatam-se as seguintes dificuldades: A cena negra teatral em Brasília ainda é bastante invisível, encontramos poucos grupos que efetivamente desenvolvem espetáculos referentes à temática. Dentre os poucos grupos teatrais podemos destacar o trabalho da professora Cristiane Sobral e sua “Companhia teatral Cabeça Feita” e mais recentemente o trabalho do grupo teatral Embaraça. Consequentemente a poucos trabalhos feitos nessa área temos em nossas bibliotecas poucos materiais são produzidos e entregues de forma correta. Existem poucas bibliográficas disponibilizadas pela Biblioteca Central do Estudante (BCE) da Universidade de Brasília (UnB), e muitos dos títulos estão perdidos dentro da imensa biblioteca. A contribuição de poucos pesquisadores e/ou professores na área de teatro que trabalham com as temáticas raciais dificultam o desenvolvimento efetivo das produções cientificas nessa área em Brasília. Dentro do departamento de cênica não existe uma disciplina ou grupos de pesquisas que trabalham na construção de uma metodologia ou de um estudo direcionado para a teatralidade negra. E perceptível que as dificuldades encontradas nas pesquisas relativas à teatralidade negra no Brasil aumentam consideravelmente quando evidenciamos essas pesquisas em Brasília. Essas dificuldades contribuem para o embranquecimento da memória teatral excluindo a participação do negro na construção teatral dentro de uma perspectiva nacional e brasiliense.

Já que observo essas dificuldades nos cursos de artes cênicas em Brasília, tomo-me como forte interessado em estabelecer uma linha do tempo, evidenciando algumas participações do negro na historia teatral. A linha do tempo vai decompor com as seguintes condições: o Teatro Negro brasileiro aqui estabelecido será apreendido a partir do século XX. Apesar de considerarmos outras perspectivas na construção do Teatro Negro brasileiro, entenderemos aqui que foi somente a partir do século XX, que o Teatro Negro estabelece-se como um produto estético. Tomaremos como exemplo o teatro político de Abdias Nascimento ou até mesmo o

Teatro de Revista Negra, tanto um quanto o outro foram percussores na construção da afirmação étnica, sendo essa uma das características estéticas do Teatro Negro estabelecido pela professora Evani Tavares Lima (2015). Segundo Clarice da Silva Costa (em nota de orientação), entende se como estética:

> [...] uma obra artística aquela produção estética que foi engendrada de modo intencional, pois requer do artista domínio técnico específico para a sua construção, seja de um poema ou de escultura, como ainda um pensamento ou teoria que sustenta sua produção. (Costa, nota de orientação).

2.1. Da linha do tempo até o Teatro negro Baiano

Das informações coletadas é possível traçar a "cena negra" do século XX conforme o Quadro 1, a seguir.

Quadro 1 – Linha do tempo: participação do negro no cenário teatral brasileiro.

Ano	Acontecimento
1926	A partir dessa época o ator negro torna-se figura importante para o teatro de revista. Nesse mesmo ano é criada a principal compahia de teatro de revista no Brasil chamada de "Compahia Negra de Revista".
1927	Devido às brigas internas da "Companhia Negra de Revista", a compahia se divide e surge a "Companhia Bataclan Negra".
1929	Momento importante para a história artistica brasileira, devido o acontecimento da Semana da Arte Moderna. Apropriação da arte brasileira como refência nacional.
1930	Surge a terceira Compahia de Revista – "Compahia Mulata Brasileira".
1944	O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN) surge na tentativa de resgatar o valor do negro na sociedade. Enquanto as Compahias de teatro de revista tinham o intuito do entretenimento o TEN utilizava a politica como meio estetico para se referir as questões raciais no Brasil. A preocupação do teatro de Abdias Nascimento (TEN), nascia frente ao racismo brasileiro. No entanto o mesmo não conseguiu proporcionar a população negra seu empoderamento. Abdias não conseguia promover à população negra a sua ida aos teatros. Aos olhos de muitos críticos, Abdias não contribuiu para protagonização negrume[8] sendo somente mais um ativista da causa negra.
1937 a 1945	Ditadura militar período Getulista. Desenvolvimento de uma ideia de cultura e identidade da população brasileira, assim como das relações de Brasil. Afríca e sua miscigenação.
1930 á 1950	Fortelecimento da falsa ideia de um país racial democrático. Com isso surge o impedimento da criminalização do racismo, que por sua vez um aumento crescente do pensamento racista.

[8] Qualidade do que tem cor muito escura; negrura.

Fonte: Do autor.

Figura 1 – A Companhia Negra de Revistas. A primeira organização do Brasil. Teatro Experimental do Negro, 1926.

Fonte: Primeiro Teatro (2015).

A partir da de década de 1950, as questões raciais tomam a frente ganhando resistência no seu discurso, estando inseridas nas artes, na política, na ordem social e também inclusa nas defesas dos direitos humanos. Com a popularização da temática os movimentos sociais de combate ao racismo e de defesa a população negra, ocupam várias regiões brasileiras se adequando as necessidades e as características regionais.

O seguinte trabalho não tem o intuito de fazer um panorama do teatro negro no Brasil. Mas para uma melhor compreensão deste trabalho, destrincharemos as perspectivas do teatro negro baiano que serviram de referência tanto para a construção do experimento cênico “Manifesto: Axé, axé...” quanto para a construção da metodologia aqui desenvolvida.

O Teatro Negro baiano já era existente em meados da década de 1970. A construção dessa teatralidade já existente e utilizou se também das referências artísticas dos movimentos nortes americanos. O mercado brasileiro em um lance estratégico barateia as televisões, para que a população baiana tivesse acesso à

copa de 1970. Podemos citar dois momentos importantes que serviram de inspiração para o Teatro Negro baiano: No primeiro momento encontramos como referência os movimentos culturais *pops* estadunidense *Black Power* e a *Black is Beautiful*, que era traduzida para a população negra baiana como a necessidade de apoderar se de sua cor, de sua cultura e de sua etnia, alimentado tais atitudes como forma de pensamento filosófico que reforçava a necessidade de se manifestar a favor da cultura negra. No segundo momento, encontraremos os ídolos *pops* da época que surgiram como fonte de referência para os movimentos artísticos baianos. Ídolos como os estadunidenses James Brown com sua *Soul Music*, o pequeno menino Michael Jackson com sua voz aveludada, o discurso político igualitário de Martin Luther king, a prisão do líder da África do Sul Nelson Mandela no terrível *Apartheid* e o crescimento do brasileiro rei do futebol Pelé, fizeram com que houvesse uma aceitação e uma abertura de espaço onde o negro pudesse ocupar tanto na mídia como na sociedade.

Diante da força do movimento negro, da ascendência artística intelectual e dos espaços midiáticos ofertados aos negrumes. O carnaval baiano nasce como fruto do poder e do referencial: da história escravocrata do negro brasileiro, das lutas que o povo negro participou, das referências de mártires negros brasileiros e dos protestos e ídolos negros dos anos 1970 e 1980 que pipocavam em todo mundo. Trabalhos de grupos brasileiros como do “Olodum” e o “Ilê Aiyê” engradeciam o carnaval baiano através de suas letras e melodias. Tanto o “Olodum” quanto o “Ilê Aiyê” surgiram como lideranças políticas na comunidade baiana, se destacando também na cena musical através das aulas percussivas oferecidas gratuitamente a todos.

Em 1980, o grupo “Olodum” consegue colocar no carnaval da Praça Castro Alves mais de 50 mil baianos cantando a seguinte música:

> Que bloco é esse?
> Eu quero saber,
> É o mundo negro,
> Que viemos mostrar pra você,
> Somo crioulo doido somo bem legal,
> Temo cabelo duro,
> Somo bleque pau...

Esse sucesso possibilitou ao bloco “Olodum” recursos para manter uma Organização Não Governamental (ONG) com musicistas e atores. Provenientes

desse capital, tanto financeiro quanto midiático, o grupo teatral “O Bando do Olodum” surge com maestria no cenário negro teatral, inicialmente no Estado da Bahia (1991) e, posteriormente, alcançando todo o mundo. O teatro baiano de uma forma geral possui características muito próprias na forma de encenar o negro na contemporaneidade. Essas características protagonizam os grupos baianos como uma das grandes referências mundiais em Teatro Negro.

Figura 2 – Teatro O Bando de Salvador – Espetáculo Bença, 2010.
Fonte: Catraca Livre (2015).

3. LEIS: GARANTIA E DIREITOS

3.1. Estudo da negritude nas escolas

Os ganhos pertinentes às legislações raciais qualificam e reforçam para sociedade que a cultura africana e a afro-brasileira são formadoras importantes no processo democrático no Brasil. Insere-se a participação dos movimentos negros na construção de uma legislação educativa antirracista. Das diversas leis que resguardam a educação da população negra destacam-se:

- A Carta Magna, nos seus artigos. 5°, inc. I, art. 210, art. 206, inc. I, art. 242, línea 1, além dos artigos. 215 e 216. Lei suprema da legislação brasileira que garante a igualdade entre todos.
- A Lei de Diretrizes e Bases (LDB) da Educação Nacional – Lei n. 9394/1996, em seu art. 26-A, modificado pela Lei n. 10.639/2003; torna obrigatório o ensino da historia e cultura afro-brasileira e confirma a participação do negro na formação da população brasileira, essa mesma lei institui dia 20 de novembro como Dia da consciência negra;
- A Lei n. 11.645/2008, que altera a Lei n. 10.639/2003. A alteração estabelece a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira, africana e indígena na educação básica; e ainda, afirma que a formação da população brasileira se deu a partir dos grupos dois grupos étnicos, asseverando a contribuição do negro e do índio para a economia, sociedade e política brasileira.
- O Parecer do CNE/CP n. 03 e a Resolução do CNE/CP n. 01, ambos de 2004, exigem o cumprimento da Lei n. 10.639/2003, instituindo as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana.
- O Estatuto da Criança e Adolescente (ECA) – Lei n. 8.096, de 13 de junho de 1990,que apoia a educação entre crianças e adolescentes disponibiliza ações diferenciadas para alunos em situação especial.

- O Plano Nacional de educação – Lei n. 13.005, de 25 de junho de 2014, que estipula metas para a melhoria da educação, bem como tenta diminuir as diferenças encontradas pela educação entre alunos negros e não negros além de garantir uma educação multicultural;
- O Plano Nacional de Direitos Humanos – Decreto n. 7.037, de 21 de dezembro de 2009 e Decreto n. 7.177, de 12 de maio de 2010, que garante a efetivação de direitos humanos como política de Estado, resguardando os direitos sociais, incluindo os direitos de igualdade racial.
- O Estatuto de Igualdade Racial – Lei n. 12.228, de 20 de julho de 2010, que garante à população negra a efetivação da igualdade de oportunidades, de defesa dos direitos étnicos individuais, coletivos e difusos e de combate à discriminação e às demais formas de intolerância étnica (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2009).
- O art. 2° da Lei Orgânica do Distrito Federal (LODF), de 11 de setembro de 2013; que fortifica as garantias à população do Distrito federal.
- Outras Leis Distritais e Municipais.

Das leis citadas anteriormente observam-se duas principais dificuldades na condução prática das leis nas escolas do Distrito Federal. Primeiro; por mais que existam leis que garantam e/ou obriguem o estudo das questões raciais nas escolas, elas não mudam a realidade racista da sociedade. Segundo Kabengele Munanga (2005), não existem leis no mundo que sejam capazes de erradicar as atitudes preconceituosas existentes nas cabeças das pessoas, atitudes essas provenientes dos sistemas culturais de todas as sociedades humanas. Compreende-se que o aluno não está livre de algum ataque racista, no entanto a sua educação deve muni-lo de uma consciência argumentativa preparando para lidar com quaisquer atitudes racistas da sociedade.

Segundo; as leis afirmativas só serão passíveis de cumprimento, caso existam profissionais e eixos instrumentadores que sejam competentes para lidar com as questões de diversidade racial na escola. Conforme as Orientações Pedagógicas para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena, documento oficial da Subsecretaria de Educação Básica/Coordenação de Educação em Diversidade (DISTRITO FEDERAL, 2012). Alguns eixos são fundantes na

Educação para as relações étnico-raciais: a construção da identidade do e da estudante, o currículo escolar, a formação do (a) professor(a), a formação da gestão e dos(as) profissionais de Educação, a elaboração do material didático, a avaliação institucional e o projeto político pedagógico.

Das dificuldades apontadas, podemos observar duas características muito próprias de cada uma delas, enquanto a primeira dificuldade está situada em um padrão ideológico produzida em sociedade assim como também nas escolas, a segunda dificuldade insere-se na falta de qualificação do profissional de educação. Não há mudança ideológica se não existe um preparo para lidar com as novas realidades sociais. Podem ser apontadas como resolução das problemáticas ações de política educativa como a soma de política e cultural. É possível que a partir do apontamento dado juntamente com os movimentos sociais, aja uma reflexão livre e positiva das aplicações das leis de ações afirmativas nas escolas e na melhoria da condução delas.

PARTE II – A METODOLOGIA

4. O QUE É A METODOLOGIA?

As minhas experiências como educador antecedem a minha inserção na Universidade de Brasília. No entanto foi somente na universidade que pude me aprofundar nos saberes da arte educação. Tanto as disciplinas de licenciatura cursada na universidade, as experiências que tive como educador no Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID), quanto a minha experiência em lecionar nas escolas particulares do Distrito Federal, me tornou um ator-educador mais maduro em lidar com as perspectivas da pedagogia teatral. Hoje as experiências obtidas me respaldam na condição de propor uma prática didática através da *Metodologia: Experienciar, Memorar e Narrar.*

É de interesse saber que a construção dessa metodologia foi aplicada na criação de um experimento cênico, chamado “Manifesto: Axé, axé...”, construído no 1° semestre de 2014, na disciplina Direção Teatral orientada pela professora Luana Proença. O trabalho teatral foi feito através da inserção dos atores numa atmosfera de espontaneidade. Acrescentei à estética do trabalho: tanto as questões sociopolíticas quanto as garantias do negro na nossa contemporaneidade. Acreditei que fosse importante obter dos atores um posicionamento sobre essas questões e diante das respostas dadas, das experiências e memórias narradas juntamente com minhas vivências, finalizamos a proposta da encenação e o roteiro do espetáculo. E foi diante dessas condições que a metodologia foi criada.

Após apresentar o experimento cênico, percebi que as estratégias que pude desenvolver dentro do projeto serviriam para ser aplicadas em sala de aula, tanto como produção teatral (construção de cena) entre os alunos, como forma de inserção das questões relativas à negritude através do teatro (jogos tradicionais, debates através de cenas de espetáculos, leituras brancas. Para alcançar os objetivos que pretendia dentro das escolas, reinventei possibilidades que pudesse trazer para a sala de aula uma proposta didática que alcançasse as questões trabalhadas no experimento cênico.

Figura 3 – Cartaz do Experimento Cênico.

Fonte: Do autor.

Se o objetivo da metodologia dentro do “Manifesto: Axé, axé...” era relatar as questões de racismo e segregação racial. Para a escola, o objetivo da metodologia é tornar os alunos conscientes dessas questões, preparando-os para a reflexão através das práticas teatrais antirracista.

A metodologia tem intuído de construir nas escolas o que foi desenvolvido no espetáculo “Manifesto: Axé, axé...” que é: resgatar o trabalho de coletividade entre os alunos e a escola, assim como também aprofundar o trabalho de escuta, sendo hoje as duas atividades pouco desenvolvidas nas escolas do Distrito Federal. Pretendo desenvolver como base de estudo uma percepção antropológica[9] afro-brasileira.

A metodologia: “experenciar, memorar e narrar” são ações teatrais (exercícios e treinamentos) que propõem a observação interna e coletiva através do investigar o outro como a si mesmo, utilizando como base aspectos sociais que norteiam o mapa civilizatório afro-brasileiro. Neste sentido, entende-se que conhecer o outro é de fundamental importância, ou seja, saber que o próximo (amigos, alunos, atores ou participantes dos exercícios) são constituídos de vivências e que através delas constituíram uma estória/história. Por isso, utilizaremos da ideia de que somos diferentes e que dentro dessas diferenças nos igualamos, segundo Reinaldo Bulgarelli (2012, p. 1):

> Em relação aos direitos fundamentais da pessoa humana, somos todos iguais, ou seja podemos ser e somos diferentes, mas nem por isso desiguais. Mesmo porque, podemos ser diferentes, mas não vivemos sozinhos, aliás, somos mais felizes quando não somos sozinhos. Nossas diferenças, por maiores que sejam, estão em permanente interação como os outros e com suas diferenças.

O texto de Bulgarelli (2012) exemplifica com bastante propriedade os alcances que a metodologia: “experenciar, memorar e narra”, deseja atingir com os alunos de educação básica.

> Imagine uma mulher que ao mesmo tempo é afrodescendente, cristã, mãe, filha, síndica do prédio onde mora, filiada a um partido político, torcedora de um time de futebol, administradora de empresas, moradora da periferia de

[9] Antropologia é a ciência que tem como objeto o estudo sobre o homem e a humanidade de maneira totalizante, ou seja, abrangendo todas as suas dimensões. A divisão clássica da Antropologia distingue a Antro-pologia Cultural da Antropologia Biológica. Cada uma destas, em sua construção, abrigou diversas correntes de pensamento.

> São Paulo, nascida no Nordeste, jogadora de vôlei, vítima de câncer de mama, sagitariana, voluntária num grupo comunitário do bairro, neta de italiano por parte de mãe, membro da brigada de incêndio na empresa em que trabalha.
> Enfim, uma pessoa que, como qualquer outra, tem identificações variadas, que se articula com diferentes grupos e movimentos sociais, que interage nestes diferentes espaços com as diferentes ideias, interesses, crenças e valores ali presentes, que determinam a forma das pessoas agirem e buscarem sucesso individual ou coletivamente. Tudo isso, sem perder a sua identidade marcada por uma pluralidade de experiências, vivências, condições, origens, perspectivas e olhares. (BULGARELLI, 2012, p. 1).

Observam-se dois momentos na citação anterior: No primeiro momento encontramos a descrição de uma personagem. A partir dessa descrição têm-se as característica que qualificam o sujeito e suas diversas formas de ser e de observar o mundo. Reforçando suas experiências/vivências e memórias (ancestralidade) dentro de sua trajetória de vida. No segundo momento observamos que o sujeito descrito, encontra-se dentro de uma sociedade de forma participativa sem que ajam perdas de suas identidades, ou seja, de suas experiências/vivências, condições, origens, perspectivas e olhares. A metodologia pretende que o (a) aluno(a) consiga narrar de forma madura suas experiências/vivência e suas memórias, como foi conseguido pelo personagem da citação. Entendo que essa capacitação nasce somente com o protagonismo de suas produções artístico cognitivas. E elas podem ser desenvolvidas através de memórias, cenas teatrais, com um olhar crítico para sua comunidade como para si mesmo e através delas arquitetar formas de melhorar sua convivência familiar e comunitário.

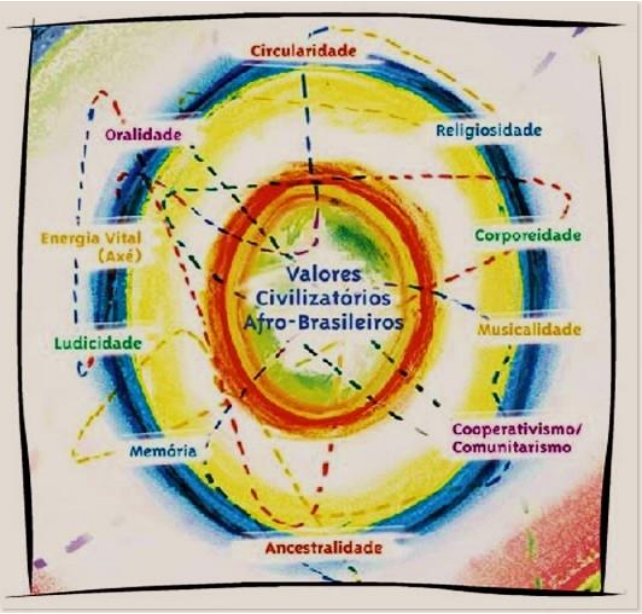

Figura 4 – Mapa de valores civilizatórios afro-brasileiro. Fonte: A Cor da Cultura (2015).

5. APLICAÇÃO DA METODOLOGIA.

A composição da Metodologia *Experenciar, memorar e narrar* qualifica-se na perspectiva hipotética-indutiva, que tem por norte investigar, refletir e construir o teatro negro na Educação Básica, em especial, no Ensino Fundamental II e no Ensino Médio, estando essa modalidade inscrita na educação regular ou na Educação de Jovens e Adultos (EJA).

A metodologia buscou adequar-se tanto às orientações curriculares quanto as matrizes curriculares do Ensino Médio e do Ensino Fundamental II, obedecendo a uma carga horária semanal para a disciplina Artes de até duas vezes por semana, com o módulo-aula de 45 a 50 minutos, conforme a grade curricular do estabelecimento de ensino.

A aplicação da metodologia se dá conforme as condições do horário de aula do aluno, e desse que iremos conduzir a metodologia. No entanto a metodologia ainda pode ser trabalhada como projeto interdisciplinar tanto no horário de aula do aluno como no contra turno. Outra possibilidade existente nas escolas e o uso da metodologia como projeto escolar, podendo ser trabalhado no contraturno.

As unidades da metodologia (experienciar, memorar e narrar) pode alcançar um melhor resultado na escola quando desenvolvidas individualmente de forma modular.

Entende se a ideia fundante de cada unidade como:

- Experiência [EU];
- Memória [OUTRO];
- Narrativa [PRÁTICA do EU no OUTRO ou para o OUTRO].

A seguir, tem-se a estrutura basilar de exercícios dentro do trabalho didático em sala de aula, segunda a metodologia:

- Trabalho de base (Experenciar): emersão pessoal ou recolhimento;
- Memorar: depoimento pessoal; e trabalho atraves de fotografia, videos e objetos pessoais;
- Narrativas: roda de conversas e jogos de improvisação, construção de cenas.

Para os exercícios proposto em cada unidade, desenvolveu-se um trabalho hipotético que tem como principais aspectos: turmas de até 40 alunos; Para os exercícios coletivos serão utilizados oito grupos de cinco pessoas, as avaliações serão feitas bimestralmente, mas o produto prático será apresentado na semana da consciência negra.

5.1. Abordagem conceitual: experiência

Para Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 21): “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou que toca”. A definição do referido autor qualifica categoricamente o que a metodologia deseja expressar em sua *práxis*. Se a experiência está para a relação do acontecer-nos ou tocar-nos, é possível definir o sujeito da experiência, segundo Larrosa (2002), como um território de passagem, e que o sujeito da experiência deve-se definir através de sua disponibilidade - passividade. O (A) aluno (a) em sala de aula transforma-se o sujeito da experiência, devido à sua disponibilidade para a experimentação. Nesse sentido a escola torna-se o território de conhecimento do (a) aluno (a) por agregar o conceito de sujeito da experiência.

O trabalho de experienciar desenvolvido no espetáculo “Manifesto: Axé, axé...” resultou, por meio de rodas de conversas (Warschauer, 2002) e jogos de improvisação (Spolin, 2004), a disponibilidade para o jogo e para a espontaneidade. Tais exercícios podem ser desenvolvidos juntos com alunos em sala de aula. É necessário que haja a ação do experienciar, de exercícios que introduzam o trabalho de improvisação. O improvisar sensibiliza o(a) aluno(a) na participação do experienciar e dinamiza as percepções coletivas, de modo que o(a) aluno(a) encontra se atento a si e ao grupo.

5.2. O trabalho da experiência na escola

a) Objetivo do trabalho: tornar o(a) aluno(a) disponível para os próximos exercícios, produzindo juntamente com o grupo questionamentos sobre etnia e cultura afro-brasileira.

b) Como alcançar o objetivo: propondo exercício e atividades de reflexão, onde o(a) aluno(a), (o centro da metodologia) possa atuar como papel principal de suas atitudes.
c) Exercícios que podem ser utilizados: trabalhos que se referem à corporeidade, educação somática, percepção de tempo, espaço e lugar; produção de jogos tradicionais, jogos teatrais (que não produzam muita agitação) e jogos que produzam conscientização.
d) Observações sobre os exercícios de experenciar: é preciso tornar o aluno aberto para os próximos procedimentos, os novos jogos, as novas leituras e as novas histórias, conscientizando-o do que ele é e do que ele pode ser no futuro, cabendo somente à ele produzir sua trajetória. Aqui podem ser alocados quaisquer exercícios que proporcionem o protagonismo do(a) aluno(a) como “produtor do eu” – exercícios que propõem uma significação da alteridade.
e) Exercício proposto: a emersão ou o recolhimento. É a etapa mais importante para o alcance positivo da metodologia, pois deve deixar o aluno mais a vontade para os exercícios que serão propostos. A condução deste tem por base propor aos alunos um momento de conexão consigo mesmo, convidando-o para distanciar-se das situações existentes no dia a dia.
f) Tempo do trabalho: uma vez por mês, proporcionando ao aluno uma tranquilidade para descrever suas memórias.
g) Procedimentos:

- Sentam no chão;
- Devem silenciar e respirar calmamente durante o exercício;
- Devem fechar os olhos;
- Devem deitar-se;
- Devem escutar a música;
- O aluno deve ser conduzido para um distanciamento das dificuldades hoje existentes, das cobranças dos pais, da escola, do namorado ou da namorada, do vestibular, das contas de matemática, enfim, de tudo, chegando próximo somente de si, percebendo seu corpo e sua importância;
- Nos primeiro minutos, deve-se estar próximo aos mesmos quando da fala;
- Aos poucos as falam vão dando espaço ao silêncio;

- Após o trabalho, os alunos devem abrir vagarosamente os olhos;
- Devem se espreguiçar jogando toda a energia pra fora;
- Devem se sentar.

h) Sugestão: trabalhar questões que serão utilizadas durante a aula. Por exemplo: elementos da infância – conduzi-los para revisitar a infância, entrando em contato o cheiro, com as brincadeiras, com o abraço da mãe, enfim, aproximando-os da temática de aula. Podem ser utilizados elementos para estimular o processo criativo, propondo um pensamento menos comum ou uma possibilidade absurda. É preciso tomar cuidado para não quebrar com a corrente imaginativa do(a) aluno(a) com algo que cause muita polêmica, porque o(a) aluno(a) sairá do seu estado de reflexão.

Segundo Larrosa Bondía (2002), o tempo de observar-se, do parar-se, é importante para a apropriação do experenciar. Neste sentido, aquele autor destaca:

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

Figura 5 – Ator Wilson Granja fazendo uso do exercício de experienciar no espetáculo “Manifesto: Axé, Axé...”.

Fonte: Do autor.

Figura 6 – O ator Wilson Granja em cena do espetáculo “Manifesto: Axé, Axé...”.

Fonte: Do autor.

5.3. Abordagem conceitual: memória

O conceito de memória na metodologia integraliza a concepção do experenciar. A unidade “memorar” é utilizada aqui na concepção da professora doutora Clarice da Silva Nunes (2003, p.135) como as:

> [...] experiências vividas interiormente, o que as distinguem do conhecimento. Se o conhecimento só nos pertence de forma contingente, as memórias são indissoluvelmente nossas, fazem parte de nós e nos constituem. Estamos no centro delas e só quando elas fazem conscientemente parte de nós podemos partilhá-las com outros... As memórias dizem quem somos. Integram nosso presente ao passado, tanto na perspectiva de que inventamos um passado adequado ao presente, quanto o contrário.

Conforme o que foi referida pela professora, a memória é algum contingente a nós (individuo) e indissolúveis. A sua partilha pode ser extraída quando conscientemente o ser humano se permite acessa-la. Os exercícios propostos pela metodologia atuam na intenção de alcançar a memória permitida à esse acesso

através do trabalho aqui proposto, auxiliando o(a) aluno(a) no empoderamento artístico-cognitivo.

O trabalho da memória no componente curricular Teatro[10] capacita o(a) aluno(a) a perceber-se como responsável pela sua trajetória – a memória desenvolve o senso de identidade do aluno, atuando através de sua historia e dos compromissos sociais. Neste sentido, Beatriz Cabral (2004, p. 00) destaca:

> A razão para a inserção de memorias em processos e produtos teatrais relaciona com a dimensão do pessoal, tal como aumento de autoestima, interação com o sujeito afins, construção da identidade; e com a dimensão social, como responsabilidade e respeito para com o espaço urbano engajamento com questões de preservação, atividades sociais e culturais.

O uso da memória na construção do " Manifesto: Axé, axé..." se deu por meio investigativo no intuito de coletar relatos das experiências dos atores quando questionados: você já sofreu racismo? As narrativas colhidas desse processo foram propulsoras para a coleta de outras informações que serviram posteriormente como construção dramatúrgica. Algumas declarações dos atores foram trazidas para o trabalho teatral, sendo transformadas em narrações de algumas ações práticas. As narrativas foram dinamizadas através de exercícios teatrais e, por várias vezes, a relação de memória e sentimento veio à tona. O trabalho desenvolvido foi rememorar, através de um enfoque psicológico, as relações de contrariedades. Já que nossa temática dentro do Teatro Negro era de trazer para cena relatos verídicos de racismo e segregação racial.

Nas escolas a utilização da técnica tem outro aspecto, a saber: recolher dos alunos enfoques sociais, memoriais que deverão ser menos enraizadas sentimentalmente. As gravações de depoimentos pessoais e as rodas de auto-investigações foram compor os exercícios desse módulo.

5.4. O trabalho da memória na escola

a) Objetivo do trabalho: lembrar, praticar e construir uma história através da memória individual e coletiva dos alunos, propondo uma reflexão da trajetória do(a) aluno(a).
b) Como alcançar o objetivo: revisitando memórias e narrativas vivenciadas pelo(a) aluno(a).

[10] Segundo as Orientações Curriculares Nacionais.

c) Exercícios que podem ser utilizados: trabalhos referentes a lembranças, fotos, objetos pessoais, jogos tradicionais, construções de narrativas e desenvolver um trabalho de improvisação com produtos de narrativas feitas pelos alunos (músicas, textos, filmes, entre outros).

d) Observações sobre os exercícios de memorar: o exercício de depoimento pessoal e o de imersão pessoal são de fundamental importância para que o aluno possa construir de forma significativa suas narrativas, podendo desenvolver roteiros de perguntas onde ele mesmo possa utilizar como auxílio para construções de cenas.

e) Exercício proposto: depoimento pessoal; propor um diálogo entre os alunos, construindo, através das referências textuais, ações de memorar e narrar histórias de vidas.

f) Período do trabalho: Duas aulas.

g) Procedimentos: É entregue aos grupos um texto retirado da obra **Esmeralda porque não dancei***,* escrito por Esmeralda do Carmo[11], juntamente com um roteiro a ser trabalhado.

h) Sugestão: podem ser utilizados vídeos como *Estamira* ou *Cartas para Angola* – materiais tambem sugeridos pelo Programa de Avaliação Seriada (PAS).

- Eles inicialmente vão trocar informações sobre eles;
- No roteiro e estabelecido uma função para cada aluno, do grupo.
- Após a roda de conversa, eles escolheram função para atuação dentro do trabalho;

(sugestão: funções dentro do grupo – um aluno responsável pela filmagem, outro responsável pelo roteiro da entrevista, outro que será entrevistado, outro que editará o trabalho e um último que produzirá o trabalho).

- Devem fazer a leitura do material entregue;
- Fazendo uso dos textos como referência, realizarão a gravação do depoimento pessoal seguindo o roteiro a ser entregue.

  Obs: O roteiro deve ser uma construção de cada professor e poderá ser adequado ao trabalho que será realizado por cada professor.

[11] Jornalista, escritora e ex-moradora de rua.

Figura 7 – Foto de infância de Agamenon Bruno ao lado de sua mãe e avó.
Fonte: Do autor.

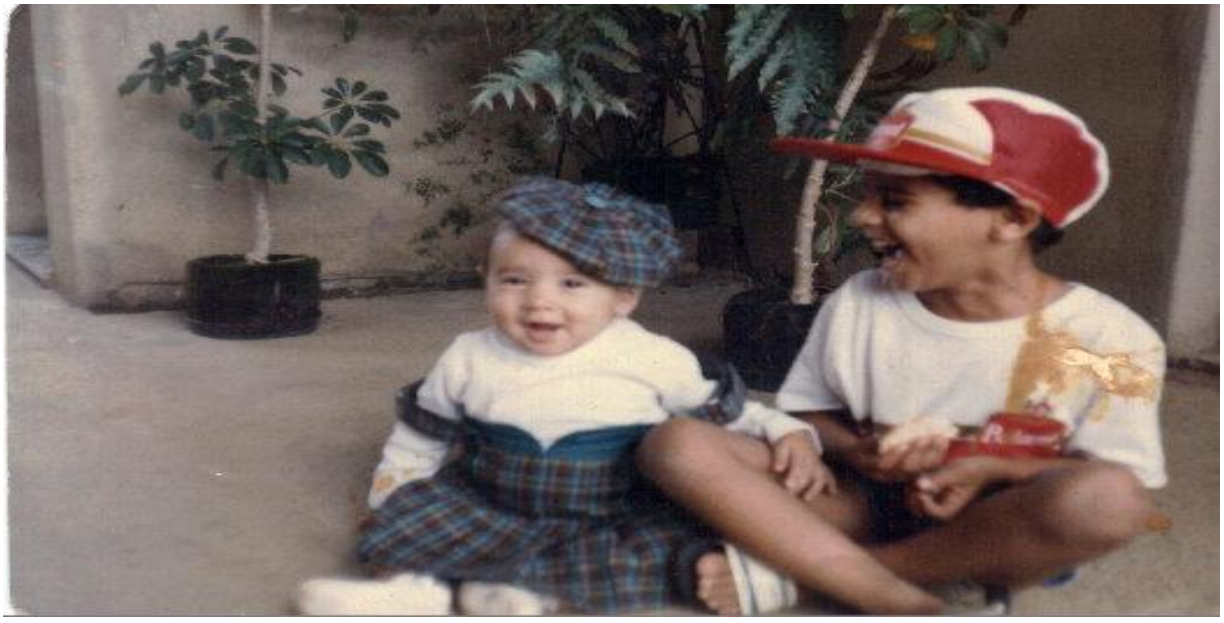

Figura 8 – Foto de infância do ator Wilson Granja.
Fonte: Do autor.

5.5. Abordagem conceitual: a narrativa

A narrativa nesta unidade deve ser entendida da seguinte forma:

> [...] o termo “narrativa” seja usado na linguagem cotidiana para se referir a qualquer texto em prosa, aqui ele se refere a um determinado tipo de prosa (o que contém uma história) e a uma particular configuração desta história (a que contém um enredo) (CABRAL, 2004, p. 00).

Compreende-se que a narrativa se distingue através de uma historia[12] e se qualifica através um enredo. É possível enxergar tanto nas práticas teatrais como nos exercícios aqui propostos que as narrativas desenvolvidas seguiram esse mesmo aspecto, sendo a historia: a trajetória do aluno ou do participante, e o enredo: as questões afro-brasileiras.

De acordo com Cecília Warschauer (2004), a narrativa das práticas é um exercício que auxilia a reflexão sobre a ação. A narrativa não alcança os próprios gestos narrados. Para tanto, necessita tornar-se ação de sua própria natureza.

Dentro do experimento fez-se uso das narrativas como construção dramatúrgica. Na metodologia, a narrativa sempre fará uso da junção da experiência com a memória. Logo, as narrativas trabalhadas aqui serão sempre percebidas como narrativas práticas de histórias em construção e desenvolvidas através da reflexão e da ação teatral.

Neste sentido, é possível acreditar no processo de formação do(a) aluno(a) através das narrativas desenvolvidas na metodologia aqui proposta. Segundo Cecilia Warschauer (2004, p. 04):

> É possível evidenciar a importância da narrativa, não só como veiculo de uma pesquisa acadêmica, mas também como instrumento formativo de sujeitos do conhecimento que se tornam autores de sua historia ao fazerem a narrativa de seus processos, sejam eles alunos na escola, professores em atividade profissional ou crianças, jovens e adultos em busca de condições favorecedores de sua formação, nos consultórios psicopedagógicos, curso livres ou até espontaneamente, como é o caso dos diários das adolescentes.

5.6. O trabalho da memória na escola

[12] História é trajetória trilhada ou que irão ser trilhadas (algo que possui linearidade) enquanto Estória refere se a conto ou conversar, que não necessita de seguir uma linearidade narrativa.

a) Objetivo do trabalho: desenvolver com o aluno a capacidade de apreender e aprender através das narrativas (oral e escrita), colocando se como sujeito da escuta.
b) Como alcançar o objetivo: propondo rodas de conversas e jogos de improvisação, além de ações narrativas e desenvolvimento de roteiros.
c) Exercícios que podem ser utilizados: trabalhos referentes à escuta, rodas de conversar, construção de roteiros, vídeos, historias da família, construção de arvores genealógicas, pesquisa em grupos, troca de experiências com pessoas mais velhas, memoriais, jogos de interação, jogos de improvisação, entre outros.
d) Observações sobre os exercícios de narrar: propor a roda de conversar, mantendo roteiros em dias e trabalhando a narrativa em ação, através de jogos de improvisação.
e) Exercício proposto: imagem e ação transforma uma narrativa em cena.
f) Período do trabalho: uma aula.
g) Procedimento:

- Separar os alunos em grupos;
- Cada grupo deverá escolher a narrativa escrita de outro grupo;
- Os alunos terão que ler a narrativa;
- Em cima da narrativa deve ser desenvolvida, de forma improvisada, uma cena com início, meio e fim.
- Poderão ser utilizadas músicas, objetos, fotos, cenários e maquiagem.
- A cena deve reconstituir somente cinco minutos de narrativa.
- A plateia deverá descobrir de quem é a estória está sendo descrita.
- Obs.: Esses exercícios podem ser desenvolvidos com vários tipos de dificuldades. Mas essa também será uma escolha do professor.

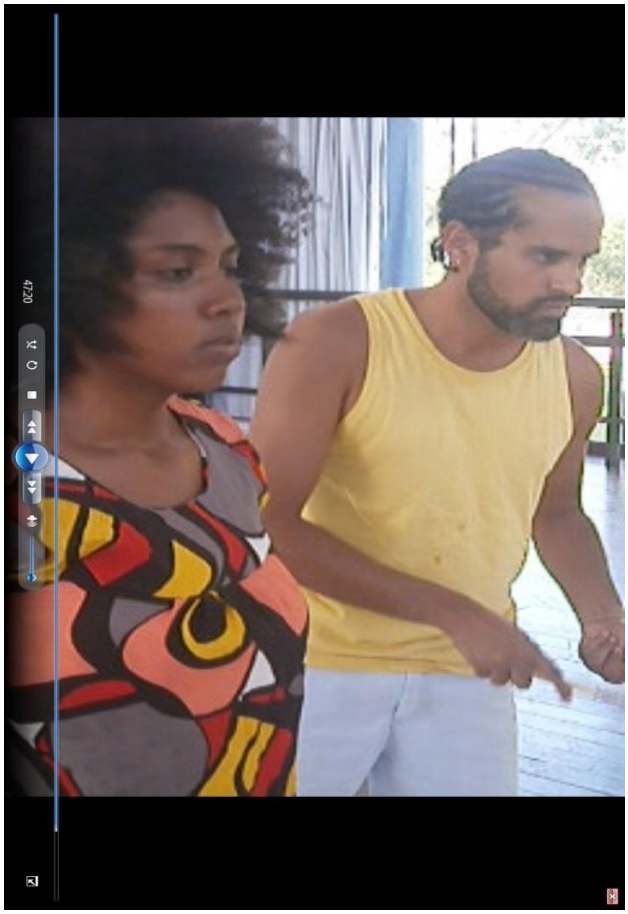

Figura 9 – Os atores Wilson Granja e Nanda fer na finalização do exercício de improvisação.
Fonte: Do autor.

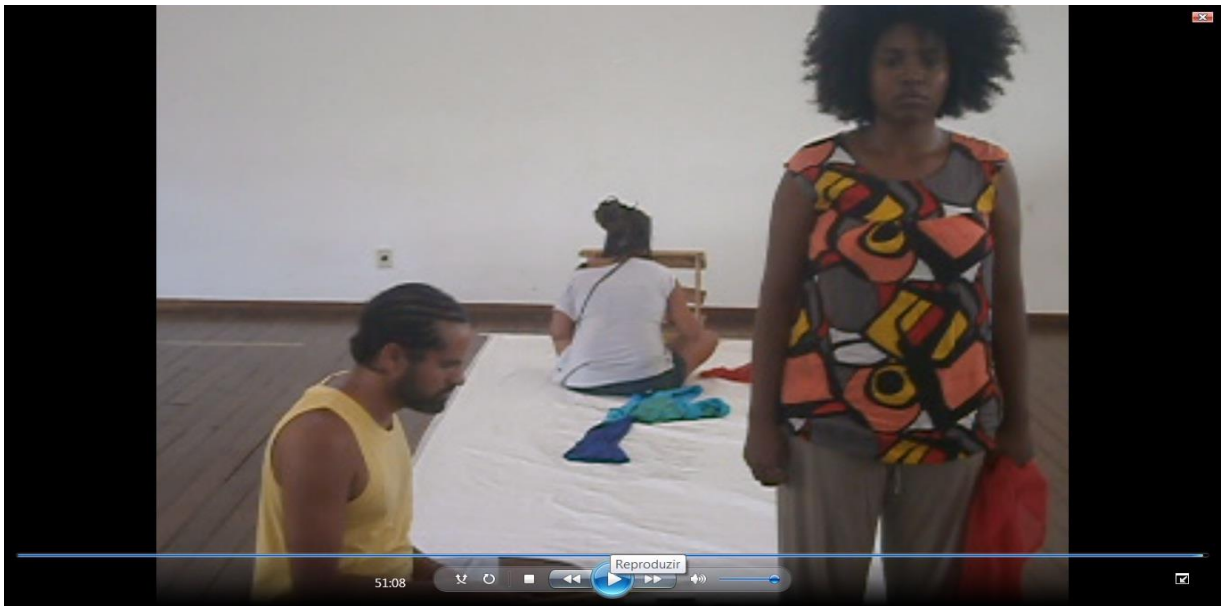

Figura 10 – Finalização da proposta do exercício de improvisação. Nome dos atores
Fonte: Do autor.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa aqui empreendida referiu-se a uma produção artística teórica, que insere o Teatro Negro nas questões relativas à experiência, memória e narrativas como uma metodologia a ser trabalhada no cotidiano escolar.

A construção das linhas que se seguiram teve início com o interesse de investigar a aplicação do Teatro Negro nas escolas públicas do Distrito Federal. No entanto, percebeu-se que este não é inserido como possibilidade didática, sendo retratado, muitas vezes, como produto folclórico.

No convívio escolar particular foi possível observar três grandes problemáticas que dificultam a aplicação do estudo das questões étnico racial. A primeira está inserida na falta de preparo do professor e do gestor nas escolas, em relação às perspectivas raciais. Tal relaxamento contribui negativamente para o empoderamento do aluno negro, bem como para a promoção do conhecimento na escola. O gestor no ambiente escolar (ou seja, o diretor, o vice-diretor, os coordenadores e supervisores) é uma figura indispensável no processo da aplicação de ações afirmativas. No entanto, os mesmos são os primeiros a abortarem a possibilidade da inserção da temática negra na escola. De algum modo, a atitude do gestor atesta para sua comunidade um posicionamento a favor do racismo, da intolerância religiosa e do preconceito – atitudes que podem ser evitadas se a escola estivesse aberta para essa reflexão.

A segunda dificuldade está disposta em um currículo pautado no eurocentrismo, que proporciona a invisibilidade do negro e induz, de modo sobressalente, a história do branco europeu como construtor e mártir de nossa civilização. Tais conceitos não propõem ao aluno negro ou mestiço ou branco das escolas do Distrito Federal uma referência positiva de sua imagem. Essas atitudes subjugam e desestimulam o aluno negro e mestiço a continuar sendo educado. As concepções eurocêntricas, de alguma forma, estimulam o preconceito nas escolas e sugerem a negação do negro como mártir ou como representatividade importante na sociedade.

A terceira problemática encontra-se na legislação que garante o estudo da África e do afro-brasil, mas não fiscaliza a obrigatoriedade da sua aplicação na escola.

Ao propor o percurso metodológico por meio do Teatro Negro e das unidades do experienciar, do memorar e do narrar, pensou-se como objetivo tornar o aluno um questionador e investigador das realidades que o cercam, proporcionando-lhe um olhar diferenciado para as novas referências apreendidas pelo processo de ensino-aprendizagem que será inserido.

A metodologia tem a intenção de desenvolver com os alunos as práticas e os conceitos de circularidade, ludicidade, ancestralidade, cooperativismo, musicalidade, corporeidade, oralidade, religiosidade e energia vital, colaborando para fortificar raízes da democracia racial dentro da escola e propondo um olhar crítico contra o racismo, a injúria racial e a intolerância religiosa.

Em suma, as linhas aqui descritas evidenciam que é possível, através da metodologia: “experienciar, memorar e narrar”, que o aluno possa ser tratado como sujeito do seu conhecimento e alguém disponível para novas experiências. Penso que o potencial da metodologia está direcionado na plasticidade de moldar-se nas diferentes formas da prática, seja ela para escolas, para oficinas ou para a construção de espetáculos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A COR DA CULTURA. **Valores civilizatórios.** 2015. Disponível em: <http://www.acordacultura.org.br/oprojeto>. Acesso em: 1º out. 2015.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 1º out. 2015.

BRASIL. **Linguagens, códigos e suas tecnologias.** Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006. 239 p. (Orientações curriculares para o Ensino Médio; volume 1)

_____. **Lei n. 12.288, de 20 de julho de 2010. Institui o Estatuto da Igualdade Racial; altera as Leis ns. 7.716, de 05 de janeiro de 1989, 9.029, de 13 de abril de 1995, 7.347, de 24 de julho de 1985, e 10.778, de 24 de novembro de 2003.** Brasília, 2010. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12288.htm>. Acesso em: 1º out. 2015.

_____. **Parâmetros curriculares para o Ensino Médio**: linguagens, códigos e sua tecnologia. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2008.

BULGARELLI, Reinaldo. A diversidade e a experiência de fazer juntos. **Selo Paulista de Diversidade**, 2012. Disponível em: <http://www.diversidade.sp.gov.br/artigo.asp?id=2>. Acesso em: 1º out. 2012.

CABRAL, Beatriz A. V. O lugar da memória na Pedagogia do Teatro. **Urdimento**, n. 6, p. 44-55, 2004. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2004/urdimento_6-44-55.pdf>. Acesso em: 1º out. 2015.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Legislação brasileira sobre Educação.** Brasília: Câmara, 2009.

CATRACA LIVRE. **Bando de Teatro Olodum reestreia 'Bença' e 'Áfricas'.** 08 de maio de 2015. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/salvador/bom-bonito-barato/barato/bando-de-teatro-olodum-reestreia-benca-e-africas/>. Acesso em: 1º out. 2015.

DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Educação. Subsecretaria de Educação Básica. Coordenação de Educação em Diversidade. **Orientações pedagógicas para o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena na rede pública de ensino do Distrito Federal (artigo 26-a da LDB).** Brasília, 2012.

LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do teatro brasileiro. In: **Primeiro Teatro**, Blog, 06 de setembro de 2015. Disponível em: http://primeiroteatro.blogspot.com.br/2015/09/historia-do-teatro-negro.html>. Acesso em: 1º out. 2015.

_____. Por uma história negra do teatro brasileiro. **Urdimento**, v. 1, n. 24, p. 92-104, jul. 2015.

_____. Teatro Negro, existência por resistência: problemáticas de um Teatro Brasileiro. **Repertorio Salvador**, n. 17, p. 82-88, 2011/2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5665/1/5729-15715-1-PB[1].pdf>. Acesso em: 1º out. 2015.

_____. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum.** Tese (Doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000778472>. Acesso em: 1º out. 2015.

MUNANGA, Kabengele. (Org.). **Superando o racismo na escola**. 2. ed. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

NUNES, C. da S. **Memória e história da educação: entre práticas e representações**. Formação de Educadores Desafios e perspectivas, Praça da Sé - SP, p. 127 – 145, 2003.Disponível:<http://www.ice.edu.br/TNX/storage/webdisco/2007/11/22/outros/f64e00895a14fe18ee94201be9207390.pdf#page=127> Acesso em: 01° Nov.2015

OLODUM, B. de Teatro. **Cabaré da RRRRRaça.** Edição de Comemoração de 15 anos do Bando. Salvador, 2005.

OLODUM, B. de Teatro. **ÁFRICAS Espetáculo Infanto-Juvenil.** Salvador, 2007.

WARSCHAUER, Cecília. **Rodas e narrativas**: caminhos para a autoria de pensamento, para a inclusão e a formação. 2004. Disponível em:

<http://www.rodaeregistro.com.br/pdf/textos_publicados_3_rodas_e_narrativas_caminhos_para_a_autoria.pdf>. Acesso em: 1º out. 2015.

Bibliografia consultada:

CASHMORE, Ellis. **Dicionário de relações étnicas e raciais**. São Paulo: Selo Negro, 2000.

DUARTE, João. F. J. **Por que arte-educação?** 2. ed. Campinas, SP: Papiros, 1985.

DOMINGUES, P. Tudo preto: a invenção do teatro negro no Brasil. **Luso Brazilian Review**, v. 46, n. 2, p. 113-128, 2009. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/luso-brazilian_review/v046/46.2.domingues.pdf>. Acesso em: 1º out. 2015.

RIBEIRO, Álvaro Sebastião Teixeira et al. **História e cultura afro-brasileira e africana na escola.** Brasília: Ágere, 2008.

UZEL, Marcus. **O teatro do bando**: negro, pobre e popular. Salvador: p555 Edições, 2003.