



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO - FACED
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGEDU

VICTOR KIZZA PAIVA DOS SANTOS

**A PEDAGOGIA DO TEATRO NEGRO COMO MOVIMENTO POLÍTICO,
EMANCIPATÓRIO E EDUCADOR SOB O PRISMA DO IÑARON**

SALVADOR/BA

2023

VICTOR KIZZA PAIVA DOS SANTOS

**A PEDAGOGIA DO TEATRO NEGRO COMO MOVIMENTO POLÍTICO,
EMANCIPATÓRIO E EDUCADOR SOB O PRISMA DO IÑARON**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de Pesquisa: Educação e Diversidade

Orientadora: Prof^ª Dr.^a Cilene Nascimento Canda

SALVADOR/BA

2023

Santos, Victor Kizza Paiva dos.

A pedagogia do teatro negro como movimento político, emancipatório e educador sob o prisma do Iñaron [recurso eletrônico] / Victor Kizza Paiva dos Santos. - Dados eletrônicos. - 2023.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cilene Nascimento Canda.

Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação, Salvador, 2023.

Disponível em formato digital.

Modo de acesso: <https://repositorio.ufba.br/>

1. Pedagogia do Teatro. 2. Negros no Teatro - Salvador (BA). 3. Movimentos sociais. 4. Educação Popular. I. Canda, Cilene Nascimento. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

CDD 792.07 - 23. ed.



Universidade Federal da Bahia

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO (PGEDU)

ATA Nº 1 Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO (PGEDU), realizada em 11/12/2023 para procedimento de defesa da Dissertação de MESTRADO EM EDUCAÇÃO no. 1, área de concentração Educação, Sociedade e Práxis Pedagógica, do(a) candidato(a) VICTOR KIZZA PAIVA DOS SANTOS, de matrícula 2021123051, intitulada A PEDAGOGIA DO TEATRO NEGRO COMO MOVIMENTO POLÍTICO, EMANCIPATÓRIO E EDUCADOR SOB O PRISMA DO IÑARON. Às 09:00 do citado dia, Auditório 2 Faculdade de Educação UFBA, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Prof que apresentou os outros membros da banca: Prof. Dr. PEDRO RODOLPHO JUNGERS ABIB, Profª. Dra. CILENE NASCIMENTO CANDIA e Prof. Dr. REGINALDO CARVALHO DA SILVA. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao(à) examinado(a) para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo(a) candidato(a), tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo(a) presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Dr. REGINALDO CARVALHO DA SILVA, UNEB

Examinador Externo à Instituição

Dr. PEDRO RODOLPHO JUNGERS ABIB, UFBA

Examinador Interno

Dra. CILENE NASCIMENTO CANDIA, UFBA

Examinadora Interna (presidente da banca examinadora)

VICTOR KIZZA PAIVA DOS SANTOS

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha mãe Lia Spósito e ao meu pai Antônio Godi, referências de vida, para mim e para tantos.

AGRADECIMENTOS

Peço a benção e agradeço à minha ancestralidade. Peço a benção e agradeço aos meus mais velhos que através da boa luta pavimentaram o caminho que possibilita a minha caminhada e minha chegada até aqui. Peço a benção e agradeço aos mais novos por estimularem em mim a busca de um ser humano melhor a cada dia, compreendendo os desafios, mas tentando superá-los com paciência, coragem e determinação, além de uma boa dose de indignação com as desigualdades que atravessam as sociabilidades históricas e cotidianas de um Brasil em construção, sob o prisma de um homem negro que sou, professor, artista e soteropolitano. Agradeço aos meus pais Antônio Godi e Lia Spósito pelo amor, pela educação, pela iniciação teatral e união familiar que se desdobra ainda em minha trajetória profissional, artística e acadêmica. Agradeço à minha irmã Maria Janaina pela presença em minha vida, pela amizade e comunhão na realização do trabalho artístico que carrega um legado histórico e familiar. Agradeço à minha companheira, namorada e amiga Márcia Gil-Bráz pela parceria nessa caminhada e cumplicidade no cultivo do amor. Sou especialmente grato à minha professora e orientadora Cilene Canda pelo encontro produtivo permeado de respeito, amizade, admiração e aprendizados nos desafios da pesquisa e da academia. Agradeço ainda aos professores que me acompanharam nesse trajeto do mestrado e que contribuíram significativamente tanto no meu desenvolvimento acadêmico e humano, quanto na construção deste trabalho, com trocas, diálogos, referências e considerações preciosas: prof^ª. Marta Lícia, prof^ª. Cristina D'ávila, prof. Bruno Otávio, prof. Roberto Rabello, prof. Pedro Abib, prof. Reginaldo Carvalho e tantos outros e outras professores e educadores que passaram em minha vida e hoje são minhas referências. Sou grato ainda aos amigos irmãos que o teatro e a arte me apresentaram; Everton Machado e Nathan Marreiro. Agradeço, enfim, ao Tempo pela oportunidade de projetar, vivenciar os desafios para realizar e finalmente concluir mais essa etapa importante da minha existência.

EPÍGRAFE

Não me iludo, tudo permanecerá do jeito que tem sido...

Transcorrendo, transformando, tempo e espaço navegando todos os sentidos...

Tempo rei, ó Tempo rei, ó Tempo rei...

Transformais as velhas formas do viver,
Ensinai-me, ó Pai, o que eu ainda não sei

Tempo rei... ó Tempo rei... ó Tempo rei.

Gilberto Gil

RESUMO

A Pedagogia do Teatro Negro se traduz na experiência de resistência estética e política e produz um tipo de conhecimento que nasce das manifestações cênicas oriundas da diáspora afro-atlântica e implicadas com a estética negra. Esse estudo aborda os princípios educadores e saberes emancipatórios implicados no fenômeno do Teatro Negro, seus possíveis desdobramentos e impactos sociais, políticos e pedagógicos. Partindo da compreensão do teatro enquanto ação educativa, a pesquisa analisa os processos pedagógicos identificados nas manifestações do Teatro Negro, buscando entender como esse fenômeno contribuiu na reformulação de movimentos sociais de educação antirracista e na afirmação da identidade negra. Essa investigação se situa em torno da Pedagogia do Teatro Negro, visando levantar dados e informações sobre os processos pedagógicos de manifestações estéticas e cênicas, mediante análise documental e diálogo com profissionais do teatro. Para uma compreensão ampla da produção teatral, busca-se também investigar os diferentes papéis e funções no campo do teatro, como se expressam no âmbito do Teatro Negro, bem como no cenário das necessidades e motivações para a construção de práticas pedagógicas emancipatórias. O recorte metodológico desse estudo centra-se na pesquisa bibliográfica e documental, bem como na investigação das manifestações do Teatro Negro em Salvador/BA em sua dimensão ontológica, marcada tanto pelo surgimento de importantes grupos culturais e teatrais engajados com as lutas sociais, quanto pela interação entre o Teatro Negro e as ações que culminaram na gênese do Movimento Negro Unificado (MNU) na capital baiana. O acontecimento do Teatro Negro será analisado através da produção artística, intelectual e pedagógica do Grupo de Teatro Palmares Iñaron que surgiu em 1976 e atuou diretamente no contexto da gênese do Teatro Negro na capital baiana, entendendo os processos pedagógicos da cena, a sua diversidade de atuação, formação, pesquisa e registro da produção artística negra. O estudo visa contribuir, ainda, para o entendimento da Pedagogia do Teatro Negro, alicerçado no jogo cênico, na reflexão crítica da relação dialógica com o espectador e na presença lúdica de um modo específico de produzir teatro e educação.

Palavras-Chave: Teatro Negro, Pedagogia do Teatro, Negros no Teatro - Salvador (BA), Movimentos Sociais, Educação Popular

SUMMARY

Black Theater Pedagogy translates into the experience of aesthetic and political resistance and produces a type of knowledge that arises from scenic manifestations originating from the Afro-Atlantic diaspora and involved with black aesthetics. This study addresses the educational principles and emancipatory knowledge involved in the phenomenon of black theater, its possible consequences and social, political and pedagogical impacts. Starting from the understanding of theater as an educational action, the research analyzes the pedagogical processes identified in manifestations of black theater, seeking to understand how this phenomenon contributed to the reformulation of social movements for anti-racist education and the affirmation of black identity. This investigation is based around Black Theater Pedagogy, aiming to collect data and information about the pedagogical processes of aesthetic and scenic manifestations, through documentary analysis and dialogue with theater professionals. For a broad understanding of theatrical production, we also seek to investigate the different roles and functions in the field of theater, as they are expressed in the context of black theater, as well as in the scenario of needs and motivations for the construction of emancipatory pedagogical practices. The methodological approach of this study focuses on bibliographic and documentary research, as well as the investigation of the manifestations of the Black Theater in Salvador/BA in its ontological dimension, marked both by the emergence of important cultural and theatrical groups engaged with social struggles, and by the interaction between the Black Theater and the actions that culminated in the genesis of the Unified Black Movement (MNU) in the capital of Bahia. The event of Teatro Negro will be analyzed through the artistic, intellectual and pedagogical production of the Palmares Iñaron Theater Group, which emerged in 1976 and acted directly in the context of the genesis of Teatro Negro in the capital of Bahia, understanding the pedagogical processes of the scene, its diversity of performance, training, research and recording of black artistic production. The study also aims to contribute to the understanding of Black Theater Pedagogy, based on scenic play, critical reflection on the dialogic relationship with the spectator and the playful presence of a specific way of producing theater and education.

Keywords: Black Theater, Theater Pedagogy, Social Movements, Popular Education, Salvador-BA

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1** - *Antônio Godi, Kal dos Santos, Ana Sacramento e Lia Spósito numa das reuniões do Grupo de Teatro Palmares Iñaron na Escola de Teatro da UFBA em Salvador/BA (1978) Fotografia: Henrique Lyra* 66
- Figura 2** - *Documento original da primeira página do texto “Histórias Brasileiras” (1976), com destaque para as marcas do tempo e para o carimbo da censura por meio da Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (DPF). Acervo do Grupo de Teatro Palmares Iñaron* 68
- Figura 3** - *Lia Spósito e Antônio Godi em cena com o espetáculo Histórias Brasileiras do Grupo de Teatro Palmares Iñaron (1977) Fotografia: Henrique Lyra* 69
- Figura 4** - *Antônio Godi, Lia Spósito, Ana sacramento e Kal dos Santos em “Estórias Brasileiras” do Grupo de Teatro Palmares Iñaron na Escola de Teatro da UFBA em 1978* 69
- Figura 5** - *Ana Sacramento e Lia Spósito em “Usura Corporation”, com texto e direção de Antônio Godi do Grupo de Teatro Palmares Iñaron (1978) Fotografia: Henrique Lyra* 70
- Figura 6** - *Publicação do Jornal da Bahia de 07 de dezembro de 1978 sobre o segundo trabalho do Grupo de Teatro Palmares Iñaron, o espetáculo “Usura Corporation” que denunciava “o terror visível e violento da espoliação neo-colonial” através do caso verídico que ocorreu em Boquira/BA, como indica o texto da matéria* 71
- Figura 7** - *“Palmares está de volta” - Matéria do Jornal A Tarde de 03 de agosto de 1985, sobre a temporada do espetáculo Oxim, O Iurretê do Grupo de Teatro Palmares Iñaron, com direção de Antônio Godi, interpretação de Lia Spósito e direção musical do saudoso mestre Bira Reis. Essa temporada anunciada pela matéria ocorreu no Teatro ICBA do Goethe Institut da Bahia* 72
- Figura 8** - *Lia Spósito e Ana Sacramento em “Histórias Brasileiras do grupo de Teatro Palmares Iñaron (1977) Fotografia: Henrique Lyra* 75
- Figura 9** - *Kal dos Santos e Lia Spósito em “Histórias Brasileiras” do Grupo de Teatro palmares Iñaron. (1977) Fotografia: Henrique Lyra* 76
- Figura 10** - *Matéria de Luis Lasserré no Jornal A Tarde de 02 de Julho de 1988 sobre a montagem do espetáculo Macunaíma de Mario de Andrade com adaptação e direção de Lia Spósito e interpretação de Rai Alves e grande elenco* 77

- Figura 11** *Matéria de Samuelita Santana no Jornal Tribuna da Bahia de 1987 sobre a peça Trem Baiano. Acervo do Grupo de Teatro Palmares Iñaron.* 78
- Figura 12** *Mestre Bira Reis. Imagem do acervo Oficina de Investigação Musical (O.I.M)* 80
- Figura 13** *Ensaio aberto à comunidade da Escola Municipal Solange Coelho, situada no bairro Itinga, no município de Lauro de Freitas/BA. Na imagem o ator e intérprete Victor Kizza durante o processo de montagem e construção do espetáculo IAURETÊ no ano 2010, meses antes da estreia oficial do espetáculo. Fotografia: Lia Spósito. Acervo do Grupo de Teatro Palmares Iñaron.* 82
- Figura 14** *Na imagem a atriz e intérprete Maria Janaina durante o processo de montagem e construção do espetáculo IAURETÊ no primeiro ensaio aberto à comunidade da Escola Municipal Solange Coelho, situada no bairro Itinga, no município de Lauro de Freitas/BA em 2010. Fotografia: Lia Spósito. Acervo do Grupo de Teatro Palmares Iñaron.* 82
- Figura 15** *Ensaio aberto do espetáculo IAURETÊ do Grupo de Teatro palmares Iñaron à comunidade da Escola Municipal Solange Coelho, situada no bairro Itinga, no município de Lauro de Freitas/BA.* 83
- Figura 16** *Cartaz do Projeto Lauro de Freitas Mostra suas Origens realizado no Centro de Referência da Cultura Afro-Brasileira Mãe Mirinha de Portão em Lauro de Freitas no ano 2011 que teve como público alvo os estudantes e comunidades escolares da rede pública municipal através das apresentações do espetáculo teatral afro-indígena IAURETÊ do Grupo de Teatro Palmares Iñaron, do diálogo com personalidades importantes no debate da educação antirracista e das relações étnico-raciais e da interação com o público estudantil. Arte do cartaz: Letícia Martins / Acervo: Grupo de Teatro Palmares Iñaron* 84
- Figura 17** *Oxim, personagem interpretado por Victor Kizza no espetáculo IAURETÊ no Festival de Curitiba 2011. Fotografia: Aldren Lincoln. Acervo: Palmares Iñaron* 87
- Figura 18** *Mehin Indio, personagem interpretado por Maria Janaina. Foto de divulgação do espetáculo IAURETÊ, Salvador 2010. Fotografia: Aldren Lincoln. Acervo: Palmares Iñaron* 88
- Figura 19** *Oxim (Victor Kizza) e Mehin Indio (Maria Janaina). Espetáculo IAURETÊ no Festival de Curitiba 2011. Fotografia: Aldren Lincoln. Acervo: Palmares Iñaron* 89

- Figura 20** *Oxim (Victor Kizza) e Mehin Indi, (Maria Janaina). Foto de divulgação do espetáculo IAURETÊ, Salvador 2010. Fotografia: Aldren Lincoln. Acervo: Palmares Iñaron* 89
- Figura 21** *Fotografia para o cartaz do espetáculo Álbum de Família da obra de Nelson Rodrigues, com direção de José Possi Neto. Escola de Teatro da UFBA, 1974. Fotógrafo não informado. Imagem do acervo de Vanja Freitas* 95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 PERCURSOS INSURGENTES DE UM TEATRO NEGRO E EDUCADOR	19
1.1 Compreensões pedagógicas do teatro	28
1.2 Primeiros passos que me conduziram à origem dessa investigação	34
1.3 Outros Passos: o teatro e a educação como ofício de uma existência negra	38
2 PARADIGMAS E COMPREENSÕES METODOLÓGICAS DE UM OLHAR COMPLEXO SOBRE A EXPERIÊNCIA EDUCADORA DO TEATRO NEGRO	48
2.1 A Pedagogia do Teatro Negro e o debate sobre a falta de referências negras no currículo acadêmico	52
3 ATIVISMO, TEATRO E EDUCAÇÃO NA GÊNESE DO MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO EM SALVADOR/BA	59
3.1 Palmares Iñaron – Teatro, Raça e Posição	66
3.2 Sobre o diálogo com Lia Spósito: atriz, diretora e co-fundadora do Grupo de Teatro Palmares Iñaron	73
3.3 A segunda geração do Palmares Iñaron na produção de um teatro étnico, político e educador	79
3.4 Quais saberes a experiência do Teatro Negro nos ensina?	91
4 ASPECTOS CONCLUSIVOS	101
5 REFERÊNCIAS	106
6 APÊNDICES	111
7 ANEXOS	132

INTRODUÇÃO

O teatro foi um dos primeiros expedientes pedagógicos no processo colonizatório do Brasil no século XVI, por meio da tentativa de catequização dos povos indígenas pelos missionários jesuítas implantando, nesse contexto, o projeto eurocêntrico de dominação e de escravização dos povos nativos, bem como de suas culturas e do seu território. Muitas lutas históricas foram empenhadas por movimentos sociais organizados ao longo do século XX, frente à garantia dos direitos da população negra no sentido de afirmar a sua identidade e de produzir saberes e práticas culturais. No cenário brasileiro, o teatro teve forte implicação nesse processo de organização popular, apresentando diferentes formas de educação estética, socialização e formação política.

A trajetória do Teatro Negro na Bahia tem uma profunda relação com os movimentos sociais de afirmação étnica e com as lutas sociais pelos direitos da população negra. O surgimento do Teatro Negro baiano no final da década de 1970 não pode ser considerado como um elemento artístico independente, mas como parte de um movimento político e educador de afirmação da identidade negra (DOUXAMI, 2001). Esse contexto revela uma interação propositiva entre a reorganização do movimento negro baiano e as ações artísticas e políticas do Teatro Negro no município de Salvador/BA, que, por meio dos processos implicados em seu fenômeno, problematiza historicamente as questões étnico-raciais e ilumina as lutas do movimento negro através de suas obras.

Compreender como esses processos do Teatro Negro foram dados é importante no sentido de entender princípios e bases para a produção de uma área de estudos em expansão, a Pedagogia do Teatro (DESGRANGES, 2003, 2006), campo repleto de lacunas, especialmente no que tange aos estudos dos processos pedagógicos do teatro negro. Tal cenário nos leva a considerar a relevância do estudo a respeito da Pedagogia do Teatro Negro, campo a ser investigado sob o ponto de vista do movimento negro educador (GOMES, 2017). Ao denunciar a emergência da luta da população negra, Nilma Lino Gomes aborda o caráter educativo do Movimento Negro, auxiliando-nos na reflexão sobre a sua diversidade, relevância e complexidade:

[...] o Movimento Negro, enquanto forma de organização política e de pressão social – não sem conflitos e contradições – tem se constituído como um dos principais mediadores entre a comunidade negra, o Estado, a sociedade, a educação básica e a universidade. Ele organiza e sistematiza saberes

específicos construídos pela população negra ao longo de sua experiência social, cultural, histórica, política e coletiva. (GOMES, 2017, p. 42).

Como recorte epistemológico acerca da educação que se constrói no bojo dos movimentos sociais, esse estudo aborda a Pedagogia do Teatro Negro, visando compreender os princípios educadores e saberes emancipatórios implicados no fenômeno do Teatro Negro na perspectiva social, política e pedagógica. Partindo do entendimento do teatro enquanto ação educativa, a pesquisa busca analisar os processos pedagógicos do Teatro Negro para entender como esse acontecimento contribuiu na reformulação de movimentos sociais de educação antirracista e na afirmação da identidade negra. A presente pesquisa observa a reflexão epistemológica de uma Pedagogia do Teatro Negro, suas características e perspectivas educativas de movimentos negros educadores.

Com as Leis 10.639/03 e 11.645/08, que estabelecem o ensino da história e cultura africana, afro-brasileira e indígena nos currículos da educação básica, a abordagem de temas e conteúdos afrocentrados, negligenciados pelos currículos ditos oficiais, passa a ter obrigatoriedade na educação básica. A relevância dessas leis ancora-se na proposição de

problematizar questões identitárias, como a ancestralidade e a cultura, sugerindo para esses pilares a utilização de novas matrizes teóricas. Isso nos permite pensar que um dos impactos mais evidentes se traduz na proposta da lei em inspirar outros olhares sobre o processo político-pedagógico, indicando uma virada histórica na relação escola-sociedade. (MOREIRA e SILVA, 2018, p. 297).

Esse cenário apresenta relevantes proposições de caminhos educativos e de pesquisa em torno da educação e relações étnico-raciais, cabendo-nos questionar a área da Educação e do Teatro quanto a essa adequação obrigatória por lei. Tal recorte conceitual é parte fundamental dessa pesquisa, que busca levantar dados e informações sobre os processos pedagógicos de movimentos negros e de manifestações estéticas e cênicas tendo como referência a trajetória e ações do histórico Grupo de Teatro Palmares Iñaron, que surgiu em 1976, criado por Antônio Godi, Lia Spósito, Kal Santos e Ana Sacramento artistas e estudantes negros e negras da Escola de Teatro da UFBA sendo um dos pioneiros no acontecimento do Teatro Negro na capital baiana, com destaque para suas ações artísticas, políticas e pedagógicas, que em conexão com os movimentos sociais do período, contribuiu diretamente na constituição do Movimento Negro Unificado em Salvador/BA - essa cidade de beleza azeviche, reconhecida pela potente produção artística, por sua história e cultura incomparáveis, mas também pelo cenário de lutas, reivindicações e insurgências, diante das desigualdades sociais e étnico-raciais. O Grupo de Teatro Palmares Iñaron, já no seu nome apresenta as suas inspirações estéticas e

artísticas articuladas com demarcações étnicas e políticas ao passo que o termo *Palmares* memoriza o icônico quilombo liderado por Zumbi – um dos principais representantes nas lutas insurgentes pela libertação real e simbólica dos povos negros no Brasil escravocrata do século XVII – e o termo *Iñaron* que se trata de uma expressão indígena do povo Urubu Kaapor que designa um estado de alteração mental e espiritual motivado pelo impacto da colonização e do contato com o *homem branco* (não-indígena), como aponta Darcy Ribeiro em sua obra *Uirá sai à procura de Deus* (1976), sobre o estado de *Iñaron*:

Esta expressão Tupi, que tem sido traduzida por raiva, cólera, indica para os índios Urubus um estado psicológico de extrema irritabilidade, que exige o mais total isolamento para ser debelado. Desde que alguém se declare *Iñaron* é imediatamente abandonado por todos, ficando com a casa, os bichos e tudo o que lhe aprouver. De ordinário cura-se rapidamente quebrando potes, flechando xerimbabos, ou nos casos mais graves, cortando punhos de rede e derrubando a própria casa. Quando passa o ataque de ódio feroz voltam os parentes como se nada houvesse, reconstrói-se o destruído e a vida prossegue (RIBEIRO, 1976, p. 18).

O *Palmares Iñaron* conecta desde o princípio inspirações afro-brasileiras e indígenas valorizando essas duas culturas e envolvendo a força simbólica do *Palmares* e a insurgência do *Iñaron* direcionadas para indignação contra os impactos violentos do racismo e suas desigualdades e ainda demarca a presença de uma teatralidade indígena, quando de regresso do estado de *Iñaron* o retornado (curado): *percorre as aldeias narrando no estilo pantomímico do Urubus Kaapor para estes casos, os seus feitos. Representando no pátio das aldeias, com gesticulação mais eloquente os combates que participou, exibindo as cicatrizes como condecoração* (RIBEIRO, 1976, p. 19). É importante ressaltar que o ano de publicação da segunda edição da obra *Uirá sai à procura der Deus* (1976), se deu no mesmo ano de surgimento do Grupo de Teatro *Palmares Iñaron*, obra essa que, como dito anteriormente, inspirou diretamente o nome do grupo.

A partir desse contexto, abordamos as seguintes questões: Quais propósitos políticos e pedagógicos sustentam as experiências educadoras do Teatro Negro, articuladas com as ações de movimentos negros? Que saberes emancipatórios o Teatro Negro ensina? Qual a natureza e as características da Pedagogia do Teatro Negro? A investigação em torno dessas lacunas do conhecimento sobre a Pedagogia do Teatro Negro apresenta diversas implicações para o campo da Educação, tanto na compreensão da experiência do Teatro Negro através de sua proposta política e educadora, quanto pela oportunidade de sistematizar um campo ainda pouco explorado na área educacional.

O primeiro capítulo apresenta uma noção dos *percursos insurgentes de um teatro negro e educador* por meio da noção panorâmica do campo do teatro negro, em diálogo com os estudos de Christine Douxami (2001, 2015), Evani Tavares Lima (2011), Abdias do Nascimento (2004), entre outros, no intento de entender sua relevância política, artística e pedagógica no cenário de lutas sociais pelos direitos da população afro-brasileira, em conexão com os estudos de Nilma Lino Gomes (2017) sob o prisma do *movimento negro educador*, bem como do enfrentamento e problematização do *racismo* em suas diversas manifestações, com as contribuições dos pensamentos de Silvio Almeida (2019) e Muniz Sodré (2023).

Ainda abordamos nesse primeiro capítulo as compreensões pedagógicas do teatro, entendendo o seu potencial como expediente “educativo” desde o *teatro jesuítico* – que operou no contexto colonial da gênese brasileira e serviu ao projeto de dominação, aculturação e colonização dos povos originários, suas subjetividades e seus territórios – até noções teóricas, conceituais e metodológicas fundamentais para se pensar a *pedagogia do teatro* e sua relação com o objeto de estudo, oportunizando criar um lastro compreensivo para aprofundarmos as reflexões sobre a Pedagogia do Teatro Negro. Ainda no primeiro capítulo apresentarei o panorama da minha trajetória, enquanto pesquisador, ator e educador negro, narrando e justificando os passos que me conduziram à gênese dessa investigação. Para tanto, nos conectamos com as ideias de Flávio Desgranges (2006), Viola Spolin (1992), Sábato Magaldi (2004), entre outros.

O segundo capítulo apresenta, inicialmente, as diretrizes metodológicas da pesquisa - que se ancoram numa abordagem qualitativa, de percurso exploratório-descritivo sob um viés que se identifica com as noções paradigmáticas da complexidade e observa os movimentos emancipatórios, artísticos e educadores do Teatro Negro, através da análise da trajetória e ações do histórico Grupo de Teatro Palmares Iñaron. Os registros das informações coletadas para a pesquisa têm como procedimentos metodológicos fundamentais; a *análise documental* (por meio do tratamento de registros fotográficos históricos e atuais, recortes de jornais e entrevistas impressas e radiofônicas que datam desde meados da década de 1970, pesquisas e documentos de arquivos públicos e privados relacionados com o fenômeno do Teatro Negro na capital baiana, com ênfase na trajetória do Grupo de Teatro Palmares Iñaron e as *entrevistas abertas* realizadas com os sujeitos da pesquisa, a saber: integrantes históricos do Palmares Iñaron que tiveram e continuam tendo uma implicação relevante no fenômeno do Teatro Negro em Salvador/BA.

O terceiro capítulo levanta informações, análises e experiências do Teatro Negro e suas relações com as lutas dos movimentos sociais de afirmação da identidade negra no município de Salvador/BA, com ênfase na interação entre o fenômeno do Teatro Negro e a gênese do Movimento Negro Unificado (MNU) na capital baiana, destacando a atuação do Grupo de Teatro Palmares Iñaron nesse processo, sendo que o Palmares Iñaron surgiu em 1976, se configurando como um dos precursores do Teatro Negro baiano conectando suas ações artísticas, políticas e pedagógicas com os movimentos sociais de afirmação da identidade negra, contribuindo diretamente na constituição do Movimento Negro Unificado na Bahia com articulação nacional. São apresentadas, então, as bases e a problemática para pensarmos a Pedagogia do Teatro Negro, suas contribuições políticas e epistemológicas. Ainda, o terceiro capítulo aborda o “diálogo” com as informações observadas na análise documental e com os elementos de memória que atravessam os sujeitos da pesquisa e o objeto estudado. Tais procedimentos serão fundamentais para a compreensão da Pedagogia do Teatro Negro, seus atos e processos cênicos, marcos históricos e movimentos de resistência estética, política e educadora.

1. PERCURSOS INSURGENTES DE UM TEATRO NEGRO E EDUCADOR

A escrita desse texto parte do olhar do sujeito que teve os seus primeiros contatos com o teatro em seu seio familiar. Sou filho de pai e mãe que se encontraram no palco e construíram juntos uma trajetória que perpassa tanto pela atuação no que entendemos hoje como Teatro Negro, quanto nas ações afirmativas das lutas sociais que culminaram no contexto de reorganização do movimento negro baiano. Além do teatro engajado com as questões étnicas e sociais do enfrentamento às diversas formas de *racismo*, essa trajetória familiar também se revela na educação, pois além de artistas do teatro e ativistas, meus pais operaram de forma relevante como professores, arte-educadores e pesquisadores.

Essa constituição no âmbito familiar, associada ao meu olhar e à minha formação ao longo da vida, da arte, das lutas políticas e da educação me trouxeram até aqui e hoje na condição de professor, ator e arte-educador compreendo a motivação que dá origem a esse estudo. Entender o teatro engajado com as lutas dos movimentos sociais, partindo de um contexto marcado pela gênese do Movimento Negro Unificado (MNU) no município de Salvador/BA, instiga-me a pensar em sua pedagogia, seus princípios e processos educativos, tendo o fenômeno do Teatro Negro como referência determinante.

Um acontecimento emblemático na compreensão do Teatro Negro brasileiro ocorreu em outubro de 1944, com o surgimento do Teatro Experimental do Negro (TEN), criado por Abdias do Nascimento que, juntamente com outros artistas e intelectuais, inseriu o negro no protagonismo dramático e, ainda, passou a problematizar a ausência das narrativas negras no teatro brasileiro. Abdias do Nascimento é reconhecido por seus ideais estéticos e pedagógicos no campo do teatro, por sua atuação política de provocação e de proposição do debate étnico, estético e social no Brasil. A experiência do Teatro Experimental do Negro (TEN) propõe, desde sua origem, uma nova estética para o teatro brasileiro - este que se revelava profundamente eurocêntrico e necessitava de problematizações sobre a ausência dos negros nos palcos e no protagonismo social. Essas reflexões sobre o TEN se legitimam nas palavras do próprio Abdias, que diz:

Engajado a estes propósitos, surgiu, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana européia, imbuída de

conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte. Pela resposta da imprensa e de outros setores da sociedade, constatei, aos primeiros anúncios da criação deste movimento, que sua própria denominação surgia em nosso meio como um fermento revolucionário. A menção pública do vocábulo “negro” provocava sussurros de indignação. Era previsível, aliás, esse destino polêmico do TEN, numa sociedade que há séculos tentava esconder o sol da verdadeira prática do racismo e da discriminação racial com a peneira furada do mito da “democracia racial” (NASCIMENTO, 2004, p. 210).

O Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu no bojo das lutas pelos direitos da população afro-brasileira em meados do século XX. Segundo a pesquisadora Christine Douxami (2001), o TEN pode ser considerado parte da formação do movimento negro no Brasil. O TEN se identificava, ainda, com as ações da Frente Negra Brasileira (1931-1937), um movimento popular com âmbito nacional, que promovia o enfrentamento à discriminação racial, e tencionava o debate da inclusão da população negra no mercado de trabalho, na economia e nos espaços influentes de poder:

O TEN visava a estabelecer o teatro, espelho e resumo da peripécia existencial humana, como um fórum de ideias, debates, propostas, e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante, nos campos de sua cultura, economia, educação, política, meios de comunicação, justiça, administração pública, empresas particulares, vida social, e assim por diante. Um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde todas as raças e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidades. (NASCIMENTO, 2004, p. 221).

A experiência do TEN pode ser analisada por meio de suas ações artísticas, políticas e pedagógicas, estas que contribuíram diretamente no enfrentamento ao racismo enraizado na sociedade brasileira e atravessado pelo mito da democracia racial - sobre essa reflexão podemos nos conectar com o pensamento de Nilma Lino Gomes:

O Brasil construiu historicamente um tipo de racismo insidioso, ambíguo, que se firma via sua própria negação e que está cristalizado na estrutura da nossa sociedade. Sua característica principal é a aparente invisibilidade. Essa invisibilidade aparente é ainda mais ardilosa, pois se dá via o mito da democracia racial, uma construção social produzida nas plagas brasileiras. (GOMES, 2017, p. 51).

Os estudos de Nilma Lino Gomes compreendem que por meio da narrativa do mito da democracia racial, acreditava-se em uma suposta igualdade étnica. No entanto, trata-se de uma falsa igualdade, pois se estabelece no apagamento e na tentativa de homogeneizar as diferenças, os corpos, suas culturas, procedendo na cristalização, no controle e na subalternização dos grupos étnico-raciais, decorrendo na invisibilidade de seus saberes e

histórias. De acordo com a autora, um dos méritos das lutas sociais pelos direitos da população negra, ao longo da história, tem sido exatamente desconstruir esse discurso, expondo, explicitamente, à sociedade a presença nociva e cruel do seu racismo que se alastra por todo tecido social, apresentando-se nas políticas e práticas de educação, de saúde, de cultura, de segurança pública, dentre outras. Assim como os movimentos sociais, a Pedagogia do Teatro Negro identifica-se diretamente com esses princípios de combate ao racismo, frente à composição de cenários educativos antirracistas, mediante procedimentos próprios do fazer artístico e teatral implicados com a produção de um conhecimento emancipatório, sensível, político e lúdico, caracterizando-se nesse modo específico de produzir teatro e educação.

Na Bahia, em 1956 com a fundação da Escola de Teatro da UFBA, pouco a pouco, começaram a aparecer atores negros nos palcos e um dos principais nomes na história do teatro e cinema baiano de expressão nacional, é Mário Gusmão, o primeiro ator negro formado na Escola de Teatro da UFBA. Segundo o antropólogo Jeferson Bacelar (2006), Mário Gusmão foi um dos mais importantes atores negros contemporâneos da Bahia, tornando-se uma referência para a população afro-baiana. Ainda que jamais tenha pertencido a uma organização negra de articulação com movimentos sociais, tornou-se um personagem emblemático, legitimado por todos aqueles que lutam contra a desigualdade social e étnico-racial na Bahia. Pois, embora tenha tido oportunidades e até mesmo trabalhado em outros estados do país, a sua presença e atuação mais constantes se deram no cenário baiano, apesar de sua expressiva passagem em novelas televisivas, no teatro e no cinema nacional, com destaque para filmes de Glauber Rocha.

O Teatro Experimental do Negro - TEN não chegou a se apresentar na Bahia, mas a sua repercussão nacional motivou profundamente artistas, intelectuais e ativistas a promoverem uma produção estética e política que confluía tanto no surgimento de grupos de teatro negro baianos, quanto na reformulação do movimento negro na Bahia – este que, juntamente com os movimentos sociais do Sul e Sudeste do país, se organizou nacionalmente, tornando-se então, parte do Movimento Negro Unificado (MNU). Em meados dos anos 1970, o movimento negro organizado se intensificou e se tornou mais contundente em suas ações políticas e pedagógicas de reivindicações. É partindo desse contexto que esse estudo aborda os processos de produção do conhecimento e difusão de saberes, pautados numa pedagogia antirracista, emancipatória e teatral, desenvolvida tanto pela produção artística e estética do Teatro Negro, quanto pelos movimentos sociais de afirmação da identidade negra na capital baiana.

É importante mencionar algumas personalidades, grupos de teatro e artistas baianos que participaram ativamente do contexto marcado pela relação entre o Teatro Negro e os movimentos sociais de afirmação da identidade negra na Bahia, a saber: o Grupo TENHA (Teatro Negro da Bahia) criado por Lúcia de Sanctis em 1969, a saudosa Nivalda Costa - dramaturga, intelectual e diretora teatral; o Grupo de Teatro Palmares Iñaron (observado pelo presente trabalho como grupo focal desse estudo) - com Antônio Godi, Lia Spósito, Kal Santos e Ana Sacramento; o Grupo Experimental da Fazenda Grande - GEAFAGRA, a atriz, ativista e gestora cultural Arany Santana, o professor, coreógrafo e bailarino Clyde Morgan com sua importante contribuição para a compreensão da dança e da estética afro na cena, o Grupo de Teatro do Ilê Ayê, nos início dos anos 1980, entre tantos.

Outros tantos artistas e grupos produziram e continuam produzindo ativamente o Teatro Negro na Bahia, contribuindo no enfrentamento ao racismo por meio de suas práticas artísticas, políticas e pedagógicas emancipatórias, como as manifestações que surgiram a partir os anos 80 e 90 através do Bando de Teatro Olodum – este que se constitui como um dos principais grupos de Teatro Negro do país em atividade com uma produção intensa e ininterrupta há mais de três décadas desde o seu surgimento até os dias atuais; as ações artísticas, teatrais e políticas do diretor Luís Bandeira; ainda no início dos anos 2000 com a criação do Coletivo Abdias do Nascimento (CAN) do diretor Ângelo Flávio; o surgimento do Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA) da encenadora e pesquisadora Onisajé (Fernanda Júlia) e ainda, após a primeira década do século XXI a nova geração do Grupo de Teatro Palmares Iñaron, a Cia. de Teatro Gente, o Grupo Dandara Gusmão, entre outros. Diante de tantas referências históricas, contribuições epistemológicas e produções artísticas, resta-nos questionar: afinal, o que é teatro negro? Segundo a pesquisadora Evani Tavares Lima:

O teatro negro, em seu sentido amplo, pode ser observado como o conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas na diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão e afirmação da identidade negra (LIMA, 2011, p. 82).

Compreendo que o conceito do Teatro Negro esteja diretamente relacionado às proposições políticas de suas obras – pautadas no discurso étnico e social, problematizando a ausência de sujeitos negros na dramaturgia e no protagonismo social, além de visibilizar e valorizar a estética negra e os saberes emancipatórios da diáspora africana. Sobre esse entendimento, a pesquisadora Christine Douxami afirma que:

A denominação de teatro negro pode tanto ser aplicada a um teatro que tenha a presença de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de

um diretor negro, ou, ainda, de uma produção negra. Uma outra definição possível seria a partir do tema tratado nas peças (DOUXAMI, 2001, p. 313)

Contudo, essa compreensão sugere um maior tensionamento, uma vez que os currículos dos cursos acadêmicos de teatro ou de educação, por exemplo, continuam pautados em uma base teórica majoritariamente eurocêntrica e hegemônica. O entendimento de epistemologias emancipatórias - estas que envolvem a Pedagogia do Teatro Negro – carecem de mais espaço de debate no ambiente acadêmico, primeiro pela possibilidade de se promover a ampliação da diversidade da produção científica sobre esse campo ainda com lacunas à serem exploradas na área da Educação e do Teatro, e segundo por favorecer que a formação dos estudantes universitários perpassa por esse campo do conhecimento e experiência, fundamental na compreensão e enfrentamento das diversas maneiras com as quais o racismo se revela. Vejamos a ideia do *racismo estrutural*, termo concebido e teorizado por Silvio Almeida:

(...) o racismo é sempre estrutural, ou seja, ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade. Em suma, o que queremos explicitar é que o racismo é a manifestação normal de uma sociedade, e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade. O racismo 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, P. 15)

Silvio Almeida (2019), importante intelectual do nosso tempo que tem contribuído significativamente com os estudos sobre o racismo e com o campo das relações étnico-raciais, estabelece uma reflexão sobre algumas concepções de racismo, sendo elas: o *individualista* – que “seria um fenômeno ético ou psicológico de caráter individual ou coletivo, atribuído a grupos isolados” e concebido como uma patologia ou algo anormal; o *institucional* – que distintamente da concepção anterior, “não se resume a comportamentos individuais, mas é tratado como o resultado do funcionamento das instituições”, estas que operam de modo a conferir “desvantagens ou privilégios” à determinados grupos sociais com base no critério *raça*; e o *estrutural* – que é o mantenedor das duas concepções anteriores, pois através de uma construção histórica, política, ética e filosófica compreende a sociedade como “uma máquina produtora de desigualdade racial”. A partir desse viés observa-se então, que as movimentações políticas, artísticas e pedagógicas do Teatro Negro, dentre outros alcances e sublimes atributos, atuam diretamente ou transversalmente na denúncia e problematização do *racismo* e suas diversas manifestações.

Sobre esse debate, é importante ressaltar o pensamento de Muniz Sodré (2023) que faz um contraponto provocativo problematizando o conceito de *racismo estrutural* defendido

por ALMEIDA (2019). SODRÉ (2023) questiona a ideia de *estrutura* no conceito abordado e reflete sobre a compreensão de que o sistema estruturalmente racista operou efetivamente até a abolição da escravidão no Brasil no final do século 19, pois até esse marco a estrutura racista operava diretamente no âmbito econômico, político, jurídico, filosófico e social da época, em que os sujeitos escravizados eram tratados como mercadoria capital. A partir da ruptura desse sistema escravista, SODRÉ (2023) entende que o racismo deixou de ser estrutural e passou a operar na sua forma social e institucional. Compreendo que esse debate não desqualifica a ideia do racismo estrutural concebida por ALMEIDA (2019), mas ao contrário, problematiza e amplia a discussão sobre o tema, decorrendo em mais produções acadêmicas e oportunizando a potencialização dos estudos atravessados pelo campo das relações étnico-raciais.

Através do mapeamento do estado da arte, foram observados estudos que correlacionam; Teatro Negro e Educação, por meio de bases de dados e repositórios acadêmicos, a saber: Scielo (Scientific Electronic Library Online), BDTD – Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações e Repositório da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Essa análise buscou os trabalhos realizados nos últimos 15 anos na perspectiva de entender o panorama atualizado sobre os estudos identificados pelos descritores: *Pedagogia do Teatro Negro*, bem como *Teatro Negro e Educação*.

Observamos que no período demarcado (2009 – 2023) houve uma ampla produção acadêmica sobre os *Estudos em Teatro Negro* com publicações de artigos, dissertações e teses contribuindo com a produção científica, o debate e a consolidação desse campo. No que se refere aos trabalhos que abordam o Teatro Negro correlacionado com a Educação, identificamos trabalhos e publicações nesse campo, observando, assim que se trata de uma área do conhecimento em construção, com um campo vasto à ser explorado, urgindo cada vez mais estudos que possam contribuir para essa compreensão.

Assim, destacamos alguns estudos que tratam, cada qual ao seu modo, da compreensão do Teatro Negro e seus atravessamentos pedagógicos. A saber: O trabalho intitulado *Teatro Negro e Educação: entre políticas e corporeidades* da pesquisadora Rosana Machado de Souza (2016) propõe uma reflexão acerca da presença/ausência dos conteúdos relativos ao campo do Teatro Negro nos livros didáticos de Arte aprovados no Plano Nacional do Livro Didático (PNLD) e reflete ainda sobre o quanto “que o espaço destinado ao Teatro Negro nos livros didáticos ainda é tímido e que se faz necessário uma melhor compreensão do que seja o Teatro Negro tanto em sentido político, quanto em relação à corporeidade” (SOUZA,

2016, p. 08). Esse trabalho aponta para uma importante contribuição no campo da Educação ao destacar a necessidade de se ampliar as abordagens de epistemologias negras e emancipatórias nos currículos da educação básica através da inserção dos Estudos em Teatro Negro nos livros didáticos escolares, favorecendo a difusão dessa área do conhecimento desde os estágios fundamentais da educação formal, possibilitando a compreensão do Teatro Negro como fenômeno estético, artístico, político e pedagógico.

A revisão bibliográfica sobre esse campo correlacionado *Teatro Negro – Educação* identificou ainda o potente estudo do professor, artista e pesquisador Tássio Ferreira: *Pedagogia da Circularidade Afrocênica: diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do Candomblé Congo-Angola* (2019) que propõe uma reflexão “sobre os modos de como o pensamento tradicional do Candomblé Congo Angola e filosofia dos Bantu, podem inspirar poeticamente processos de ensino aprendizagem das Artes da Cena , no âmbito acadêmico” (FERREIRA, 2019, p. 09). O estudo aborda conceitualmente a *circularidade* e a *pesquisa-encruzilhada* nas vivências e *ensinagens* do terreiro e suas contribuições nas diretrizes metodológicas dos processos de investigação científica, formação artística nas Artes da Cena, bem como nos projetos de extensão, na docência do ensino universitário.

O texto *Um Fórum Negro de Artes Cênicas: contribuições para pensar a formação em Artes na Universidade* (2020) da professora e pesquisadora Evani Tavares Lima aborda a construção, realização e impactos do I Fórum Negro das Artes Cênicas, este que, segundo a autora: “se constitui numa grande contribuição para refletir sobre a formação em artes cênicas no ensino superior e para o avanço de pautas do teatro negro dentro e fora da universidade” (LIMA, 2020). O trabalho analisa a importância e os impactos da primeira realização desse evento na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, sendo este fruto de uma intensa movimentação de artistas, docentes e estudantes e suas ações de reivindicar uma reforma/atualização curricular nos cursos de Artes Cênicas (UFBA), propondo uma maior inserção de referências e epistemologias negras e conseqüentemente a abordagem aprofundada sobre a compreensão do Teatro Negro na formação artística e acadêmica, bem como na pesquisa e produção científica.

No levantamento bibliográfico, foi identificado, ainda, o trabalho da artista e pesquisadora Júlia Dias Lino Moreira (Júlia Tizumba), que desenvolveu um estudo no campo do teatro negro sobre a trajetória e a obra do seu pai Maurício Tizumba intitulado; *Maurício Tizumba: caras e caretas de um teatro negro performativo*. Maurício Tizumba é um importante

criador das artes negras brasileiras, oriundo de Belo Horizonte/MG e que contribui significativamente com a música e o teatro negro através de sua expressiva obra artística e política. Por meio desse estudo, a pesquisadora problematiza o conceito de Teatro Negro:

O que é o Teatro Negro em si? Porque se a gente vai, por exemplo, para a academia, para as escolas de teatro, o pensamento é todo muito eurocêntrico. O entendimento de teatro ainda é muito restrito ao teatro europeu. É difícil esse entendimento do que é Teatro Negro, a estética negra, a temática negra. Então o que é o Teatro Negro? Um negro em cena já é Teatro Negro? Falar de temáticas negras, somente isso é Teatro Negro? Podemos pensar em temas que não falem de negritude especificamente, mas que trazem elementos da matriz africana, isso seria Teatro Negro? Essas são questões que temos que discutir ainda. Já existe essa discussão, há bastante tempo, mas a gente ainda precisa aprofundar (TIZUMBA, 2019, p. 14)

A pesquisa de Júlia Tizumba se identifica diretamente com o estudo que culmina nesse texto, pois a autora se concentrou em investigar a trajetória do seu pai consanguíneo Maurício Tizumba, artista e criador fundamental na compreensão da estética negra nas artes, sobretudo por meio do teatro e da música. A investigação que inspira essa dissertação também propõe abordar e analisar a presença dos meus pais Antônio Godi e Lia Spósito como personalidades partícipes do fenômeno do Teatro Negro no contexto em que o teatro e as lutas sociais interagiram e culminaram na gênese do Movimento Negro Unificado em Salvador/BA, decorrendo numa produção artística, política, educadora e emancipatória.

Nesse cenário investigativo no campo da Educação, no qual o estudo da Pedagogia do Teatro Negro se insere, assumimos a proximidade entre o pesquisador, os sujeitos e o objeto analisado, compreendendo esse modo peculiar de produzir conhecimentos, em que um rigor outro da pesquisa científica e o envolvimento com o campo de estudo, podem equilibrar-se e produzir outras epistemologias que potencialmente contribuem ainda mais com a ciência, sobretudo no campo da educação e do teatro. Sobre essa problemática, Júlia Tizumba reflete que:

[...] tamanha proximidade com o fenômeno estudado poderia ser um aspecto complicador, pois acredito que eu não teria maturidade suficiente para exercer o olhar distanciado, crítico e analítico, indispensáveis ao pesquisador. [...]. Resolvo encarar esse tema quando percebo minha habilidade para aliar as forças da objetividade e do afeto em função desse trabalho acadêmico. Escolho e acredito na produção de um discurso crítico que não exclua a minha subjetividade, a minha história, a minha identidade e as minhas memórias (TIZUMBA, 2019, p. 13)

O desenvolvimento desse estudo perpassa por esse território, no qual o princípio dialógico entre a proximidade do objeto do conhecimento e o distanciamento sugerido pelo

rigor científico é um desafio. Contudo assim como Júlia Tizumba, acredito na construção de uma produção crítica e científica que acolha essa dualidade, sobretudo em se tratando da experiência em Teatro Negro, que marca boa parte da minha trajetória pessoal, acadêmica e profissional. E também por ser o Teatro esse lugar polifônico, produzido por pessoas engajadas em sua produção, de modo integrado com seu corpo, sua cultura de resistência de forma estética e lúdica. Não há, nesse sentido, separação entre pesquisador e fenômeno educativo e artístico investigado.

Na trajetória da dramaturgia brasileira, as presenças das personagens negras eram quase sempre subalternizadas e estereotipadas, permeadas de um apelo cômico acentuado, por vezes ridicularizado. Tudo isso associado à ausência de narrativas em que as personagens negras se apresentassem como protagonistas de suas próprias histórias e conquistas. A pesquisa sobre Teatro Negro tensiona e questiona a ausência do protagonismo social do negro nos palcos do drama e da vida real, bem como reivindica o lugar significativo na produção acadêmica na área de Educação e de Teatro.

A problemática sugerida tanto no fenômeno do Teatro Negro, quanto nas ações dos movimentos sociais denunciam o silenciamento e a invisibilidade sobre os quais se encontram expostos os sujeitos negros que vivenciam cotidianamente os impactos violentos do *racismo* arraigado na sociedade em suas diversas formas de manifestação. Essa problemática se conecta diretamente com o entendimento do *conhecimento-emancipação* abordado pelos estudos de Nilma Lino Gomes, na obra *O Movimento Negro Educador* (2017):

No conhecimento-emancipação, o ato de conhecer está vinculado ao saber, sabor, saborear, à sapiência e ao sábio. O sábio não é o cientista fechado no seu gabinete ou laboratório, mas aquele que conhece o mundo através do seu mergulho no mundo [...]. No conhecimento-emancipação há toda uma leitura crítica dos motivos políticos, ideológicos e de poder por meio dos quais a dicotomia entre saber e conhecimento foi construída; porém não se limita a ela. (GOMES, 2017, p. 58-59).

Essa compreensão sugere uma conexão entre o *conhecimento-emancipação* e os saberes que se estabelecem tanto na produção artística, política e pedagógica do Teatro Negro, quanto nas ações dos movimentos sociais. O teatro como área do conhecimento e de experiência estética, política e educativa, se dá no encontro com o outro, na presença, no estado lúdico, criativo e imaginativo, ele se processa no aqui e agora, tanto na relação entre a obra e o espectador, quanto no processo criativo vivenciado pelos sujeitos que concebem a obra: atores e atrizes, dramaturgos/as e diretores/as, etc.

O conhecimento-emancipação é cheio de nuances, riscos, conceitos provisórios que podem ser mudados de acordo com a dinâmica social e a politização da sociedade [...]. É nele que se torna possível a proposta de diálogo entre os saberes e os sujeitos que os produzem; ou seja, o conhecimento-emancipação é intensamente vinculado às práticas sociais, culturais e políticas (GOMES, 2017, p. 59)

Podemos então relacionar a experiência proporcionada pelo fenômeno do Teatro Negro e sua implicação com as lutas sociais, com o conhecimento que se experimenta e se constrói ao “mergulhar no mundo” de corpo inteiro e voz ativa. A pedagogia que se processa no fazer teatral engajado com as lutas sociais antirracistas pode ser compreendida como um elemento do *conhecimento-emancipação*.

Essa abordagem sugere, ainda, a compreensão de como o colonialismo moderno impacta a estrutura do poder, do ser e do saber, favorecendo o pensamento eurocêntrico da modernidade ocidental e subalternizando, outros saberes e outras identificações em que estão inseridos os sujeitos negros, bem como os povos indígenas, as mulheres, a população LGBTQIA+ e outros grupos sociais não hegemônicos.

A tentativa de invisibilizar e silenciar a presença negra e sua importância na história é produzida pelos sistemas hegemônicos e atravessa profundamente a trajetória da população negra brasileira. Contudo, em resistente contraponto, os movimentos sociais e o Teatro Negro, por meio de suas ações políticas, artísticas e pedagógicas operam constantemente na problematização e denúncia dessas desigualdades. Essa compreensão pode ser relacionada com a ideia conceitual do *conhecimento-emancipação*, que à luz das emergências revela potência e possibilidade de mudanças urgentes no tecido social e nas histórias de tantas existências negras que ainda sobrevivem.

1.1 Compreensões pedagógicas do teatro

Pensar o teatro, para além da sua constituição artística, filosófica e política, mas também como expediente pedagógico, nos remete às primeiras experiências dessa linguagem no contexto colonial da gênese do Brasil no século XVI. O teatro é a arte do encontro e demarcou esse atributo nos primeiros contatos entre os missionários jesuítas e os povos nativos, também chamados de “silvícolas” por esses colonizadores autoproclamados “missionários da fé e da força da cristandade”. O *teatro jesuítico* ou *teatro anchietano*, nasceu à sombra do

catolicismo e serviu potencialmente na tentativa de catequização dos povos originários. Assim, em 1553 o padre José de Anchieta desembarca na então Província do Brasil numa difícil empreitada com o objetivo jesuítico de “educar”, catequizar e converter os povos originários à “fé cristã”:

Na tarefa “civilizadora” do gentio e também dos portugueses que para aqui vieram, o jesuíta José de Anchieta, nascido nas Ilhas Canárias, escreveu e representou os primeiros autos compostos no país. Era um estrangeiro que trazia no centro colonizador um instrumento cênico, de alcance seguro na catequese (MAGALDI, 2004, p. 13)

Os autos anchietanos representavam a glória e as vitórias das “forças da cristandade” sobre os demônios e tinham a função de ilustrar e perpetuar “as verdades da fé jesuítica”. Contudo, diante dos desafios do “novo mundo”, os autos anchietanos não podiam ser representados nos moldes clássicos europeus e sua adaptação à realidade da Província do Brasil, por conta da diversidade do público, utilizou de até quatro línguas diferentes, como o latim, o espanhol, o português e o tupi, alcançando então, tanto o público dos missionários, quanto os povos nativos. Assim, o padre José de Anchieta:

[...] em vez de impor na nova terra os padrões europeus (de teatro), logo se afeiçoou ao espírito indígena, chegando a realizar peças inteiras em tupi. As exigências específicas da América distanciaram as produções de qualquer molde preestabelecido, e não será exagero reconhecer o selo de brasilidade em sua estrutura [...] O esforço de aculturação, nesse empreendimento gigantesco de trazer os índios para a crença cristã, moldou a forma de um novo veículo cênico, que não podia ser inteiramente autóctone, mas não se pautava por rígidas regras estrangeiras (MAGALDI, 2004, p. 13)

Sábato Magaldi aborda esse contexto no *Panorama do Teatro Brasileiro* (2004) em que a linguagem teatral pode ser compreendida como um dos primeiros expedientes pedagógicos nas origens da formação histórica, social e cultural brasileira, servindo potencialmente, ao projeto jesuítico e colonial de dominação por parte dos invasores portugueses contra os povos originários que habitavam esta terra, aos milhares e desde muito antes da chegada das primeiras caravanas.

A pedagogia do teatro, enquanto campo de estudo, consolida-se por meio de importantes referências, nacionais e internacionais, que vêm analisando a experiência educativa da linguagem teatral, de modo conceitual e metodológico, nos diversos ambientes, tanto na educação formal, quanto na interação e implicação dos sujeitos com o fenômeno do teatro em si (artistas e espectadores). Sobre essa percepção, o estudo de Flávio Desgranges destaca o dialogismo pedagógico da linguagem teatral e ainda aponta para a ideia de que a construção da

obra é uma experiência compartilhada entre os autores (artistas) e os espectadores, na medida em que o acontecimento teatral envolve os sujeitos implicados:

o autor da obra pode ser entendido como o outro do espectador, que re-significa a realidade social, base comum a todos, possibilitando que o contemplador veja a vida (e a si mesmo) "pelos olhos dos outros" para, em seguida, regressar à sua consciência e elaborar esteticamente respostas que dêem uma visão do todo contido naquele olhar. O contemplador capta na obra a realidade (na qual está inserido) vista pelos olhos do autor e, posteriormente, retoma a si mesmo para o "acontecimento último", a concepção refletida de um juízo de valor acerca da obra (DESGRANGES, 2006, p. 32)

Essa ideia sugere a participação ativa do espectador na concepção da obra, sendo que os autores (artistas) produzem - de modo físico, estético e subjetivo - parte do todo, mas para alcançar sua completude, a obra precisa da interpretação e da criação (produção crítica) inerente ao espectador:

No momento em que retoma ao seu lugar, exterior à obra, para elaborar uma interpretação dela, o contemplador (espectador) recorre à sua experiência pessoal, para, baseado em sua própria vida, formular uma compreensão da arte. Ao rever os fatos de sua história, no ato de análise da obra, o espectador, além de refletir sobre os acontecimentos da cena, formula pensamentos críticos acerca de sua própria trajetória, detendo-se de maneira distinta, renovada ante as suas experiências pessoais, estando em condições de produzir respostas inesperadas para as mesmas questões, revendo e recriando possibilidades para sua existência (DESGRANGES, 2006, p. 32)

Ainda, sobre essa potencialidade educadora do teatro, a diretora e teatróloga norte-americana Viola Spolin produziu um estudo amplo que sistematiza detalhadamente a sua experiência com o *teatro improvisacional*, este que decorreu em publicações fundamentais na concepção de uma pedagogia teatral através do desenvolvimento de um método de ensino, que pode ser aplicado tanto nos processos formativos em educação teatral, quanto em produções profissionais. Spolin apresenta, na obra *Improvisação para o Teatro* (1992) dados, informações, técnicas de criação e improvisação, bem como orientações para se aplicar nas diversas etapas da construção de um espetáculo, e ainda disponibiliza um amplo repertório de exercícios de improvisação e jogos teatrais experimentados e sistematizados ao longo de sua trajetória acadêmica, artística e educadora. Assim como Desgranges, Viola Spolin também destacou o conhecimento teatral produzido na interação entre a obra e a plateia/espectador:

A plateia é o último elemento que contempla o círculo, e a sua relação não só com a peça, mas com a atuação, é muito importante. O espetáculo, certamente, não é o fim da linha. Ele traz todo o processo criativo de fazer uma peça para sua fruição; e a plateia deve ser envolvida nesse processo (SPOLIN, 1992, p. 321)

Tratar sobre os processos pedagógicos do teatro, bem como a relação entre a dramaturgia, a cena, os personagens e o espectador como sujeito ativo na criação e concepção interativa, crítica, dialógica, política e pedagógica com a linguagem teatral, nos remete para a obra fundamental do encenador, dramaturgo e pensador Bertold Brecht. A sua contribuição teórica e dramática é imensurável e propõe a ideia da *peça didática* e do *teatro épico* e *dialético*, problematizando as estruturas do capitalismo e adotando uma ruptura na “ilusão” que o teatro em sua forma clássica produz. Na obra de Brecht:

A crítica ao capitalismo se afirmava enquanto revelação dos meandros desse sistema econômico, que influencia determinantemente atitudes e comportamentos, submetendo as relações humanas ao irracionalismo da lógica mercantil. Brecht, realizando uma analogia entre palco e vida social, concebeu um teatro que revelava suas próprias estruturas, já que o palco dramático em voga no período podia ser visto como um reflexo da própria sociedade que o engendrava. A negação e a desconstrução do teatro ilusionista estaria, portanto, em estreita consonância com a revelação dos mecanismos constituintes da sociedade burguesa. Brecht optou, portanto, por não abandonar o palco italiano, mas por questioná-lo e denunciá-lo, pois, ao criar uma ilusão de realidade, a “caixa-preta” impedia que os espectadores tomassem ciência do seu funcionamento, bem como dos mecanismos que estruturam a sociedade, mantendo-os alienados de sua capacidade crítica e revolucionária. O teatro épico brechtiano estruturava-se como uma pedagogia do espectador, tendo em vista que este poderia fruir mais prontamente o espetáculo à medida que conhecesse melhor o aparato constituinte de uma encenação (DESGRANGES, 2006, p. 40 e 41)

O *teatro épico* de Brecht é um conceito que o autor sistematizou ao passo de décadas desde a primeira metade do século XX e faz um contraponto ao *teatro dramático*, pois enquanto o *teatro dramático* aborda, em suas obras, as questões da vida privada como: família, relações amorosas e conflitos individuais, o *teatro épico* brechtiano valoriza as questões coletivas, políticas e sociais, tendo o modo narrativo como referência para apresentar suas histórias e escancarar as estruturas, sejam elas cênicas na interação direta com a obra, sejam elas simbólicas pautadas numa reflexão crítica da relação entre o teatro e a sociedade. Um dos elementos dessa compreensão de *teatro épico* brechtiano é o recurso da *quebra-da-quarta-parede*, no qual os atores/atrizes estabelecem uma relação metalinguística com a obra e o espectador, de modo que se distanciam dos *personagens* e comunicam-se diretamente com o público/espectador, na condição de ator e sujeito social, lançando mais um elemento de ruptura da “ilusão” produzida pelo teatro dramático, ao passo que tensiona a crítica social reelaborando a relação entre o teatro e a sociedade, sugerindo uma presença mais ativa e revolucionária dos sujeitos para produção de uma nova sociedade pautada no enfrentamento às desigualdades sociais. Essa compreensão dialética do teatro épico, em que a relação entre a cena e os conflitos

sociais se estabelece e insere o espectador no bojo de uma produção crítica e criativa da obra teatral, dá subsídios para a concepção do *teatro didático* brechtiano, que serve de referência dramaturgica, teórica e metodológica fundamental no entendimento dos processos pedagógicos da linguagem teatral.

A experiência de um teatro político e educador perpassa ainda pela compreensão do Teatro do Oprimido concebido e desenvolvido por Augusto Boal, um dos teatrólogos brasileiros mais reconhecidos em outros países pela sistematização do método e teorização do Teatro do Oprimido que hoje em dia, pode-se dizer que se configura como um amplo e propositivo método e campo do conhecimento, estudado e difundido nacional e internacionalmente. O Teatro do Oprimido propõe uma prática teatral que problematiza as relações de poder entre opressor e oprimido e convida o espectador a extrapolar sua relação subjetiva com o dialogismo da cena e o insere no centro do palco, numa interação cênica, podendo - o espectador - interferir, contracenar e modificar o espetáculo, ou seja o espectador, além de sua produção crítica subjetiva na criação da obra, passa a participar da encenação com os demais atores, tornando-se então um *espect-ator*:

Nesta prática teatral, concebida há mais de quarenta anos por Augusto Boal - possivelmente o homem de teatro brasileiro mais conhecido em países estrangeiros -, cada espectador é considerado um ator em potencial. Esta potencialidade, entretanto, não é tida como natural, sendo necessária uma ação concreta para realizá-la. Assim, a participação do espectador nas práticas do Teatro do Oprimido precisa ser cuidadosamente preparada, visando um participante em estado de alerta, pronto para agir. Para se efetivar como ator, ou como *espect-ator*, como sugere o criador deste método, o participante é, em um primeiro momento, preparado com exercícios dramáticos, que têm por objetivo ampliar a consciência de seu corpo e desenvolver as suas capacidades criativas e expressivas [...] O Teatro do Oprimido pretende, dessa maneira, ajudar o espectador a se transformar em protagonista da ação dramática, para que, em seguida, utilize em sua vida as ações que ensaiou na cena (DESGRANGES, 2006, p. 69 e 70)

A ideia de um teatro que problematize e denuncie os conflitos sociais e estimule os sujeitos para uma ação propositiva e revolucionária, em si, já pressupõe uma pedagogia da transformação, da inquietude com as mazelas sociais, da indignação com as injustiças e violências produzidas tanto pelo estado quanto pelo *estabelecimento* e que tanto oprime o proletariado, o povo pobre e os mais humildes. O Teatro do Oprimido é antes de tudo um teatro político operando nas fronteiras das desigualdades e iluminando consciências para a transformação social necessária:

[...] todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o

teatro da política pretendem conduzir-nos ao erro, e esta é uma atitude política [...] o teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de liberação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar (BOAL, 1991, p. 13)

A pedagogia do teatro pode ser compreendida através de noções desenvolvidas por importantes estudos que se debruçaram sobre esse campo, alguns deles foram mencionados aqui e se desdobram em tantas outras pesquisas produzidas na atualidade e historicamente. Entendemos então que a arte teatral enquanto expediente pedagógico opera de forma contundente e eficaz para atingir seus objetivos, desde a gênese colonial brasileira, por meio do teatro jesuítico – servindo na tentativa de dominação e subjugação dos povos originários, suas culturas e seus territórios – físicos, geográficos e filosóficos. Ainda, as noções pedagógicas do teatro seguem sendo analisadas e sistematizadas ao passo do fluxo natural do tempo. Contudo, os emblemáticos modos e métodos que compreendem essa pedagogia teatral, por mais políticos e revolucionários que sejam, não esgotam uma das mazelas sociais mais latentes e que atravessa os séculos desse Brasil “em construção”, o *racismo*.

O debate sobre o racismo é inerente ao fenômeno do Teatro Negro. Um negro em cena é o suficiente para sugerir essa discussão. E se esse negro em cena estiver numa posição de protagonismo, perante uma plateia que espelhe a histórica e atual sociedade brasileira, então esse debate potencialmente ficará mais aquecido e tensionado. É notório que existem pesquisas bem-sucedidas que articulam noções e métodos pedagógicos do teatro (como alguns mencionados nesse texto) com temáticas transversais à história e cultura negra, contudo os métodos continuarão os mesmos produzidos noutros contextos em que o racismo não figurava como preocupação central. Acredito sim, que tanto a trajetória, quanto o fenômeno do Teatro Negro em si, produzam paradigmas, epistemologias e compreensões próprias pautadas nesse modo específico de se fazer e de se pensar teatro e educação.

No estudo que culmina nessa dissertação, a Pedagogia do Teatro Negro é compreendida como um movimento que revolucionou o teatro moderno brasileiro escancarando o racismo e ressignificando o protagonismo negro na dramaturgia, conectou-se com as lutas sociais de movimentos negros participando ativamente de suas ações, formulações e enfrentamentos, ainda produziu e produz uma obra fundamental, emblemática e cheia de particularidades do ponto de vista artístico, estético, político e pedagógico. É importante ressaltar que, em termos quantitativos de registros, tanto a documentação, quanto a publicação

de textos dramáticos produzidos pelo Teatro Negro, ainda carecem de mais visibilidade e difusão em relação aos documentos textuais, dramáticos e visuais produzidos noutros modos de se fazer teatro e os registros desses dados, bem como suas publicações também são elementos pedagógicos nessa compreensão, pois possibilitam a produção de conhecimentos através da análise de elementos memória – depoimentos de personalidades implicadas, além de documentos físicos e virtuais, históricos e atuais.

Muniz Sodré (2023), ao discutir sobre possibilidades de solucionar o problema do racismo em sua forma social e institucional no Brasil, cita a lógica da *aproximação institucional das diferenças*, segundo o autor essa lógica resiste ao racismo através da aproximação institucional, humanística e subjetiva das diferenças e aponta que as “lutas” institucionais contra o racismo devem operar no interior das *famílias* - com o recurso do afeto e de colocar-se no “sentimento” ou na “sensação” do outro, gerando empatia, identificação, compreensão, diálogo e escuta. Esse “enfrentamento” institucional ao racismo também se dá através da *lógica da aproximação* na escola, nos espaços de produção do conhecimento e de interação aberta com o diferente. O teatro como a arte do encontro produz elementos de *aproximação* humanística, de *aproximação* social, de *aproximação* intersubjetiva e de uma aproximação que, potencialmente, nos orienta para o respeito à diferença e o convívio numa sociedade com mais equilíbrio e menos desigualdades.

1.2. Primeiros passos que me conduziram à origem dessa investigação

Esse estudo surge a partir de uma inquietação pessoal, enquanto sujeito negro soteropolitano, artista, professor e arte-educador, que busca compreender e problematizar os enfrentamentos que a população afro-baiana e afro-brasileira vivencia historicamente nas lutas antirracistas em prol da dignidade de existir, reivindicando a garantia dos direitos constitucionais do cidadão. O caminho que me conduz à essa compreensão se encontra entre experiência do Teatro Negro e da Educação. Sou filho de uma família de artistas e educadores engajados com as lutas sociais e que tiveram uma participação importante tanto no acontecimento do Teatro Negro baiano, quanto nas ações que contribuíram na reformulação do Movimento Negro Unificado em Salvador/BA, em 1978.

A escolha de me tornar artista e professor inspirou-se na história da minha família, na qual o ofício da educação associado ao fazer artístico sempre esteve presente. Sou filho de pai ator, diretor artístico, ativista, professor e antropólogo e mãe professora, atriz, ativista e diretora teatral - Antônio Godi e Lia Spósito. O encontro desses dois gerou, não apenas a mim, mas também trilhou uma trajetória de produções teatrais, ações políticas, acadêmicas e pedagógicas que contribuíram com as lutas sociais antirracistas e que marcaram importantes capítulos na arte negra baiana, principalmente com a criação e atuação do Grupo de Teatro Palmares Iñaron em 1977, mas trataremos desses fatos mais adiante, no decorrer dessa dissertação.

Para uma melhor compreensão da gênese dessa pesquisa, sinto a necessidade de abordar nessa seção, os acontecimentos e fatos tanto da trajetória acadêmica, quanto da caminhada profissional, que se relacionam com o objeto de estudo que inspira essa dissertação. Por que me interessei pela pedagogia do teatro negro? Como venho me tornando um professor, artista e arte-educador atuante na pedagogia engajada com as lutas sociais antirracistas?

O início do meu trajeto acadêmico se deu em 2005, quando decidi me candidatar no processo seletivo para ingressar no Curso Livre de Teatro da Universidade Federal da Bahia, este que por muitos anos foi considerado um dos mais importantes cursos de teatro da cidade, concorrido por muitas pessoas que buscavam a formação técnica em teatro dentro da academia, no formato de um curso de extensão. O Curso Livre de Teatro (UFBA) foi a minha primeira experiência no ambiente acadêmico de uma universidade pública e o espaço da Escola de Teatro era encantador. O teste (processo seletivo) de ingresso na turma de aprovados foi realizado em duas etapas: a primeira com a apresentação de um monólogo para uma banca formada por três professores. Escolhi, dentre as opções, um fragmento do texto *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu, estudei, me preparei e mesmo com o nervosismo comum às primeiras vezes, consegui me apresentar bem e passar para a segunda etapa.

Nessa segunda fase, os candidatos teriam que apresentar uma cena curta de livre escolha e criação, no espaço da Sala 5 – um anfiteatro pequeno, intimista, que guarda uma memória importante na Escola de Teatro da UFBA. Todos os candidatos, além de se apresentarem para a banca, também teriam como espectadores, os demais concorrentes. Lembro-me, preparei uma cena que, de maneira poética, fazia uma provocação sobre a forma como o estado trata os cidadãos meramente como estatísticas, RG's, CPF's e cifras, subalternizando o indivíduo, suas subjetividades e identidades, sobretudo se esse indivíduo for

um sujeito negro nas cenas sociais e teatrais. Assim, fui aprovado no Curso Livre, ingressei na Escola de Teatro da UFBA e nesse mesmo ano, em 2005, fiz o vestibular (como se chamava na época o processo seletivo para ingresso nos cursos de graduação) para o curso Licenciatura em Teatro na UFBA.

A escolha da licenciatura foi consciente e inspirada na história da minha família, formada por professores, artistas e diretores teatrais. Assim a educação sempre permeou meu trajeto e o ofício do professor me encantou desde cedo, principalmente se o professor for também artista e arte-educador. A escolha da licenciatura já era um projeto e durante o curso, que se iniciou em 2006, tive significativas experiências que me formaram como professor, arte-educador e ator. Nessa época, lembro-me que chegava cedo na universidade, assistia as aulas da graduação durante o dia e ficava direto para os ensaios à noite do Curso Livre de Teatro - que ainda acontecia.

Esse foi um período bastante produtivo em minha formação e, concomitantemente ao curso universitário, outras tantas experiências foram determinantes no meu trajeto, como a atuação, criação e produção de obras artísticas juntamente com artistas e grupos de teatro importantes na cena teatral baiana. Além da experiência como educador na Escola de Sabedoria – Dida Alamojú, da organização Omidudú, em 2007, que articulava educação, políticas públicas afirmativas, arte e estética com cursos e oficinas inspirados na cultura afro-brasileira - nessa ocasião atuei nas funções de educador, ator e mediador cultural.

Ainda em 2007, durante o curso de licenciatura em teatro (UFBA), por meio do estágio acadêmico tive a possibilidade de vivenciar a sala de aula na rede pública de educação pela primeira vez, experimentando o trabalho do professor e o encontro com os estudantes. Nessa ocasião atuei em duas escolas da rede municipal, sendo a Escola M. Prof. Antônio Pithon Pinto, localizada no subúrbio ferroviário, bairro Fazenda Coutos e a Escola Municipal Amélia Rodrigues localizada no centro da cidade, no popular bairro do Tororó. No estágio acadêmico, tive a orientação da prof^a. Dr^a. Célida Salume (UFBA), esta que me deu todo o suporte técnico e o acompanhamento necessário à experiência que foi extremamente positiva.

O estágio durou alguns meses, o suficiente para estabelecer uma relação respeitosa, afetuosa e comprometida com os estudantes e toda a comunidade escolar. Na culminância que marcou a finalização do estágio acadêmico, organizei uma mostra pública do processo de aprendizagem teatral dos estudantes - estes que brilharam e se disponibilizaram desde o início para o ensino da arte e do teatro na escola. Foi, para mim, um momento inesquecível que marcou

e legitimou ainda mais a escolha da educação no âmbito profissional e acadêmico. O trabalho com os estudantes da rede pública e a experiência na Escola de Sabedoria - Didá Alamojú, revelaram o campo de estudo que escolhi pesquisar na época, para produzir o TCC – Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Teatro na UFBA.

Assim, em 2009.1, apresentei o resultado da pesquisa através de uma defesa pública do TCC, sob a orientação do professor Dr. Luis Cláudio Cajaíba (UFBA), no formato de monografia com o título “O Teatro-Educação e a Lei 11.645/08”, um estudo realizado na busca de conectar o teatro, a educação e a Lei 11.645/08 – esta que estabelece a inclusão, nos currículos escolares da educação básica, dos conteúdos relativos à história e cultura africana, afro-brasileira e indígena.

De fato, a experiência na Escola de Sabedoria Didá Alamojú da Organização Omidudú (2007-2008) ligada ao Movimento Negro Unificado, foi o que inspirou o tema da minha pesquisa para o TCC do curso de Licenciatura em Teatro da UFBA, pois essa vivência me proporcionou atuar como educador, na difusão e entendimento da Lei 11.645/08, dialogando diretamente com professores e estudantes da rede estadual de ensino, no contexto exato do surgimento da referida lei, em 2008. Essa vivência com a difusão de políticas afirmativas através do trabalho artístico e pedagógico inserido no âmbito do movimento negro baiano foi determinante na minha formação cidadã, profissional e acadêmica e essa percepção se reflete através dos estudos de Nilma Lino Gomes:

[...] a riqueza epistemológica do movimento negro é a educação. O movimento é educador porque gera conhecimento novo que, não só alimenta as lutas e constitui novos atores políticos, como contribui para que a sociedade em geral se dote de outros conhecimentos que a enriquecem no seu conjunto (GOMES, 2017, p. 10)

Em 2011, dois anos após a conclusão do curso de Licenciatura em Teatro, tive a oportunidade de publicar o resumo do meu TCC (monografia) intitulado “O Teatro-Educação e a Lei 11.645” na revista acadêmica *Entrelaçando – Revista Eletrônica de Culturas e Educação*, N. 2, p. 1-16, Ano 2 (Set/2011). ISSN 2179.8443 da UFRB – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, a convite da professora Dra. Cilene Canda, do curso de Licenciatura em Teatro da UFBA, esta que conhecia minha pesquisa e na ocasião estava vinculada também na Universidade Federal do Recôncavo Baiano - UFRB. E em 2018, pude publicar um ensaio, em formato de livro, inspirado na mesma pesquisa “O Teatro-Educação e a Lei 11645” através da editora: Novas Edições Acadêmicas, 2018, em versões impressas e virtuais.

1.3 Outros Passos: O Teatro e a Educação Como Ofício De Uma Existência Negra

O meu trajeto profissional foi constituído por experiências no âmbito da educação, através da docência e no âmbito da arte, por meio do teatro. Experiências estas que contribuíram diretamente em minha formação como cidadão afro-baiano consciente, professor, ator e arte-educador. Assim, algumas dessas vivências serão relatadas nesta sessão em ordem cronológica, tendo como referência sua importância na caminhada que culminou na gênese da pesquisa que inspira essa dissertação.

Em 2006, quando ainda estava cursando a Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Bahia, tive a primeira experiência profissional como ator, através do espetáculo BARRELA - texto de Plínio Marcos, direção de Nathan Marreiro e elenco da Cia. de Teatro Gente, composto originalmente por André Nunes, Ismael Marques, Everton Machado, Heraldo Souza, Lindolpho Neto, Ruhan Álvares e Victor Kizza. Além dos atores convidados; Daniel Calibam, Davi Maia, Francelin Rocha e Ricardo Gonzaga. O espetáculo BARRELA é o primeiro texto escrito por Plínio Marcos (1958) e retrata a realidade carcerária no Brasil. A peça estreou em Salvador/BA no ano 2006, com um elenco majoritariamente negro, permanecendo em cartaz até 2018 nos principais teatros da Bahia e em demais cidades do Brasil.

O espetáculo foi indicado e premiado no Braskem de Teatro 2006 (troféu de melhor ator para Everton Machado, além da indicação de melhor espetáculo), principal prêmio da categoria no estado da Bahia, participou de festivais internacionais e permaneceu durante mais de uma década em cartaz entre 2006 e 2018, sempre levando um ótimo público ao teatro, que ficava notoriamente impactado, tanto com a perspicácia dramaturgica de Plínio Marcos, quanto com as provocações estéticas, políticas e étnico-sociais tratadas pela encenação de Nathan Marreiro, além da entrega dos atores em cena.

As últimas exhibições da peça ocorreram em 2017, quando realizamos uma temporada de apresentações celebrando os 10 anos da montagem baiana do espetáculo BARRELA e em 2018 quando participamos de mais um festival internacional no interior de Minas Gerais, o Festival de Teatro de Teófilo Otoni - FESTTO, alcançando um grande público e mobilizando a crítica especializada.

A experiência como ator em Barrela foi intensa desde os primeiros laboratórios investigativos para a construção da encenação que, por meio de uma pesquisa meticulosa direcionada por Nathan Marreiro, foi nos aprofundando tanto na dramaturgia pliniana, quanto na compreensão da realidade carcerária brasileira. Através de estudos teóricos e práticos fomos imergindo nesse universo impactante, cruel, contraditório, poético, estético, demasiadamente humano e quase sempre injusto para uma boa parcela dos segregados corpos negros que se amontoam e ainda sobrevivem no cárcere, quase monocromático, do estado.

Lembro-me que no ano de estreia da peça (2006) fomos realizar um laboratório de pesquisa dentro do Complexo Penitenciário Lemos de Brito, localizado no bairro Mata Escura, periferia de Salvador/BA. Jamais esquecerei o som cortante e estridente das grades, o odor pesado do ambiente suodorento e o clima tenso, tal qual o silêncio que precede a explosão de uma bomba.

Nessa ocasião, conversamos com alguns internos, e caminhamos pelos ambientes tétricos e amarelados do complexo, sempre acompanhados por um agente carcerário (pai de um dos atores integrantes do elenco) que generosamente promoveu a nossa entrada, garantiu a nossa segurança e contribuiu na realização do laboratório de pesquisa que culminou na produção de um documentário audiovisual - este que passou a compor a encenação, sendo exibido organicamente no decorrer do espetáculo. É notório para mim, o quanto essa experiência foi pedagógica, tanto na minha formação artística e cidadã, quanto na relação dialógica com todas as pessoas, artistas e plateias, que me conectei durante todos esses anos vivenciados com o espetáculo Barrela, em tantos espaços distintos.

A experiência proporcionada pelo teatro em minha trajetória é educadora. A cada processo criativo nos laboratórios vivenciados, nos encontros e nas trocas com os colegas de cena, na relação propositiva, crítica e criadora com os encenadores e encenadoras, no contato com o estudo dos textos dramáticos ou mesmo na condição de espectador o Teatro é profundamente educador. Acredito na formação artística, política e cidadã através do Teatro, pois me reconheço um fruto desse processo, sobre esse entendimento o pesquisador Flávio Desgranges diz que:

O encontro entre teatro e pedagogia [...] assume, portanto, a insistência em compreender a ação educativa proposta pela experiência teatral como provocação dialógica, em que o espectador, ou o atuante, ou o participante, ou o jogador, nos diferentes eventos e processos teatrais, a partir de variados contextos e procedimentos, pode ser estimulado a efetivar um ato produtivo, elaborando reflexivamente conhecimentos tanto sobre o próprio fazer

artístico-teatral, quanto acerca de aspectos relevantes da vida social (DESGRANGES, 2006, p. 20).

Em 2007, numa outra experiência teatral, com a mesma Cia. de Teatro Gente, na condição de ator e produtor, participei da montagem do espetáculo *Uma Mulher Vestida de Sol*, da obra de Ariano Suassuna e direção de Nathan Marreiro, que ficou em cartaz na Sala do Coro do Teatro Castro Alves (Salvador, BA) entre outubro e novembro de 2007. A peça tratava-se de uma narrativa dramática belíssima, uma tragédia nordestina sob a escrita peculiar e genial do saudoso Ariano Suassuna, com um elenco majoritariamente negro, entre atores e atrizes, inclusive os personagens protagonistas. Nesse processo, imerso na pesquisa para a construção da peça, tive a oportunidade de apresentar um ensaio aberto para o próprio autor Ariano Suassuna, numa de suas visitas à Salvador/BA em 2007, que com o seu olhar generoso comentou e contribuiu na adaptação da montagem.

Os trabalhos teatrais que busco me envolver traduzem temas pertinentes ao pensamento crítico sobre as desigualdades, temas que questionam as hegemonias das *colonialidades*, temas que ecoam as vozes historicamente subalternizadas e que urgem escuta e atenção. De fato, o teatro e a arte, na minha trajetória profissional, contribuem profundamente no meu trabalho como professor e arte-educador, atento aos debates que refletem sobre o contexto social e étnico do povo brasileiro, histórico e atual.

Em 2009, tive uma experiência significativa, como educador do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira - MUNCAB, localizado no prédio que abrigava a antiga Casa do Tesouro na Praça da Sé, Centro Histórico de Salvador/BA. Trabalhei no setor pedagógico da exposição "Benin Está Vivo e Ainda Lá" sob a curadoria do artista plástico, gestor cultural e ativista Emanuel Araújo – este que nos deixou fisicamente no emblemático 07 de setembro de 2022, mas marcou um legado que nos inspira a continuar produzindo e atuando no bojo das lutas sociais através da arte, do teatro e da educação. O MUNCAB contava, ainda, com a gestão cultural do poeta, letrista e compositor José Carlos Capinan, a orientação do saudoso professor e pesquisador Jaime Sodré e da saudosa dramaturga, diretora teatral de grande relevância no acontecimento do Teatro Negro baiano Nivalda Costa, além de tantas outras personalidades atuantes da nossa cultura.

Por meio do trabalho no MUNCAB, tive uma oportunidade de ministrar, junto com outros artistas e educadores, atividades formativas no ensino da arte e culturas do território africano para dar suporte ao trabalho pedagógico desenvolvido no encontro com os visitantes e na mediação cultural com grupos de estudantes, pesquisadores e o público em geral. Ainda com

essa exposição no museu, tive contato com obras tradicionais da África pré-colonial, com artistas contemporâneos e suas produções. Assim, essa foi mais uma experiência fundamental na minha caminhada profissional e aspiração acadêmica ancorada no discurso crítico sobre uma epistemologia decolonial e contra-hegemônica, sobre os saberes ancestrais e atuais dos povos Africanos e afro-brasileiros – filhos sequestrados pelos enfáticos movimentos colonialistas que culminaram na diáspora transatlântica.

Em 2010 participei do evento interdisciplinar promovido pela organização Malê Debale - que desenvolve atividades afro-carnavalescas, culturais e pedagógicas inspiradas na arte e cultura africana e afro-brasileira, situando-se no bairro Itapoã (Salvador/BA). O evento teve como tema: “Educação e Políticas Públicas Afirmativas”, voltado para uma plateia formada por professores, pesquisadores, estudantes e moradores da comunidade do entorno.

Essa foi uma ocasião muito especial, primeiro por ter sido a minha estreia como palestrante e segundo, por ter tido a honra de sentar-me na mesa ao lado de personalidades importantes no pensamento étnico-social, cultural e educacional em Salvador, a saber: a educadora, professora e veneranda conhecedora dos saberes tradicionais afro-brasileiros, a saudosa Makota Valdina Pinto. Ainda, a professora, arte-educadora e diretora teatral Lia Spósito e o professor, ator e antropólogo, Antônio Godi. Foi de fato uma experiência determinante na constituição processual da minha trajetória.

Ainda em 2010 exerci a função de ator e produtor do espetáculo IAURETÊ do Grupo de Teatro Palmares Iñaron – fundado em 1977 por Antônio Godi, Lia Spósito, juntamente com Kal dos Santos e Ana Sacramento. Esse foi o retorno do grupo após 33 anos do seu surgimento. IAURETÊ aborda as questões ancestrais e atuais dos povos indígenas brasileiros, sendo uma livre adaptação do conto Meu Tio O Iauaretê de Guimarães Rosa e da obra literária *Maira* de Darcy Ribeiro, além de conter depoimentos verídicos registrados numa Assembleia de Índios realizada em Merurí – Mato Grosso em 1977. A peça foi dirigida e adaptada por Lia Spósito e composta por um respeitável grupo de artistas e pesquisadores, como saudoso mestre Bira Reis na direção musical, Maria Janaína - atriz que dividiu o palco comigo e que para minha alegria é minha irmã consangüínea e Antônio Godi na orientação artística.

Ainda com IAURETÊ, tive a satisfação de conquistar um prêmio nacional, o Troféu de Melhor Ator do FIT – Festival Nacional Ipitanga de Teatro 2010 e ainda ser selecionado para representar a Bahia e o nordeste no Festival de Curitiba 2011 na capital paranaense. IAURETÊ se manteve em cartaz por alguns anos, com temporadas dentro e fora da Bahia. O

espetáculo IAURETÊ, também circulou as escolas municipais e estaduais em Salvador/BA e Lauro de Freitas/BA entre 2010 e 2013, apresentando aos estudantes e educadores, possibilidades de se refletir sobre as questões indígenas e afro-brasileiras através do teatro, contribuindo assim, para a difusão e compreensão da Lei 11.645/08 – esta que estabelece, nas unidades de ensino públicas e privadas a inclusão, em seus respectivos currículos, do estudo da história da África, dos afro-brasileiros e dos povos indígenas no Brasil.

Em 2011, ministrei um Curso Livre de Teatro, de média duração, através do SESC-BA na unidade de Santo Antônio de Jesus/BA, cidade importante do recôncavo baiano. O curso teve como objetivo apresentar introdutoriamente os elementos do teatro e suas técnicas, tendo como referência os contos afro-brasileiros, indígenas e histórias da cultura popular brasileira, para um público formado por professores, arte-educadores e artistas da cidade. Uma experiência importante na minha caminhada profissional na qual, durante dois meses conduzi aulas diárias com uma turma numerosa e disponível, envolvente e talentosa, culminando numa mostra-espetáculo de conclusão do curso, em que os participantes se apresentaram para toda a cidade num evento memorável, com toda a estrutura do SESC-BA. A experiência de desenvolver, ao passo da minha trajetória, funções diversas no ofício do teatro me faz compreender, por meio do exercício prático e teórico, a potencialidade do princípio educador da arte teatral e para complementar esse pensamento, a obra de Flavio Desgranges tem me auxiliado:

O mergulho na corrente viva da linguagem teatral acende também a vontade de lançar um olhar interpretativo para a vida, exercitando a capacidade de compreendê-la de maneira própria. Podemos conceber, assim, que a tomada de consciência se efetiva como leitura de mundo. Apropriar-se da linguagem teatral é ganhar condições para essa leitura. (DESGRANGES, 2006, p. 23)

Assim, imerso na “corrente viva da linguagem teatral” integrei o elenco de atores da peça O Sumiço da Santa, da obra de Jorge Amado, com adaptação de Claudio Simões e direção artística de Fernando Guerreiro, ao lado de um grupo formado por profissionais atuantes no cenário teatral baiano. Com a produção da Multi-Planejamento e Janela do Mundo, ficamos em cartaz por uma longa temporada de apresentações no ano 2012, no Teatro ACBEU (Salvador/BA), com um público entusiasmado que lotava as sessões todas as noites. Participar dessa montagem proporcionou a minha proximidade com o universo dramaturgico e literário de Jorge Amado, contando uma história de aventura e drama que refletia a Bahia da década de setenta, em plena festa de Santa Bárbara, com seus personagens profundamente afro-baianos e suas relações com a cidade do Salvador, suas festas, suas comidas, seu povo, com uma boa dose

de humor, a peça tratava, de maneira responsável e irreverente as influências da religiosidade afro-brasileira e seus sincretismos.

É importante ressaltar que durante esse período descrito, além de continuar minhas atividades como professor e ainda realizar temporadas de apresentações teatrais como ator e produtor, pude também participar de outros eventos e seminários como palestrante, tecendo reflexões sobre os conteúdos referentes à Lei 11.645/08 – que estabelece o ensino da história e cultura africana, afro-brasileira e indígena no currículo da educação básica e suas aplicabilidades por meio do teatro na educação.

Dessa maneira, em 2013 fui convidado pela Prefeitura Municipal de Senhor do Bonfim/BA através da gestão municipal de educação, para participar como palestrante do IV Seminário de Formação de Gestores e Educadores do Programa Educação Inclusiva: Direito a Diversidade, tratando do tema Políticas Públicas para uma Educação Plural. Nesse evento que ocorreu entre 30 de setembro e 04 de outubro de 2013, pude falar para uma plateia de gestores, coordenadores e professores sobre a constituição, importância, desafios e contribuições das políticas públicas afirmativas na educação.

Nesse mesmo ano fui contratado pela Prefeitura Municipal de Lauro de Freitas, na região metropolitana de Salvador/BA, para trabalhar na Secretaria Municipal de Educação - SMED na função de coordenador de projetos, na Divisão de Projetos Artísticos e Culturais - DIVIPAC. Nessa ocasião tive a oportunidade de conhecer melhor o movimento cultural de Lauro de Freitas/BA e, juntamente com uma equipe competente, elaborar, desenvolver e contribuir na realização de inúmeros projetos artísticos e culturais, voltados para a educação do município, que na época contava com aproximadamente 90 unidades escolares. Através dessa mesma experiência fui convidado para representar a Secretaria Municipal de Educação no Conselho de Cultura do Município de Lauro de Freitas, no qual tive a honra de contribuir na formulação do primeiro edital público para financiamento cultural e artístico do município.

Em meados do ano 2013 participei do espetáculo No Outro Lado do Mar, com texto de José Mena Abrantes e direção cênica de Suelma Costa. Nessa peça teatral, atuei na função de músico, acompanhando um talentoso elenco – composto pelo ator Everton Machado, pela atriz Ana Ganzuá e pelo músico Marquinhos Black, que juntamente comigo e sob a direção musical do saudoso mestre Bira Reis conduziu o espetáculo através do diálogo entre os atores em cena, a trilha sonora e os efeitos musicais. Nessa ocasião tive a minha primeira experiência internacional ao participar do Festival de Teatro e Artes de Luanda, realizado na capital

angolana do continente africano. Através da arte, representamos o Brasil e a Bahia, nesse evento que reuniu, no território angolano, grupos de teatro e artistas oriundos de diversos países de cultura lusófona; lá estavam representantes de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Brasil e Portugal.

O Festival de Teatro e Artes de Luanda acontecia periodicamente sob a organização do Elinga Teatro e do diretor e escritor José Mena Abrantes, o mesmo autor que assina o texto do espetáculo *No Outro Lado do Mar*, encenado por nós. Foi sem dúvidas uma experiência marcante, em que pela primeira vez pude pisar o solo da “mãe” África e conhecer um pouco da Angola contemporânea por meio da arte, entre os meses de maio e junho do ano 2013.

Em meio a experiências artísticas e docentes, no ano 2014 comecei a trabalhar como professor de arte no Colégio Estadual Ana Cristina Prazeres Mata Pires, localizado no subúrbio ferroviário de Salvador, no bairro Alto de Coutos – local marcado pela desassistência do estado, vulnerabilidade da segurança pública e falta de saneamento, porém constituído também por famílias dignas e honestas, que buscavam contrapor as dificuldades com resiliência e perseverança, um bairro ocupado, majoritariamente, pela população negra. Vivências dessa natureza nos fazem compreender a importância do educador comprometido com escola inserida nas comunidades periféricas. A base que orienta a minha atuação pedagógica como educador, desde as primeiras experiências até as minhas atividades docentes atuais, perpassa pelo pensamento *freireano* na compreensão de uma pedagogia pautada na autonomia do educando nos processos de aprendizagem, observando a todos nesse processo como seres inacabados e potencialmente educáveis:

É na inconclusão do ser, que se sabe como tal, que se funda a educação como processo permanente. Mulheres e homens se tornaram educáveis na medida em que se reconheceram inacabados. Não foi a educação que fez mulheres e homens educáveis, mas a consciência de sua inconclusão é que gerou sua educabilidade. É também na inconclusão de que nos tornamos conscientes e que nos insere no movimento permanente de procura que se alicerça a esperança (FREIRE, 2014, p. 57)

A responsabilidade de tornar o encontro com os estudantes, em sala de aula, atrativo, envolvente e motivador, sempre tendo a Arte, o Teatro e a Educação como molas propulsoras era urgente e necessária. Certamente, que os problemas estruturais não passavam despercebidos, mas a experiência se impunha e seguíamos, conscientes das dificuldades e atentos ao compromisso profissional e social. A escola pública, em muitas ocasiões, se torna o lugar de confluência da comunidade, o lugar do encontro. Em diversas situações, o espaço da escola serve como uma espécie de refúgio da comunidade no qual ocorriam, além das atividades

pedagógicas cotidianas, casamentos, formaturas, festas de debutantes e até encontros religiosos de diversas vertentes. A comunidade vivenciava e ocupava a escola. Lá, no Colégio Ana Cristina Prazeres Mata Pires, vivenciei uma experiência importante no meu trajeto pessoal e profissional, no qual durante cinco anos consecutivos pude me encontrar com as belezas e as dificuldades de uma comunidade suburbana do município de Salvador/BA, além de desenvolver um trabalho articulado com a Arte, o Teatro e a memória do subúrbio ferroviário da capital baiana.

Inevitavelmente a experiência do educador em mim é atravessada pelo fluxo da “corrente viva da linguagem teatral” e nesse viés artístico-político-educador encontrei o Cristo Negro, esse personagem emblemático da cultura ocidental, porém nessa experiência teatral o interpretamos sob o viés decolonial. Representei Jesus no espetáculo teatral A Paixão de Cristo, adaptado e dirigido pelo saudoso Duzinho Nery, no município de Lauro de Freitas/BA durante três anos consecutivos 2014, 2015 e 2016, num dos eventos teatrais mais expressivos do município de Lauro de Freitas/BA, considerado um dos maiores espetáculos teatrais a céu aberto da Bahia, por mobilizar centenas de profissionais e alcançar milhares de espectadores anualmente. A Paixão de Cristo de Lauro de Freitas/BA tem mais de duas décadas de tradição, sempre apresentando uma provocação étnica e social, por meio da constituição de um elenco majoritariamente negro, em que a representação dos principais personagens desse importante mito da cultura ocidental, ocorria através da estética negra, provocando um debate sobre as origens étnicas dos personagens na narrativa cristã e ainda tensionando e problematizando o “embranquecimento” do personagem Jesus nas representações eurocêntricas da narrativa cristã.

O ano 2015 foi marcado pelo início de uma nova experiência no exercício profissional da docência na educação básica da rede pública de ensino. Pois, além do trabalho na rede estadual no Colégio E. Ana Cristina Prazeres Mata Pires passei a lecionar aulas de teatro na rede municipal de Salvador. Assim, pela manhã dava aulas de Arte para estudantes do ensino médio (rede estadual) e durante a tarde, dava aulas, práticas e teóricas de teatro para estudantes das turmas do ensino fundamental da Escola Municipal Ítalo Gaudenzi, localizada no bairro Fazenda Coutos – bairro suburbano marcadamente desassistido pelo estado. Após um ano de experiência nessa escola, migrei para outra unidade da rede municipal, a Escola Municipal Senhor do Bonfim, situada no bairro Plataforma, também no subúrbio ferroviário de Salvador. Nessa escola permaneci por três anos consecutivos, entre 2016 e 2019, vivenciando um trabalho intensamente produtivo, técnico e afetivo com os estudantes e toda a comunidade escolar, sempre conectando os conteúdos curriculares com temas que visibilizam a presença e

contribuição de sujeitos negros, índios e sertanejos na formação da sociedade nacional, através do teatro e das demais linguagens artísticas.

Em 2019, no mês de setembro, fui convidado pela Secretaria Municipal da Educação de Salvador - SMED, através da Gerência Regional do Subúrbio I para ministrar uma palestra com o tema **Protagonismo Negro: Políticas Educacionais nos Processos de Aprendizagens Étnico- Raciais**, para uma plateia formada por gestores, coordenadores, professores e estudantes da Educação para Jovens e Adultos (EJA). E em 2020, no dia 30 de setembro, participei como palestrante, do Webinário da EJA do Subúrbio I, falando sobre o tema: **Políticas Afirmativas e Educação Antirracista**, novamente promovido pela Secretaria Municipal de Educação de Salvador - SMED, para um público formado por educandos, educadores e gestores da Educação Para Jovens e Adultos (EJA) da rede municipal de educação.

Assim, em março de 2021, ingressei no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia (PPGE/UFBA). Esse acontecimento marcou o meu retorno à universidade, me dando condições de desenvolver o exercício da pesquisa através das atividades acadêmicas que coadunam com o bojo da minha investigação. A saber: a participação nos componentes curriculares obrigatórios e opcionais, além dos encontros com a orientação e a interação no Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação e Ludicidade (GEPEL), no qual temos a oportunidade de compartilhar nossos estudos e conhecer os trabalhos dos demais colegas, por meio de apresentações, seminários, análises e pareceres de pesquisa.

Além das participação em eventos acadêmicos, congressos e seminários científicos, a exemplo do Congresso UFBA 75 Anos, no qual publiquei o resumo da minha pesquisa em dois formatos: texto e vídeo-pôster e do XXVI Encontro de Pesquisa Educacional do Nordeste (EPEN) – Reunião Científica Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação – ANPEd Nordeste 2022, em que realizei apresentação oral do trabalho do GT de Arte e Educação, além da publicação do texto/artigo intitulado ***A pedagogia do teatro negro como movimento político e educador***. além de outras atividades e realizações que foram se desenvolvendo ao passo do processo de investigação. Ainda, apresentamos o trabalho intitulado **CORPOS SE MOVEM E CRIAM: BASES PARA UMA EDUCAÇÃO LÚDICA ANTIRRACISTA** na modalidade Mesa Temática, juntamente com a Dr^a Cilene Canda (orientadora) e os pesquisadores Pedro Henrique Santana e Thais Duarte durante o Congresso UFBA 2023, promovido pela Universidade Federal da Bahia, realizado entre os dias 14 e 17 de março de 2023.

As dificuldades que se apresentaram no primeiro ano do curso de mestrado (2021.1 e 2021.2) foram identificadas através dos impactos promovidos pela emergência da pandemia da Covid-19 que impossibilitou o encontro físico e presencial tanto com a universidade, quanto com todos os sujeitos envolvidos nesse processo, mesmo com todo o suporte técnico e tecnológico oferecido pela instituição (UFBA) para adaptar as aulas e as atividades para o modo remoto e virtual. O meu objeto de estudo é a Pedagogia do Teatro Negro e na condição de pesquisador, ator e professor de teatro compreendo a linguagem teatral como a arte do encontro, encontro este que foi impossibilitado pela pandemia que se estendia desde o início de 2020.

O teatro em si, para acontecer, necessita do encontro presencial entre o (a) ator/atriz – aquele (a) que representa e interpreta uma história por meio da arte teatral e o espectador - aquele (a) que assiste, acompanha e dialoga com a obra. Sem essa possibilidade do encontro físico o teatro, assim como outras atividades artísticas e pedagógicas, ficou prejudicado com a perda de público, de investimento e atenção, tendo suas ações interrompidas por um longo período, mesmo com todo o esforço dos artistas na tentativa de adaptar as encenações para o modo virtual e remoto.

A experiência presencial inerente ao fenômeno do Teatro Negro ficou limitada durante um bom tempo nesse meu processo de pesquisa, principalmente no primeiro ano do curso de mestrado e esse fato se traduziu numa dificuldade encontrada no trajeto da investigação. Investigação esta que analisa um objeto de estudo que é dinâmico, efêmero, dialético, dialógico e fenomenológico. Aos poucos, a situação da pandemia melhorou significativamente, principalmente por conta do avanço da vacinação, e as atividades presenciais retornaram gradativamente, o que favoreceu o retorno dos espetáculos teatrais, das atividades presenciais sociais e acadêmicas culminando no bom desenvolvimento e continuidade das etapas da pesquisa.

A trajetória descrita nesta seção, por meio das experiências entre o teatro e a educação engajada com a arte e com a denúncia e enfrentamento ao *racismo* em suas diversas manifestações, culminaram na gênese dessa pesquisa. Tendo como objeto de estudo a Pedagogia do Teatro Negro, traduzida por meio do conhecimento que nasce no bojo do fazer teatral implicado com as lutas sociais antirracistas e com os saberes ancestrais e emancipatórios por um viés político e educador.

2. PARADIGMAS E COMPREENSÕES METODOLÓGICAS DE UM OLHAR COMPLEXO SOBRE A EXPERIÊNCIA EDUCADORA DO TEATRO NEGRO

O exercício da escrita através da pesquisa é sempre uma tentativa, um ensaio desafiador no qual se busca traduzir em palavras os impulsos que iluminam as ideias e conectam os pensamentos ao problematizar o objeto do conhecimento, o campo de estudo e seus sujeitos. Nesse jogo de tentativas, o acerto não é tão frequente e as ambiguidades se fazem mais presentes do que gostaríamos, contudo tanto os acertos, quanto as ambiguidades são elementos educadores fundamentais nesse processo. A experiência de estudo e escrita para essa dissertação tem sido, para mim – que me considero eterno aprendiz – um grande ensaio, repleto de desafios, quase sempre complexos e que revelam mais indagações do que certezas.

Quando tive as primeiras inspirações que culminaram na origem dessa pesquisa – que se dispõe a investigar os princípios educadores e as ações políticas e pedagógicas do Teatro Negro – ainda não tinha nitidez da “materialidade” do objeto de estudo. Agora, após alguns passos dados nesse processo, observo que a complexidade dessa compreensão se revela um elemento referencial e paradigmático. Quando sugiro, por meio desse estudo, uma análise sobre a Pedagogia do Teatro Negro, apresento uma tentativa de traduzir a educação que se processa no bojo do fazer teatral implicado com a estética negra, bem como os saberes ancestrais e atuais afro-diaspóricos e as lutas sociais antirracistas. Essa análise pedagógica não se ancora, unicamente, no entendimento da educação formal ou escolar, mas principalmente nas experiências educadoras, artísticas e políticas presentes no fenômeno do Teatro Negro, experiências estas vivenciadas pelos sujeitos que ocupam diversas funções nesse modo peculiar de se fazer teatro.

Esse entendimento perpassa pelo pensamento complexo traduzido pelos estudos de Edgar Morin, estudos estes que foram se decodificando ao passo de décadas, nas quais o idealizador do paradigma que observa a teoria da complexidade como método se debruçou e sistematizou um modo de analisar a unidade complexa e as particularidades do fenômeno, contribuindo profundamente nos campos das humanidades, sobretudo nos estudos em educação. Por meio do pensamento complexo, Morin nos ajuda a compreender que o objeto do conhecimento é unidade complexa constituída por um conjunto de particularidades complementares, e ainda indica que cada particularidade sugere uma compreensão específica, mas coerente e conectada com o todo. Ou seja, o objeto do conhecimento é unidade complexa

e ao mesmo tempo, pluralidade. Essa compreensão sugere que se estabeleça a “crítica à certeza” e a valorização da dúvida – como mola propulsora da produção do conhecimento que se contrapõe à simplificação.

No caso do estudo que motiva o desenvolvimento dessa dissertação, a Pedagogia do Teatro Negro sob a compreensão do pensamento de Morin é unidade complexa que pode ser analisada especificamente em cada uma de suas múltiplas particularidades, na perspectiva de um sistema coerente, em que as particularidades complementam o todo e a totalidade da unidade complexa, constitui as particularidades. Vejamos esse entendimento a partir do princípio hologramático - um dos três princípios que constituem o pensamento complexo de Morin, juntamente com os princípios dialógico e recursivo:

Num holograma, o menor ponto da imagem do holograma contém a quase totalidade da informação do objeto representado. Não apenas a parte está no todo, mas o todo está na parte. O princípio hologramático está presente no mundo biológico e no mundo sociológico. No mundo biológico, cada célula de nosso organismo contém a totalidade da informação genética deste organismo. A ideia, pois, do holograma vai além do reducionismo que só vê as partes e do holismo que só vê o todo. [...] Esta ideia aparentemente paradoxal imobiliza o espírito linear. Mas na lógica recursiva sabe-se muito bem que o adquirido no conhecimento das partes volta-se sobre o todo. O que se aprende sobre as qualidades emergentes do todo, tudo que não existe sem organização volta-se sobre as partes. Então pode-se enriquecer o conhecimento das partes pelo todo e do todo pelas partes, num mesmo movimento produtor de conhecimentos (MORIN, 2005, p. 74, 75).

A perspectiva, ou seja, a particularidade que a presente pesquisa observa se revela na dimensão do princípio hologramático e da perspectiva educadora implicada no fenômeno do Teatro Negro, bem como nos processos pedagógicos que se dão no bojo desse acontecimento que é teatral, é artístico, mas também é político e educador. Revelando-se no encontro entre a obra e o espectador, no processo criativo entre atores, atrizes, encenadores e dramaturgos em suas relações políticas, artísticas e pedagógicas. A partir do prisma da complexidade, a unidade complexa enriquece as singularidades e a diversidade de particularidades enriquece a unidade como um todo.

Em uma de suas publicações mais expressivas, na primeira parte dessa emblemática obra, intitulada O Método I - A Natureza da Natureza, Edgar Morin (1977) apresenta noções fundamentais do pensamento complexo:

A complexidade impõe-se, em primeiro lugar, como impossibilidade de simplificar; surge onde a unidade complexa produz as suas emergências, onde se perdem as distinções e clarezas nas identidades e causalidades, onde as desordens e as incertezas perturbam os fenômenos, onde o sujeito-observador

surpreende o seu próprio rosto no objeto da sua observação, onde as antinomias fazem divagar o curso do raciocínio (MORIN, 1977, p. 344)

Essa compreensão tem se conectado com o estudo proposto nessa dissertação e ainda que tomemos consciência da amplitude e profundidade do pensamento complexo - que se desenvolveu ao passo de várias décadas através da obra de Morin – identificamos que o paradigma da complexidade tem se apresentado, até aqui, como uma perspectiva metodológica viável e relevante:

Isso significa que o desafio da complexidade exige a comunicação entre conhecimentos separados; exige ao mesmo tempo, princípios de organização do conhecimento que permitam religar os saberes de maneira pertinente (MORIN, 2010, p. 191)

Não temos, portanto, a pretensão de traduzir a amplitude da obra de Morin, pois isso demandaria um outro tempo e outros objetivos de pesquisa, contudo entendemos que algumas noções do pensamento complexo têm sido para esse estudo, importantes princípios metodológicos. O contato com esse paradigma nos possibilita compreender que o método é a trajetória. O método não é caminho feito e menos ainda o caminho previsto, antecipado. De certo modo o método é o relato que se pode fazer da caminhada, desenvolvida essa caminhada, o que podemos dizer sobre ela?

[...] O conhecimento complexo procura situar seu objeto na rede à qual ele se encontra conectado [...] O conhecimento complexo, objetiva reconhecer o que liga ou religa o objeto a seu contexto, o processo ou organização em que ele se inscreve. Na verdade, um conhecimento é mais rico, mais pertinente a partir do momento em que o religamos a um fato, um elemento, uma informação, um dado, de seu contexto (MORIN, 2010, p. 190)

Essa pesquisa ancora-se numa abordagem qualitativa e num percurso exploratório-descritivo, identificando-se com as noções paradigmáticas da complexidade. O pensamento complexo se relaciona com essa investigação por tratar da pluralidade e da heterogeneidade na compreensão dos fenômenos e na produção do conhecimento e, sobretudo, por suas propriedades de análise e acompanhamento dos fenômenos vivos e dinâmicos, que nesse caso se traduzem por meio do fenômeno do Teatro Negro em seus princípios artísticos, políticos e pedagógicos.

No âmbito da perspectiva metodológica dessa investigação, além da revisão bibliográfica, a coleta de dados e a tradução das informações se desenvolveram através de análise documental e diálogos abertos com personalidades diretamente implicadas com o fenômeno do Teatro Negro em Salvador/BA, especificamente os integrantes históricos do Grupo de Teatro Palmares Iñaron - e suas interações com os movimentos sociais, bem como

suas ações artísticas, políticas e pedagógicas antirracistas. O Palmares Iñaron atuou num contexto determinante no cenário de lutas sociais e antirracistas, demarcando, juntamente com outros grupos e artistas, a presença do Teatro Negro nas ações que contribuíram com a constituição do Movimento Negro Unificado em Salvador/BA. Dessa maneira, esse estudo observa a trajetória Grupo de Teatro Palmares Iñaron e seu movimento artístico, político e pedagógico.

Os diálogos abertos e análises documentais apontam para os integrantes históricos do Palmares Iñaron, que por meio dos relatos de suas vivências oferecem uma provocação reflexiva sobre arte, teatro, lutas sociais e educação, a saber:

Antônio Godi: Diretor artístico e criador do Grupo de Teatro Palmares Iñaron, Antônio Godi é antropólogo, ensaísta e pesquisador da cultura negra, artista plástico, ator, diretor e produtor de espetáculos de teatro, dança, música e de cinema. Godi professor da Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS e fundador do S.A.M.B.A (Sócio-Antropologia da Música Baiana), além de ter coordenado o Núcleo de Estudos e Pesquisas da Contemporaneidade da UEFS. É autor de importantes ensaios e artigos sobre o surgimento dos blocos de índio e blocos afro no carnaval de Salvador, o reggae e a cultura negra, e também sobre a importância da música como elemento determinante na construção, aceitação e legitimação da cultura negra (Grupo de Teatro Palmares Iñaron, disponível em: < <https://palmaresinaron.blogspot.com/> >, acesso em setembro 2022). Fundador e diretor artístico do Grupo de Teatro Palmares Iñaron (1976), juntamente com Lia Spósito, Kal dos Santos e Ana Sacramento, participou ativamente do contexto ontológico do Movimento Negro Unificado em Salvador/BA e demarcou a presença do Teatro Negro na constituição do movimento negro baiano e sua unificação nacional.

Lia Spósito: Lia Spósito é professora, atriz e diretora teatral. Lia desenvolve ao longo da sua caminhada uma experiência que perpassa pelas ações que culminaram na constituição do Movimento Negro Unificado em Salvador/BA, além da formação do Grupo de Teatro Palmares Iñaron, bem como a realização de espetáculos teatrais e ações artístico-pedagógicas de educação popular na Escola Profissional Primeiro de Maio na Fazenda Grande do Retiro e na comunidade do Engenho Velho da Federação. Lia Spósito realizou importantes trabalhos artísticos e sociais, participando efetivamente de projetos desenvolvidos no GEAFAGRA - Grupo Experimental de Artes da Fazenda Grande, entre as décadas de 70 e 80, dirigidos por Antônio Godi e coordenados por Padre Paulo - religioso e comunista italiano que

desenvolveu uma ação socio-cultural e intelectual determinantes para a época e para a comunidade soteropolitana, instituindo um grupo de ação política clandestina contrário aos dogmas repressivos da ditadura militar. No Grupo de Teatro Palmares Iñaron, Lia, juntamente com Godi, têm uma participação fundamental na realização e compreensão do Teatro Negro em Salvador/BA (Grupo de Teatro Palmares Iñaron, disponível em: < <https://palmaresinaron.blogspot.com/> >, acesso em setembro 2022).

O diálogo com os sujeitos da pesquisa, possibilita o conhecimento detalhado de fatos e situações por eles vivenciados que revelem as nuances, e as particularidades daqueles e daquelas que por meio de suas trajetórias artísticas, políticas, epistemológicas e pedagógicas contribuíram na compreensão e realização do Teatro Negro na capital baiana. Outra etapa metodológica fundamental é a análise documental - recurso de grande valia para a presente pesquisa, que observou registros fotográficos, jornais impressos (antigos e atuais), textos dramáticos e material de divulgação dos espetáculos e eventos, além de documentos de arquivos públicos e privados, bem como acervos, disponíveis nos diversos ambientes, físicos e virtuais.

A análise documental e as demais etapas metodológicas desse estudo são tratadas por meio da compreensão que observa *o movimento educador* do Teatro Negro na trajetória do Grupo de Teatro Palmares Iñaron. A produção de conhecimento emancipatório em torno do teatro engajado é investigada mediante a tradução cênica de narrativas afro-diaspóricas e de práticas antirracistas, histórica e atualmente. Com isso, visa-se compreender princípios educadores da Pedagogia do Teatro Negro, enquanto proposta de registro e inspiração para instituições, escolas e movimentos sociais de afirmação da identidade negra.

2.1 A Pedagogia do Teatro Negro e o Debate Sobre a Falta de Referências Negras no Currículo Acadêmico

Esse trabalho observa e compreende a Pedagogia do Teatro Negro como experiência de resistência estética e política que produz um tipo de conhecimento emancipatório que surge das manifestações cênicas atravessadas pela diáspora afro-atlântica e implicadas com a estética negra. Por meio dessa definição torna-se viável relacionar esse tipo específico de conhecimento emancipatório produzido pelo Teatro Negro com o cenário de lutas, reivindicações e conquistas de estudantes negros e negras da Escola de Teatro da UFBA

(ETUFBA) nos últimos anos, problematizando a ausência de referências negras nos currículos e questionando a hegemonia do pensamento eurocêntrico nos conteúdos curriculares acadêmicos. Irei desenvolver essa análise tendo como ponto de partida o ano 2006 – período em que ingressei no curso de Licenciatura em Teatro da ETUFBA e tive contato direto com esse contexto e os sujeitos nele implicados.

Um dos primeiros espetáculos que assisti ao ingressar, em 2006, na Escola de Teatro da UFBA chamava-se O Dia 14, montagem da Cia. Teatral Abdias do Nascimento (CAN), dirigida por Ângelo Flávio e composto por um elenco de atores e atrizes negros e negras talentosos e atentos às demandas étnicas e sociais do seu tempo. Lembro-me que fiquei impactado com a força, a beleza e o discurso estético e crítico do espetáculo. A peça retratava o momento que procedeu a abolição da escravidão no Brasil em 13 de maio de 1888 e problematizava o contexto de descaso e miséria que marcou essa passagem, no qual após 3 séculos de escravidão, a população negra, antes desumanizada pelo cativo do capitalismo escravocrata, se encontrava largada à própria sorte, tentando sobreviver, sem moradia, sem comida e sem trabalho remunerado. Mas a peça tratava também de esperança, superação e luta pelos direitos da população negra.

O espetáculo O Dia 14 combinava o discurso crítico pautado nos conflitos étnicos e sociais com uma plasticidade encantadora, além da direção ousada e do trabalho dos atores e atrizes em cena com uma interpretação envolvente, numa mescla de visceralidade, técnica apurada, profissionalismo, paixão e engajamento. Era teatro, mas era de verdade! E isso arrebatava, envolvia, provocava e sugeria reflexões educadoras, tanto no público, como entre os artistas criadores. O espetáculo utilizava muito bem o recurso da *quebra da quarta parede*, uma referência direta ao teatro épico de *Bertold Brecht* para dialogar diretamente com a plateia, olho-no-olho do espectador.

Ângelo Flávio, além de diretor artístico e teatral do CAN, é um ator admirável e um importante ativista do Teatro Negro e das lutas sociais pelos direitos da população afro-baiana e afro-brasileira. Além de ter dado uma significativa contribuição no tensionamento do debate sobre a falta de referências e epistemologias negras e afro-diaspóricas no currículo da universidade. Ângelo mobilizou a Escola de Teatro da UFBA em diversas ocasiões para tratar do combate ao racismo *institucional* e *estrutural* que se revelava no cenário cultural, social e acadêmico soteropolitano, reivindicando a valorização dos artistas e das personalidades negras e sobretudo do Teatro Negro baiano e brasileiro.

O nome dado ao grupo de teatro em que Ângelo é fundador e diretor: Cia. Teatral Abdias do Nascimento (CAN), em si, já sugere uma problematização sobre a ausência de referências negras nos conteúdos curriculares universitários. Pois muitos estudantes dos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Teatro da UFBA, no período que marca a primeira década do século XXI (período de surgimento do CAN), só vieram a ter conhecimento e informações mais aprofundadas sobre a obra e a trajetória de Abdias do Nascimento e de tantas outras personalidades da arte, do teatro e da cultura negra, através das ações do CAN, de Ângelo Flávio, que na época estava finalizando o seu bacharelado em direção teatral, e de outras tantas personalidades que atuam ativamente no fazer artístico e político do Teatro Negro baiano, como o *Bando de Teatro Olodum* – um dos mais importantes grupos de Teatro Negro do Brasil, em plena atividade ao passo de décadas, com uma trajetória e uma obra determinantes na arte e no teatro negro brasileiro.

Estive no curso de Licenciatura em Teatro da UFBA entre 2006 e 2009 e não me recorde de nenhuma atividade acadêmica formal, ou componente curricular que abordasse, com profundidade, conteúdos sobre o Teatro Negro brasileiro, ou a trajetória do Teatro Negro na Bahia e essa realidade me motivava, à época no engajamento de ações políticas e artísticas que problematizassem a ausência de epistemologias negras no currículo universitário, tanto que escolhi estudar e escrever o trabalho de conclusão de curso, à época, sobre O Teatro Educação e a Lei 11.645/08 (2009) discutindo sobre a importância e a difusão de políticas públicas afirmativas através do teatro na educação. Ainda sobre o CAN, sabe-se que:

A premiada Cia Teatral Abdias Nascimento (CAN), nasceu na Escola de Teatro da UFBA em 2002, por estudantes negros e negras, que passaram a discutir a constante ausência do protagonismo negro na cena baiana, assim como, o ausente conteúdo epistemológico dos negros brasileiros e da Diáspora na grade curricular da Universidade. A formação atual do grupo, é composta por atores, atrizes e técnicos profissionais negros que desenvolveram sua capacitação no cotidiano de pesquisa do fazer teatral com a CAN e fora da mesma. Participantes ativos nas lutas sociais contra todas as formas de discriminação e genocídio cultural - características presentes nas montagens - a CAN, adquire respeito não só estético, também, social. A CAN, tem se destacado na cena teatral contemporânea da Bahia por um trabalho que prima pela pesquisa e a qualidade cênica, características que lhe conferem um crescente respeito da Academia, da crítica especializada e do público em geral (Cia. Teatral Abdias do Nascimento, disponível em: <<http://ciateatralabdiasnascimento.blogspot.com/p/quem-somos.html>>, acesso em 2022)

A contribuição artística, política e educadora da CAN à compreensão da Pedagogia do Teatro Negro é fundamental, principalmente no entendimento que conecta as ações do grupo

nas lutas contra a tentativa de apagamento epistêmico de referências negras e não hegemônicas no currículo universitário no contexto que envolveu a primeira década dos anos 2000. Esse tipo específico de análise pedagógica perpassa pela produção de um conhecimento próprio que nasce no bojo do fazer artístico e teatral engajado com as lutas sociais de enfrentamento ao racismo histórico e estrutural, promovendo, articulando e problematizando esse debate.

É importante citar nominalmente, alguns dos artistas integrantes da CAN, estes que posteriormente tornaram-se meus colegas de palco, amigos de vida e companheiros de lutas, a saber: O próprio Ângelo Flávio, com o qual tive a satisfação de dividir a cena e o palco na peça O Sumiço da Santa da obra de Jorge Amado com texto adaptado de Cláudio Simões e direção artística de Fernando Guerreiro em 2012; Everton Machado e Heloisa Jorge - estes que, entre outros, integravam junto comigo a Cia. de Teatro Gente, na qual montamos importantes espetáculos no cenário teatral da época como Barrela de Plínio Marcos (2006 – 2018) e Uma Mulher Vestida de Sol de Ariano Suassuna (2007), ambas as peças com direção de Nathan Marreiro; e ainda Léo Santis – que, junto comigo, Everton, Heloisa e outros, trabalhou na OMIDUDU, organização sócio-cultural ligada ao Movimento Negro, na qual entre 2007 e 2008, vivenciamos experiências importantes na difusão de políticas públicas afirmativas para as comunidades escolares da rede pública estadual em Salvador/BA, através do Teatro e da Educação. Além de outros artistas politicamente e artisticamente atuantes que integravam a CAN como o ator Edy Negão e as atrizes Elis Menezes e Vitória Bispo.

Durante o período em que estive cursando a Licenciatura em Teatro da UFBA (2006 – 2009), além de atuar nos grupos teatrais e projetos engajados com as lutas sociais, pude conviver e acompanhar outras personalidades e artistas importantes nesse contexto e que trouxeram significativas contribuições para o debate sobre a ausência do protagonismo negro na dramaturgia e nos conteúdos curriculares universitários através de ações artísticas e políticas tendo como referência o Teatro Negro.

A diretora artística-teatral e pesquisadora Onisajé (Fernanda Júlia), encenadora e uma das fundadoras do Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA, nesse mesmo período em que eu cursava a Licenciatura em Teatro (2006-2009), Onisajé estava cursando o seu Bacharelado em Direção Teatral na Escola de Teatro da UFBA. Assim, tive a oportunidade de acompanhar, à época, o impacto artístico, político e educador de suas ações através do Teatro Negro do NATA potencializando o debate sobre a presença negra nos palcos, na sociedade e na universidade. Além de suas significativas contribuições nos estudos em Teatro Negro por

meio de sua trajetória acadêmica e de suas pesquisas que envolvem a Ancestralidade em Cena (2016), o Teatro Preto de Candomblé (2021) e a realização de espetáculos importantes no acontecimento do Teatro Negro baiano e brasileiro.

Certamente a presença e a obra dessas referências, aqui citadas, na universidade e no campo das artes, assim como outras tantas referências, históricas e contemporâneas, no Teatro Negro e na arte engajada com os saberes não hegemônicos contribuíram com uma certa ruptura nos paradigmas colonialistas que sustentam a hegemonia do pensamento ocidental na academia. Pois se formos observar o currículo universitário que embasava as atividades acadêmicas na primeira década do século XXI, na Escola de Teatro da UFBA, e as novas diretrizes curriculares que orientam os cursos de graduação, pós-graduação e as atividades acadêmicas atualmente, é possível perceber uma mudança significativa no âmbito epistemológico e da produção do conhecimento, em que as referências negras, os saberes ancestrais e o conhecimento não hegemônico se fazem mais presentes e influenciam a formação dos estudantes, pluralizando o conhecimento e legitimando outros saberes, até então subalternizados pelas estruturas do colonialismo moderno e da colonialidade.

Outro acontecimento fundamental no debate que denuncia e problematiza a ausência de epistemologias e referências negras no currículo universitário, no âmbito da Escola de Teatro da UFBA (ETUFBA) foi o surgimento, em 2016, da Organização Dandara Gusmão. O Dandara Gusmão se apresenta como sendo uma iniciativa preta e apartidária, formada por estudantes vinculados à Escola de Teatro da UFBA, bem como outros artistas e ativistas da capital baiana e conta com a direção e coordenação de um dos seus fundadores, o artista, ativista e discente da ETUFBA, Deivid Gonçalves.

O nome da organização, em si, já se apresenta como uma denúncia do “apagamento” cultural de referências negras no teatro, na arte e na academia. Dandara homenageia uma das principais personalidades nas insurreições, lutas e resistências em frente à escravidão no Brasil colonial; a princesa guerreira Dandara dos Palmares. E Gusmão, o primeiro ator negro a se formar na Escola de Teatro da UFBA e “um dos principais atores negros contemporâneos da Bahia”, como afirma BACELAR (2006), com importantes contribuições no teatro, na televisão, no cinema brasileiro e nas lutas sociais empreendidas pelo movimento negro. Mesmo sem se envolver diretamente nas ações ativistas e no enfrentamento corpo-a-corpo dos movimentos sociais, a presença e a força da obra de Mário Gusmão, por si só, já se configuram como

elementos determinantes na representatividade e na afirmação da identidade negra, nas artes e nas lutas sociais.

As ações da Organização Dandara Gusmão apontam ainda para o enfrentamento ao racismo dentro e fora do ambiente universitário, denunciando e questionando, desde peças teatrais de conteúdo racista, até casos de abuso de poder, assédio moral e discriminação racial por parte de docentes e gestores da própria universidade, contra estudantes, em sua maioria, pretos e pretas. A presença e as mobilizações artísticas, políticas e pedagógicas do Dandara Gusmão têm, como eixo central o Teatro Negro como linguagem na expressão de um discurso crítico emancipatório que, aos poucos tem contribuído com algumas mudanças estruturais e paradigmáticas no currículo e nas atividades acadêmicas da ETUFBA.

Assim, em 2017 nasce, na Escola de Teatro ETUFBA, o Iº Fórum Negro das Artes Cênicas – este que tive a satisfação de participar como debatedor integrado a um dos Grupos Temáticos de Trabalho (GT's) do fórum que se propunha a discutir a atualização curricular acadêmica, pautada na revisão dos conteúdos cristalizados na perspectiva eurocêntrica e na inclusão de referências negras no currículo e nos espaços de poder dentro da academia. Sobre esse acontecimento, a professora, pesquisadora e uma das coordenadoras do fórum, Evani Tavares Lima diz que:

O Fórum nasce em 2017, na Escola de Teatro da UFBA (ETUFBA), sob o nome de Fórum negro de Artes Cênicas (FNAC). Em 2019, em sua terceira edição, amplia sua abrangência para outras escolas de artes e também para a Extensão, tornando-se, assim, um Fórum negro de arte e cultura (FNAC), como é denominado, hoje. O objetivo do FNAC é congrega comunidade acadêmica, artistas e sociedade civil organizada para discutir e propor contribuições para pensar o currículo e a formação em artes, na UFBA. A estrutura do evento, em suas três edições, tem contemplado mesas redondas, conferências, GT's - grupos temáticos de trabalho, seminário de pesquisadores, apresentações artísticas, oficinas, feiras e exposições. É toda uma efervescência que acontece ao longo de uma semana [...]. Um grande destaque deste I Fórum foi o trabalho nos grupos temáticos (GTs), que, pelo que produziu, tornou-se o coração pulsante do evento. Nesses GTs foram discutidas questões previamente trazidas para debate e encaminhamentos que, após sistematização, resultaram na produção de uma carta aberta à Escola de Teatro, contendo propostas de mudanças para a referida Escola no que diz respeito ao enfrentamento ao racismo institucional e à ausência de referenciais negros na formação discente (LIMA, 2020, p. 29).

Nos últimos anos, assim como a professora Evani Tavares Lima, outros docentes e pesquisadores vinculados à Escola de Teatro ETUFBA também estão direcionando seus estudos, ações e atividades acadêmicas para essa necessidade de problematizar e descolonizar o currículo universitário. É importante registrar ainda, que o período no qual estive no curso de

Licenciatura em Teatro na ETUFBA (2006-2009) já haviam, no corpo docente, professores e professoras comprometidos com um debate plural no âmbito social, étnico e cultural inserindo reflexões e ações pautadas em práticas inclusivas e de valorização das culturas e identidades diversas, dos saberes ancestrais e do conhecimento de grupos não hegemônicos, tanto que muitas das conquistas observadas nos últimos anos, na ETUFBA, no âmbito dessa mudança de paradigmas epistemológicos se deve também à atuação desses docentes. Porém, as ações políticas, artísticas e pedagógicas, através do Teatro Negro e das lutas sociais por parte das personalidades e grupos de teatro, históricos e contemporâneos aqui citados, foram responsáveis pelo tensionamento necessário às mudanças realizadas.

Um outro acontecimento fundamental na representatividade dos estudantes negros e negras da Escola de Teatro da UFBA foi o surgimento do África – Diretório Acadêmico de Representação Estudantil, trazendo um suporte administrativo e político com um teor acentuado de consciência étnica e social, para os estudantes. A criação do África - Diretório Acadêmico perpassa pelas ações e reivindicações da Organização Dandara Gusmão, inspirada e motivada por todos aqueles e aquelas que vieram de contextos anteriores lutando e abrindo os caminhos para as mudanças necessárias, tendo o Teatro Negro e as lutas sociais de enfrentamento ao racismo acadêmico e estrutural como referências determinantes.

É importante demarcar que todas as ações aqui relatadas, decorrem do conhecimento emancipatório e educador produzido e difundido pela manifestação do Teatro Negro em Salvador/BA, desde seu contexto ontológico até suas expressões mais atuais. Essa compreensão culmina na tradução da Pedagogia do Teatro Negro, que atravessa desde a formação política, artística e cidadã do sujeito, até às proposições epistemológicas e pedagógicas de mudanças paradigmáticas no currículo acadêmico, como estas observadas na Escola de Teatro da UFBA nos últimos anos.

3 ATIVISMO, TEATRO E EDUCAÇÃO NA GÊNESE DO MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO EM SALVADOR/BA

As políticas afirmativas implementadas a partir do início do século XXI, através da revisão e inclusão, no currículo da educação básica, dos conteúdos relativos à história, presença e contribuição de negros e índios na formação da sociedade brasileira e através da implementação das cotas raciais nas universidades públicas, apontaram contribuições significativas na compreensão da trajetória do povo afro-brasileiro sob um olhar descolonizado.

Em janeiro de 2003, foi sancionada, pelo presidente Luís Inácio Lula da Silva a Lei 10.639 – que tornou obrigatório nos estabelecimentos de ensino, públicos e privados, a inclusão em seus respectivos currículos, do estudo da história da África e dos africanos, bem como a importância da cultura afro-brasileira na constituição da sociedade nacional. Contudo, em março de 2008, houve uma atualização na Lei 10.639/03 através do surgimento da Lei 11.645/08 – que adicionou ao texto integral da Lei 10.639/03, o estudo da história e cultura dos povos indígenas no Brasil e a presença e contribuição dos povos indígenas na formação da sociedade brasileira.

Essas políticas afirmativas são frutos da incessante luta dos movimentos sociais, sobretudo dos movimentos negro e indígena, ao problematizar a maneira estereotipada com a qual eram tratados os conteúdos relativos à história e cultura negra e indígena nos currículos escolares. Uma outra importante medida afirmativa estabelecida no início da segunda década do século XXI, foi a implementação da Lei de Cotas, que foi sancionada em março de 2012 estabelecendo o acesso às vagas dos cursos acadêmicos das universidades públicas brasileiras para a população de baixa renda, além de negros, indígenas e outros grupos sociais não hegemônicos.

Essas ações afirmativas, no início de suas implementações, foram alvo de duras críticas, dirigidas por aqueles que se retroalimentam do racismo histórico e estrutural enraizado na sociedade, aqueles que buscam, a todo custo, se associarem com o perfil e o pensamento eurocêntrico e patriarcal herdados do colonialismo moderno. É importante demarcar que a Lei de Cotas completou 10 anos de sua implementação no dia 29 de agosto de 2022, quando os indicadores apontam que essas medidas foram determinantes no aumento significativo de estudantes negros e negras nas universidades, além do comprovado rendimento positivo desses

estudantes no meio acadêmico. Consequentemente, a presença de mais estudantes negros e de tantos outros grupos não hegemônicos no ambiente universitário, sugere o aumento proporcional de pesquisas científicas abordando as temáticas negras, problematizando e denunciando os mecanismos estruturais do racismo em todas as suas formas.

As ações engajadas do Movimento Negro ao denunciar o preconceito, os estereótipos, o racismo e a desigualdade social no Brasil pressionam o Estado Nacional a estabelecer políticas públicas que produzam as soluções urgentes e necessárias para a diminuição das desigualdades em nosso país. A pesquisadora, ativista e professora Ana Célia Silva descreve, em seu artigo Movimento Negro Brasileiro e sua trajetória para a inclusão da diversidade étnico-racial (2001), a importância desse movimento para a educação, no que diz respeito à inclusão de reflexões étnicas no pensamento que norteia o nosso sistema educacional:

Identifico como uma das maiores contribuições desse movimento, para o desenvolvimento social do povo negro, a sua luta constante pela conquista da educação, inicialmente como meio de integração à sociedade existente e, depois, denunciando a instituição educacional, como reprodutora de uma educação eurocêntrica, excludente e desarticuladora da identidade étnico-racial e da autoestima desse povo, apresentando, através de suas identidades, uma educação paralela, pluricultural, colocada nas escolas através da ação dos seus militantes (SILVA, 2001, p.140).

Ao observarmos o processo educador do Movimento Negro, torna-se evidente o seu histórico de lutas e enfrentamentos para a constituição de uma educação que contemple o processo civilizatório sob uma perspectiva emancipatória e desenvolva a identidade e a autoestima dos sujeitos negros e negras na sociedade brasileira. Sobre a compreensão do viés político e pedagógico do Movimento Negro no Brasil, a professora e pesquisadora Nilma Lino Gomes analisa que:

Entende-se como Movimento Negro as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam à superação desse perverso fenômeno da sociedade. Participam dessa definição os grupos políticos, acadêmicos, culturais, religiosos e artísticos com o objetivo explícito de superação do racismo e da discriminação racial, de valorização e afirmação da história e da cultura negras no Brasil, de rompimento das barreiras racistas impostas aos negros e às negras na ocupação dos diferentes espaços e lugares na sociedade (GOMES, 2017, p. 23, 24).

A reformulação do Movimento Negro na Bahia ocorre em meados da década de 70, num contexto histórico marcado por quase uma década de ditadura militar no Brasil. E, exatamente, em 1974 acontece um dos momentos mais importante para reorganização do Movimento Negro baiano com a criação do primeiro bloco afro-carnavalesco do país, o Ilê

Aiyê. O bloco foi fundado em 1974 por jovens oriundos de um dos mais expressivos bairros afrodescendentes da capital baiana, o bairro da Liberdade, como aborda Jônatas Conceição da Silva:

A movimentação dos negros baianos em época mais recente e, claro, com características e reivindicações novas e atualizadas, tem como seu ponto de partida a criação, em 1974, do Bloco Afro Ilê Aiyê, no Curuzu, um dos mais populosos bairros de Salvador: a Liberdade. Para Vovô, como é mais conhecido Antônio Carlos dos Santos, presidente do Ilê Aiyê, quando da criação da entidade não havia ainda, por parte dos fundadores, uma consciência da força que o bloco representaria para a negrada (SILVA, 1988, P. 278)

O Ilê Aiyê proporcionou, no contexto de sua gênese, um novo modo de produção da subjetividade afrodescendente em Salvador e surgiu, inicialmente, como uma possibilidade de garantia do lazer, da segurança e da participação organizada na maior festa de rua do planeta configurando-se, assim, num bloco carnavalesco formado unicamente pela população afrodescendente retinta. A criação do Ilê Aiyê foi um fato histórico importante no ressurgimento e fortalecimento do Movimento Negro na Bahia e no percurso de mais quatro décadas de história, o Ilê, ampliou sua atuação para além das ruas do carnaval de Salvador, quando, atualmente, uma de suas principais investidas se dá na ação educativa (CARDOSO, 2005).

No final do século XX a partir de 1995, dentre tantas ações afirmativas por meio da arte, da estética carnavalesca e da atuação política o Ilê Aiyê passou a desenvolver os Cadernos de Educação, sistematizando e organizando as pesquisas anteriormente realizadas sobre os temas dos desfiles de carnaval de cada ano, que frequentemente, homenageavam símbolos e lideranças históricas significativas para os afro-brasileiros, como também países do continente africano.

Sob a coordenação pedagógica do saudoso ativista, pesquisador e professor Jônatas Conceição, os Cadernos de Educação do Ilê Aiyê contaram com a colaboração de destacados estudiosos e ativistas do campo da educação, história, sociologia e antropologia negra como a educadora e pesquisadora Ana Célia Silva (irmã consanguínea de Jônatas Conceição), o também saudoso professor e pesquisador Jaime Sodré, o historiador baiano João José Reis – um dos mais conceituados pesquisadores sobre levantes e insurgências negras no contexto escravocrata brasileiro, além de outros estudiosos como o antropólogo e diretor teatral Antônio Godi, a saudosa educadora Makota Valdina Pinto, entre tantos.

É importante demarcar que entre 1995 e 2018 foram publicadas aproximadamente 22 edições dos Cadernos de Educação e esse material tem sido recorrentemente investigado por

estudos de diversas áreas do conhecimento científico como a educação, a arte, a música, a dança e o teatro que apontam para o protagonismo da proposta educadora do Ilê Aiyê diante das diretrizes das Leis 10.639/03 e 11.645/08 – estas que estabelecem o ensino da história e cultura africana, afro-brasileira e indígena nos currículos da educação básica - visto que, os Cadernos de Educação do Ilê Aiyê antecedem a abordagem de conteúdos historicamente negligenciados pelos currículos escolares. São apontados também como elemento importante no contexto de construção do campo de estudos africanos e afro-brasileiros na Bahia (ANTUNES, 2019).

Outra ação cultural e política importante, desenvolvida pelo Ilê Aiyê, foi a criação do Grupo de Teatro no início da década de 80 sob a direção artística de Everaldo Duarte. O Grupo de Teatro Ilê Aiyê traduzia através da linguagem cênica os temas referentes à valorização da cultura e do povo negro, o debate sobre o enfrentamento às desigualdades sociais e étnico-raciais, a abordagem da história da África e seus antigos reinados, além da diáspora afro-atlântica.

Ainda as ações do Grupo de Teatro Ilê Aiyê apontavam para uma significativa contribuição nas lutas sociais do movimento negro baiano e no enfrentamento ao *racismo* através de suas ações artísticas e pedagógicas, pois o grupo era formado por jovens negros oriundos da comunidade da Liberdade e outros bairros periféricos do entorno possibilitando que esses jovens vivenciassem experiências educadoras significativas, por meio do teatro e do conhecimento que nasce no fazer artístico engajado com as lutas sociais antirracistas.

Outro momento importante para o Movimento Negro baiano ocorreu em 1978, com o surgimento do Grupo NÊGO - precursor do Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNU). O Grupo NÊGO foi pensado e criado por artistas, educadores, bancários e universitários que foram estimulados pela presença e pelas palavras da socióloga Lélia Gonzáles, que no período ministrou um ciclo de palestras sobre ativismo negro em Salvador (CARDOSO, 2005). Lélia Gonzáles deixou legado - sendo uma das personalidades mais expressivas nas lutas sociais do movimento negro brasileiro, tendo uma contribuição relevante tanto na constituição do MNU quanto na produção de uma obra intelectual orgânica e fundamental na compreensão das relações étnico-raciais e de gênero, problematizando o distanciamento entre a produção acadêmica e o corpo-a-corpo das lutas dos movimentos sociais.

O movimento negro baiano nesse momento já estava se fortalecendo e se articulando com a participação de diversas personalidades determinantes nesse contexto, a

saber: Gilberto Leal, Jonathas Conceição, Lino de Almeida, Manoel de Almeida, Arany Santana, Antônio Godi, Lia Spósito e demais integrantes do Grupo de Teatro Palmares Iñaron, Ana Sacramento e Kal dos Santos, entre tantas outras personalidades.

Ainda em 1978 e de acordo com o relato de Antônio Godi, ocorreu uma executiva nacional do Movimento Negro organizado, para fins de se estabelecer a unificação nacional da organização no Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN) no Estado do Rio de Janeiro sob a coordenação, dentre outras lideranças, de Lélia González. Essa executiva nacional contou com a participação de representações dos movimentos negros regionais de diversos estados e territórios do país e dentre estes a Bahia - que foi representada por três personalidades, sendo elas: o saudoso, comunicador e radialista Lino de Almeida, o diretor teatral e pesquisador Antônio Godi e a atriz e ativista Ana Sacramento.

É importante demarcar que dentre esses três representantes do movimento negro baiano deliberados para compor a executiva nacional em 1978, dois eram artistas, ativistas e integrantes do Grupo de Teatro Palmares Iñaron; Antônio Godi e Ana Sacramento - que atuavam nas lutas sociais antirracistas em muitas frentes e dentre elas por meio da arte e do teatro engajado, através do Teatro Negro do Palmares Iñaron, juntamente com Lia Spósito e Kal dos Santos.

Segundo o relato de Godi, nessa executiva nacional, ocorrida no emblemático ano de 1978, foi deliberada, sob a coordenação de Lélia González e outras lideranças, a proposta de demarcar a data 20 de novembro como o Dia Nacional da Consciência Negra. Os debates da executiva nacional abordavam, dentre tantas discussões pertinentes ao enfrentamento ao racismo e suas mazelas, as estratégias de se estabelecer a unificação nacional do Movimento Negro e foi exatamente o que ocorreu. De volta à Bahia, após o evento nacional, os representantes organizaram uma reunião local com os demais participantes do movimento negro baiano no espaço da Associação dos Funcionários Públicos do Estado da Bahia, localizado no bairro Carlos Gomes, no centro da capital baiana. Acontece que nesse contexto em 1978, o país ainda estava inserido no regime da ditadura militar e a reunião prevista para ocorrer na Associação dos Funcionários Públicos/BA sofreu uma tentativa de interdição por parte da Polícia Federal.

Assim, os ativistas integrantes do movimento negro baiano e participantes do encontro previsto, saíram em marcha, de mãos dadas, partindo da Associação dos Funcionários Públicos/BA em direção ao espaço do Teatro ICBA pertencente ao Goethe-Institut, onde foram

acolhidos pela gestão do Instituto Cultural Brasil-Alemanha e por se tratar de um espaço gestado por instituições alemães, a polícia federal não pôde impedir a entrada dos ativistas em marcha e mesmo em meio à tensão do momento, a reunião se realizou.

O encontro foi marcado pela pauta da unificação nacional do Movimento Negro e ainda se tratou nesse encontro sobre a proposta, deliberada na executiva nacional, de se estabelecer a data 20 de novembro como o Dia Nacional da Consciência Negra. O relato desses fatos é de grande relevância, pois aponta para a participação direta da Bahia na constituição do Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial e ainda demarca a presença do Teatro Negro baiano, por meio dos representantes do Grupo de Teatro Palmares Iñaron nessa organização, através de ações políticas e teatrais.

Um outro acontecimento anterior aos fatos relatados acima e que demarcaram a interação entre o Teatro Negro baiano com a constituição do Movimento Negro Unificado ocorreu, ainda no ano de 1978, em uma das reuniões que preparavam o terreno para a unificação do movimento negro nacional, através da realização da leitura dramática dos documentos do arquivo público sobre o acontecimento histórico da Revolta dos Búzios, pelo Grupo de Teatro Palmares Iñaron.

A apresentação da leitura dramática intitulada *Leitura de Documentos Negros*, foi dirigida artisticamente por Antônio Godi e interpretada por Lia Spósito, Ana Sacramento, Kal dos Santos além do próprio Godi, diante de uma plateia formada por ativistas do movimento negro, educadores, estudantes, trabalhadores e pesquisadores problematizando e provocando, por meio do teatro, as reflexões sobre a necessidade de mobilizar as lutas pelos direitos da população afro-baiana e afro-brasileira, marcando a participação direta do Teatro Negro baiano nas ações que culminaram na gênese do Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial em Salvador/BA.

É imprescindível destacar a presença e contribuição determinante da saudosa Nivalda Costa nesse contexto que revela uma interação artística, política e pedagógica entre o Teatro Negro e o surgimento do MNU. Nivalda Costa (1952-2016) é importante referência na memória da cultura negra baiana, nos deixou fisicamente em 2016, mas sua obra segue aqui conosco, viva, pulsante e atual. Nivalda Costa é sinônimo de luta e conquista de espaço para o teatro negro na Bahia. A intelectual, dramaturga e diretora teatral Nivalda Costa, deixou uma contribuição marcante na história dos movimentos sociais, culturais e na arte negra, principalmente no final dos anos 70, quando o Movimento Negro na Bahia e no Brasil se

unificou. A pesquisadora Christine Douxami, em seu artigo “Teatro Negro: A Realidade de um Sonho Sem Sono”, publicado na revista acadêmica Afro-Ásia (UFBA) em 2001 diz o seguinte:

Nivalda Costa havia montado, em 1975, uma companhia chamada Testa: “Com essa companhia, queríamos denunciar as injustiças, criar uma nova estética e reivindicar a posição do negro na sociedade”. A sua peça mais representativa foi Anatomia das Feiras, em 1978, que tinha como tema a revolta dos malês, com o objetivo de despertar a necessidade de luta contra a ditadura. A peça estreou no dia 10 de agosto de 1978, na Praça Municipal, em um evento cultural organizado pelo Movimento Negro Unificado (MNU), no período de sua criação em Salvador e teve uma temporada no Solar do Unhão (DOUXAMI, 2001, p. 339).

As ações do Movimento Negro, como estas aqui relatadas, trazem, em si, um valor epistemológico e pedagógico traduzido num modo próprio de se produzir conhecimento – conhecimento este nascido no calor das lutas sociais. Assim, sobre essa compreensão educadora das lutas sociais do movimento negro e das ações artísticas, políticas e pedagógicas do Teatro Negro, a contribuição reflexiva da obra de Nilma Lino Gomes é evidente e pertinente:

Os movimentos sociais são produtores e articuladores dos saberes construídos pelos grupos não hegemônicos e contra hegemônicos da nossa sociedade. Atuam como pedagogos nas relações políticas e sociais. Muito do conhecimento emancipatório produzido pela sociologia, antropologia e educação no Brasil se deve ao papel educativo desempenhado por esses movimentos, que indagam o conhecimento científico, fazem emergir novas temáticas, questionam conceitos e dinamizam o conhecimento (GOMES, 2017, p. 17).

O Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial foi criado em 18 de junho de 1978 no estado de São Paulo, com a colaboração de organizações regionais de outros estados brasileiros - inclusive a Bahia - e se constitui, assim, como a primeira organização afro-brasileira de abrangência nacional depois da Frente Negra Brasileira - na década de 30 (CARDOSO, 2005). Em Salvador/BA, o Grupo NÊGO, orientado por uma organização de âmbito nacional originada em São Paulo, passa a se chamar Movimento Negro Unificado (MNU), sendo uma das células regionais do movimento nacional configurando a fundação do MNU na capital baiana.

Como vimos anteriormente, o surgimento do MNU em Salvador/BA foi proporcionado por um contexto de ações políticas e lutas sociais de “efervescência negra” na cidade resultante da movimentação cultural, social, artística e teatral presente na década de 70. Além do Ilê Aiyê, já existia uma diversidade de grupos artísticos e culturais relativos às questões da negritude brasileira e baiana, destacando-se: o Male Cultura e Arte Negra, o Núcleo Cultural Afro-Brasileiro, o Grupo de Teatro Palmares Iñaron - formado por artistas e ativistas

que estudavam na Escola de Teatro da UFBA – situando o Palmares Iñaron como um dos primeiros grupos de Teatro Negro composto por artistas universitários da Bahia.

3.1 Palmares Iñaron – Teatro, Raça e Posição

O Grupo de Teatro Palmares Iñaron foi criado em 1976, por jovens estudantes negros e negras da Escola de Teatro da UFBA e cultivou, ao longo de sua trajetória, uma proposta de trabalho voltada para questões étnicas e sociais do negro, do índio e do sertanejo. A partir de uma pesquisa antropológica que determinava uma maneira própria para interpretar as realidades diversas que iam sendo desvendadas pelo olho apurado de quem quer descobrir personagens, fatos e situações. Estruturando, assim uma linguagem essencialmente brasileira, agarrada às raízes e às origens da nossa formação étnica e social.



Figura 1 - Antônio Godi, Kal dos Santos, Ana Sacramento e Lia Spósito numa das reuniões do Grupo de Teatro Palmares Iñaron na Escola de Teatro da UFBA em Salvador/BA (1978) Fotografia: Henrique Lyra. Acervo do grupo de Teatro Palmares Iñaron

O grupo formou-se originalmente sobre a direção artística de Antônio Godi, juntamente com Lia Spósito (ambos estudantes da Escola de Teatro da UFBA), Ana Sacramento e Kal dos Santos que compunham o elenco e equipe de produção do grupo. A pesquisadora

Christine Douxami, em seu artigo Teatro Negro: A Realidade de Um Sonho sem Sono (2001) reflete sobre a criação artística, produção e pesquisa do Grupo Palmares Iñaron no cenário teatral baiano entre as décadas de 70 e 80:

(...) Jovens negros da Escola de Teatro da UFBA, criaram em 1976, o grupo de teatro negro Palmares Iñaron, Teatro Raça e Posição, liderados por Lia Spósito e Antônio Godi, com a participação, dentre outros, de Kal dos Santos e Ana Sacramento. Como indica o nome do grupo que mistura palavras ligadas às culturas indígena e negra, tratava-se de valorizar essas duas culturas. Lia Spósito tinha as características físicas do Índio e Godi do negro. Os dois juntos criaram o Grupo de Teatro Palmares Iñaron. Como Godi explica, ambos procuravam de maneira engajada “dar a palavra ao povo brasileiro, dar voz aos atores sociais, colocando as questões étnicas, sociais e raciais (...) fundamos o Palmares Iñaron muito nessa de se criar uma alternativa de teatro sério, que pensasse o mundo em que nós vivíamos e que, antes de tudo pensasse a questão étnica e social, que para nós significava falar de raça, de negritude e falar de índio também” (DOUXAMI, 2001, p, 349)

Em sua trajetória, o Palmares Iñaron, montou espetáculos que se destacaram à época pelo trato cênico, cuidado estético e pesquisa dramaturgica, com temas que provocavam reflexões sobre raça, negritude, identidade indígena e sertaneja e principalmente sobre as lutas sociais do povo brasileiro. Peças teatrais como *Histórias Brasileiras*, também citada por DOUXAMI, que diz:

Montaram *Histórias Brasileiras* em 1977, que era uma coletânea de três textos jornalísticos adaptados para o teatro. O primeiro, *A Capoeira Mental de Mestre Pastinha*, revelava a vida de um dos ícones da capoeira no Brasil, mostrando a capoeira no seio da cultura afro-brasileira. O segundo, *A Assembleia de Índios*, enfatizava a situação de opressão vivenciada por eles. O último, *A Cerca*, que denunciava o roubo de terras pelos capangas dos grandes fazendeiros da caatinga baiana e falava da resistência isolada de uma mulher contra eles. A peça foi apresentada centenas de vezes, na capital e no interior (DOUXAMI, 2001, p, 349)

Segundo Godi, o processo de pesquisa e construção de *História Brasileiras* contou com uma análise de fatos verídicos publicados em diferentes fontes jornalísticas que culminaram em um texto dramático dividido em cinco atos, sendo respectivamente: *O Clamor dos Índios*; *A Capoeira mental de mestre Pastinha*; *O Velho Xisto*; *A Seca ou a Cerca* e *O Incêndio de Água de Meninos*. Cada ato se inspirava em histórias que refletiam as experiências de personagens marcantes que, por meio de suas trajetórias se identificavam com as raízes do povo brasileiro, sob um prisma antropológico que atravessava as questões étnicas, culturais, sociais, bem como os conflitos e as realidades vivenciadas por sujeitos negros, comunidades indígenas e sertanejas desse Brasil plural.

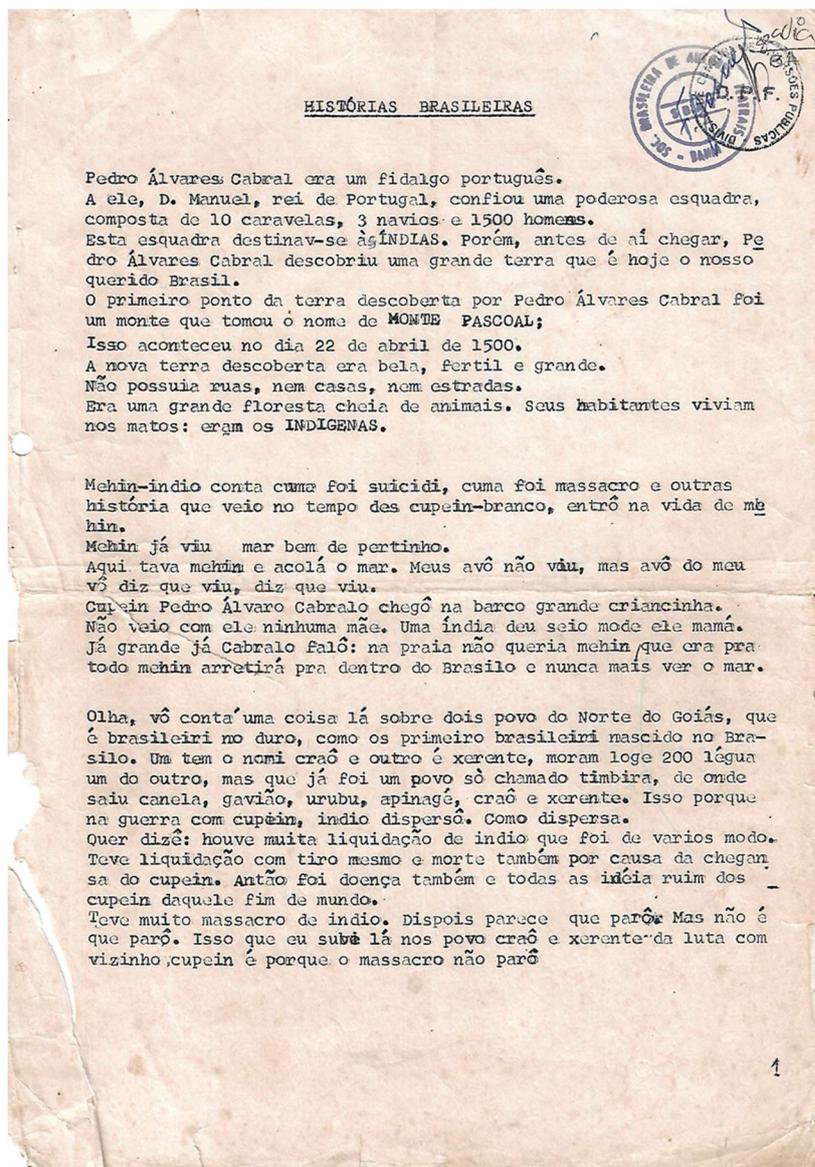


Figura 2 – Documento original da primeira página do texto “Histórias Brasileiras” (1976), com destaque para as marcas do tempo e para o carimbo da censura por meio da Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (DPF). Acervo do grupo de Teatro Palmares Iñaron

No processo de pesquisa que culminou nessa dissertação, observamos o texto dramático original da obra *História Brasileiras*, produzido por Antônio Godi em 1976, sendo este o trabalho de estreia do Grupo de Teatro Palmares Iñaron em 1977. No documento analisado, identificamos um material de grande valor histórico, no qual, já em sua primeira página com texto datilografado e folha desgastada pelo tempo ainda se pode observar o carimbo da Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (DPF), órgão que servia à censura imposta pela ditadura militar vigente à época. O conteúdo do texto que compõe essa primeira página apresenta a “voz” do personagem Mehin-Índio com todas as suas

nuances no modo de fala que transcreve essa linguagem própria atravessada pelo português e pela língua nativa, baseado no depoimento verídico de representantes de povos originários presentes na assembleia indígena que por meio de seus registros, como mencionado anteriormente e juntamente com demais referenciais, serviu de fonte de pesquisa na produção da obra *Histórias Brasileiras*. O documento integral, contendo todas as páginas encontradas do texto original, está disponibilizado nos anexos desse trabalho.



Figura 3 - Lia Spósito e Antônio Godi em cena com o espetáculo *Histórias Brasileiras* do Grupo de Teatro Palmares Iñaron (1977) Fotografia: Henrique Lyra. Acervo do grupo de Teatro Palmares Iñaron



Figura 4 - Antônio Godi, Lia Spósito, Ana Sacramento e Kal dos Santos em “Estórias Brasileiras” do Grupo de Teatro Palmares Iñaron na Escola de Teatro da UFBA em 1978. Acervo do grupo de Teatro Palmares Iñaron

A peça Histórias Brasileiras (1977) foi apresentada através de diversas temporadas, na capital baiana e no interior, num contexto em que o movimento negro baiano estava se configurando e muitas personalidades que atuavam nessas mobilizações sociais estavam diretamente ligadas às manifestações artísticas, pedagógicas, políticas e teatrais como as produzidas pelo Grupo de Teatro Palmares Iñaron, pelo bloco afro-carnavalesco Ilê Aiyê e por tantas outros grupos e personalidades engajadas com a arte negra e com as lutas sociais.



Figura 5 - Ana Sacramento e Lia Spósito em “Usura Corporation”, com texto e direção de Antônio Godi do Grupo de Teatro Palmares Iñaron (1978) Fotografia: Henrique Lyra. Acervo do grupo de Teatro Palmares Iñaron

Usura Corporation: Terror e misérias do nosso colt-diano



"Usura Corporation" é o segundo trabalho do grupo Palmares ãaron. Teatro. Raça. Posição e que fica na Sala do Coro do Teatro Castro Alves até o dia 23 deste mês, sempre às 21:30 horas. O primeiro foi "Histórias Brasileiras" estreou em abril do ano passado no ICBA e circulou depois por bairros e por esses interiores todos, como Santa Maria da Vitória, Bom Jesus da Lapa e outras longinhas paragens.

USURA

"Usura foi criada coletivamente a partir de notícias divulgadas nos jornais a partir do "caso Boquira", onde as multinacionais fazem verdadeira festa. Como diz o grupo "a problemática gira em torno do verídico "colt-diano" brasileiro, apresentado sobre o prisma de uma triste e ridícula comédia através de seis quadros onde a ênfase crítica e cômica abre caminho para o terror invisível

vel e violento proveniente da espoliação neo-colonial e o enredo elucida em acentuado exagero o tão comentado "caso Boquira".

Em "Histórias Brasileiras" o grupo procurava mostrar toda o processo de marginalização do negro, do índio e do sertanejo dentro do processo de consolidação da sociedade brasileira e também neste trabalho é claro a preocupação do grupo em retratar a realidade dos grupos que estão por baixo, comendo o pão que o diabo amassou, pegando as sobras do lixo do poder. Em Usura Corporation a realidade é o ponto de partida do trabalho e o grupo é formado por alunos da Escola de Teatro, que sacaram a necessidade de fazer um teatro independente dentro da própria escola. Quem é o grupo? É Ana Sacramento, João Oliveira, Beto Magalhães, Lia Sposito, Kal Santos, Geremias Elias, Zé Santa Rosa, Carlos Pita e Godi.

Figura 6 - Publicação do Jornal da Bahia de 07 de dezembro de 1978 sobre o segundo trabalho do Grupo de Teatro Palmares ãaron, o espetáculo "Usura Corporation" que denunciava "o terror visível e violento da espoliação neo-colonial" através do caso verídico que ocorreu em Boquira/BA, como indica o texto da matéria. Acervo do grupo de Teatro Palmares ãaron

De acordo com DOUXAMI (2001), em 1978, mesmo ano em que o MNU surgia em Salvador/BA, o grupo Palmares ãaron apresentou a peça Usura Corporation, que abordava a história verdadeira de um padre que, "alinhado" com a uma grande empresa francesa, tomou posse ilegalmente de toda uma área na região de Boquira/BA, no entorno da Chapada Diamantina. Sendo que lá, esse padre havia descoberto as "pedrinhas brilhantes" extremamente valiosas. O espetáculo Usura Corporation apresentava uma contundente denúncia de exploração de terras e das desigualdades étnico-sociais.



Figura 7 - “Palmares está de volta” - Matéria do Jornal A Tarde de 03 de agosto de 1985, sobre a temporada do espetáculo Oxim, O lauretê do Grupo de Teatro Palmares Iñaron, com direção de Antônio Godi, interpretação de Lia Spósito e direção musical do saudoso mestre Bira Reis. Essa temporada anunciada pela matéria ocorreu no Teatro ICBA do Goethe Institut da Bahia. Acervo do grupo de Teatro Palmares Iñaron

O Palmares Iñaron apresentou, ainda, em 1985 o espetáculo *Oxim, o lauretê*, inspirado nas obras *Meu tio o Iauaretê* de Guimarães Rosa e *Maira* de Darcy Ribeiro, com direção artística de Antônio Godi e adaptação e interpretação de Lia Spósito. A peça contava a história do personagem “Bacuri Quireba Beró Beró” um índio que impactado pelo convívio com os fazendeiros e “donos” de terra da região era “visto” como índio domesticado, pago pelos coronéis para “desonçar” e matar as onças da região, entra em estado de devaneio místico, mental e espiritual no qual o personagem passa a se reconhecer como parente das onças e sofrer com a realidade de ter dizimado seus “parentes” onças do local. Um espetáculo de inspiração afro-indígena com música do saudoso mestre Bira Reis e movimento de bailarinos intérpretes Ava Avaci e Negrizú que compunham a cena para a performance de Lia Spósito em formato de monólogo. O artigo publicado no Jornal A Tarde em 03 de agosto de 1985 destaca esse trabalho:

O espetáculo gira em torno de Bacuriquireba Beró-beró, um “índio-caboclo” pago por um coronel para “desonçar” suas propriedades. Um índio-caboclo que vive na mata, amansando-a, para deixar o “terreno livre”, para quando o colonizador chegar. E depois de tanto matar onças descobre que é parte delas, e fica num estado que os civilizados chamariam de loucura, mas os índios

chamam de ñaron, um estado de perturbação mental provocado pelo contato com o colonizador (...) A atriz Lia Spósito, autora da adaptação, fez o papel do índio-caboclo, num espetáculo que não se preocupava com a forma como invólucro de um divertimento apenas, mas com a consequência natural de uma pesquisa (...) que vem sendo feita pelo grupo e por seu diretor, Antônio Godí, há muito tempo (Jornal A Tarde, 03 de agosto de 1985).

Na gênese de sua história entre 1976 e 1985, período que traduz a primeira parte de sua trajetória, o Grupo de Teatro Palmares Ñaron, juntamente com outros grupos artísticos, culturais e políticos contribuiu diretamente com as ações que culminaram no ressurgimento do movimento negro baiano em 1978. O Palmares Ñaron produziu seus trabalhos a partir de investigações teatrais e antropológicas, buscando uma forma própria para interpretar as realidades diversas que constituem a sociabilidade do povo brasileiro, sua cultura plural e seus enfrentamentos, com um método de interpretação em que o teatro dialético brechtiano se fazia presente, com a quebra da quarta parede e o diálogo direto com os espectadores, além das pesquisas de cunho antropológico que inspiravam as criações dos textos dramáticos encenados pelo grupo.

3.2 Sobre o Diálogo com Lia Spósito: Atriz, Diretora e Co-Fundadora do Grupo de Teatro Palmares Ñaron

Através do diálogo, registrado por meio de entrevista concedida em 23 de julho de 2022, Lia Spósito, professora, arte-educadora, atriz e diretora teatral, além de co-fundadora do Grupo de Teatro Palmares Ñaron (1976) percebe-se a potência transformadora e pedagógica implicada no encontro entre a educação e o teatro, sobretudo se este for um teatro engajado com as questões étnicas, políticas e sociais do povo brasileiro. Lia Spósito tem uma vasta experiência na educação através da arte e do teatro tanto na educação formal, quanto na educação que ocorre no bojo das lutas dos movimentos sociais e nos processos artísticos e políticos do teatro negro.

Lia Spósito é natural do município de Candeias/BA e sua descendência afro-indígena está impressa tanto em seus traços fenotípicos, quanto em sua trajetória artística, política e educacional. Graduada em Direção Teatral (1988) e Licenciada em Teatro (1995) pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia além de pós-graduada em Relações Étnicas e Raciais, Lia desenvolve ao longo da sua caminhada uma experiência que perpassa a constituição e as ações do Movimento Negro baiano, a formação do Grupo de Teatro Palmares Ñaron, a realização de importantes espetáculos teatrais além de ações artísticas e pedagógicas

de educação popular na Escola Profissional Primeiro de Maio na Fazenda Grande do Retiro e na Escola Municipal Makota Valdina situada na comunidade do Engenho Velho da Federação no município de Salvador/BA.

Lia Spósito destacou, em entrevista concedida em 23 de julho de 2022, que o seu encontro com o ofício da educação se deu no seio familiar, pois vindo de uma família de educadoras, desde sua tenra idade se identificava com o ofício de professora, iniciando sua experiência profissional ainda jovem na “escolinha do bairro”, como ela mesma identifica, localizada na Liberdade, Salvador/BA entre 1971 e 1974. Nesse mesmo período, participou de um curso de teatro para professores da educação básica na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia ministrado pela dramaturga arte-educadora e pedagoga Fanny Abramovich. Este foi o seu primeiro contato direto com a arte teatral e com o ambiente artístico e acadêmico da universidade. Lia diz que esse curso que teve duração de aproximadamente dois meses de atividades intensas, com processos criativos, construções teatrais e grandes descobertas, foi determinante na compreensão do caminho profissional que ela buscava trilhar, tendo a educação, a arte e o teatro como referências importantes.

Pouco tempo após essa experiência, precisamente no ano de 1975, Lia Spósito ingressou, por meio de vestibular (o processo seletivo para ingresso nas universidades públicas à época) no curso de Direção Teatral da Escola de Teatro da UFBA e logo no início do curso percebeu o quanto a academia e a universidade estavam pautadas no pensamento eurocêntrico, tanto nas referências curriculares e filosóficas, quanto no perfil estético e artístico. Lia afirma que essa percepção a incomodava, tanto ela quanto outros estudantes da época que se sentiam provocados pela falta de representatividade negra e indígena tanto nas abordagens epistemológicas, quanto nas narrativas dramáticas e estéticas das encenações acadêmicas da época. Foi nesse contexto do meado da década de setenta, em plena ditadura militar, que Lia Spósito conheceu Antônio Godi (ator, antropólogo, professor e diretor teatral) e juntamente com Kal dos Santos e Ana Sacramento fundaram, em 1976, o Grupo de Teatro Palmares Iñaron – Teatro, Raça e Posição.



Figura 8 - Lia Spósito e Ana Sacramento em “Histórias Brasileiras do grupo de Teatro Palmares Iñaron (1977)
Fotografia: Henrique Lyra. Acervo do Grupo de Teatro Palmares Iñaron

Lia relata o sentimento que os identificava na época motivados pela efervescente necessidade de transformação social, de mudança de paradigmas. Assim, com a direção e coordenação de Antônio Godi e a co-liderança e atuação de Lia Spósito, Kal dos Santos e Ana Sacramento “pularam” os muros eurocêntricos da Escola de Teatro, à época, e fizeram o teatro que os identificava, teatro que os transformava, o teatro implicado com as causas étnicas e sociais do negro, do índio e do sertanejo, o teatro engajado com as lutas dos movimentos sociais, com as causas do operário trabalhador brasileiro, um teatro compreendido como “o teatro negro”, por meio do Grupo de Teatro Palmares Iñaron.



Figura 9 - Kal dos Santos e Lia Spósito em “Histórias Brasileiras” do Grupo de Teatro palmares Iñaron. (1977)
Fotografia: Henrique Lyra. Acervo do Grupo de Teatro palmares Iñaron

Sobre sua experiência com as ações que constituíram o Movimento Negro na Bahia, Lia Spósito rememora que em 1977 a socióloga e ativista Lélia Gonzalez, juntamente com o dramaturgo, escritor, ativista e criador do Teatro Experimental do Negro – TEN, Abdias do Nascimento, realizaram um ciclo de palestras na capital baiana, no antigo espaço Sucupira, localizado onde hoje situa-se a sede da prefeitura municipal de Salvador, no intuito de mobilizar uma frente nacional contra a discriminação racial, essas ações deram origem ao Movimento Negro Unificado nacional e sua célula na capital baiana.

Esse acontecimento mobilizou e envolveu artistas, intelectuais, educadores e uma boa parte da juventude negra engajada com as causas sociais que envolvem a população negra, sobretudo no combate ao *racismo*. Sendo assim, nesse mesmo período, o Grupo de Teatro Palmares Iñaron, que se identificava diretamente com esse enfrentamento, foi convidado para participar das palestras, das discussões e ações artísticas, teatrais e culturais que contribuíram no surgimento ao movimento negro baiano, em que estabeleceram um contato mais próximo com Lélia Gonzalez, Abdias do Nascimento, entre tantas outras personalidades importantes na gênese dos movimentos sociais contra a discriminação racial na Bahia e no Brasil. Lia Spósito

lembra que esse foi um período bastante efervescente no qual participou, juntamente com Antônio Godi, o Grupo de Teatro palmares Iñaron, com várias frentes de trabalhos nas periferias, nas universidades, atividades educadoras, artísticas, culturais e políticas engajadas com as lutas antirracistas de maneira organizada unificada com o Movimento Negro nacional. Além da atuação no Grupo de Teatro Palmares Iñaron e nas ações que culminaram na constituição do MNU baiano, Lia Spósito montou e dirigiu espetáculos teatrais destacados na época e que sugeriam os debates étnicos e sociais do negro, do índio e do sertanejo, como Macunaíma (1988), Cangaço, Trem Baiano (1987).



Figura 10 - Matéria de Luis Lasserré no Jornal A Tarde de 02 de Julho de 1988 sobre a montagem do espetáculo Macunaíma de Mario de Andrade com adaptação e direção de Lia Spósito e interpretação de Rai Alves e grande elenco. Acervo do Grupo de Teatro palmares Iñaron



Figura 11 - Matéria de Samuelita Santana no Jornal Tribuna da Bahia de 1987 sobre a peça Trem Baiano. Acervo do Grupo de Teatro Palmares Iñaron.

"Acredito num teatro transformador e não num teatro comercial. É preciso que o teatro sirva para levantar questões sociais e seja o porta voz dessas questões. No teatro pesa uma responsabilidade política, muito mais do que se imagina" afirma Lia Spósito para a Matéria de Samuelita Santana no Jornal Tribuna da Bahia de 1987 sobre a montagem da peça Trem Baiano no qual Lia Spósito assinou a adaptação e a direção.

Por fim, Lia Spósito relatou na entrevista a importância da sua experiência com o teatro negro, com os movimentos sociais e com a educação na sua formação cidadã, como mulher, mãe, professora e artista na sociedade. Uma experiência educadora em si. Lia relembra das vivências nas lutas políticas no movimento clandestino contra a ditadura militar, o MR8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro), ainda rememora como a sua experiência com o Movimento Negro, bem como as experiências artísticas e teatrais com o Grupo de Teatro Palmares Iñaron, além da sua vasta experiência como arte-educadora e professora de teatro na Escola Municipal Engenho Velho da Federação (atualmente e justamente renomeada Escola Municipal Makota Valdina) e dos trabalhos na Escola Profissional Primeiro de Maio. Lia destaca a importância dessas vivências na formação do sujeito no qual ela se tornou, mulher, mãe e ser humano consciente de sua existência plural e do compromisso com a justiça social.

3.3 A Segunda Geração do Palmares Iñaron na produção de um teatro étnico, político e educador.

Em celebração aos 33 anos de surgimento do Palmares Iñaron e após um longo período de intervalo em suas produções, o grupo se reorganizou e retomou as atividades em 2010 com a montagem da peça IAURETÊ, um espetáculo de abordagem estética afro-indígena, livremente inspirado no conto *Meu Tio o Iauaretê* de Guimarães Rosa e na obra literária *Maira* de Darcy Ribeiro, além de trechos de depoimentos verídicos registrados numa Assembléia de Índios realizada em Meruri – Mato Grosso em meados dos anos setenta. Com direção artística e texto adaptado de Lia Spósito, além da direção musical do saudoso *mestre Bira Reis* e orientação artística de Antônio Godi, IAURETÊ marcou o encontro de duas gerações por meio da presença de integrantes históricos e a inserção de novos artistas no grupo – através do elenco formado pela atriz Maria Janaina e por mim, Victor Kizza. Singularmente, a reunião desses artistas históricos com essa nova geração demarcou, ainda, a sublime relação entre o fazer artístico profissional e o legado familiar que caracteriza a reformulação do Grupo de Teatro Palmares Iñaron e a montagem da peça IAURETÊ, pois a diretora do espetáculo e o curador artístico do projeto - Lia Spósito e Antônio Godi – são, respectivamente, minha mãe e meu pai, e ainda a atriz Maria Janaina, com a qual tive a honra de dividir o palco, que além de artista e educadora, é a minha irmã consanguínea. Ainda, se faz imprescindível ressaltar a presença fundamental, nesse processo, do saudoso amigo e mestre Bira Reis por sua trajetória na arte e

sobretudo na música como compositor, *luthier*, diretor musical para teatro e cinema, arte-educador e multi-instrumentista de notório saber reconhecido nacional e internacionalmente. Bira nos deixou na dimensão física da matéria em 2019, mas sua obra e legado seguirão nos contornos históricos e artísticos da cultura, da música e da cena baiana.



Figura 12 - Mestre Bira Reis. Imagem do acervo Oficina de Investigação Musical (O.I.M)

O mestre Bira Reis também foi determinante na construção e realização do espetáculo IAURETÊ, bem como no retorno do Palmares Iñaron em sua segunda geração, pois além de criar e produzir a trilha sonora *ao vivo* - executada simultaneamente ao espetáculo – acolheu o Palmares Iñaron como grupo residente no espaço cultural Oficina de Investigação Musical (O.I.M) - espaço este que ao passo de décadas movimenta o cenário cultural do Centro Histórico de Salvador, pesquisando e produzindo arte por meio de linguagens e abordagens étnicas plurais, sobretudo através da música, contribuindo no carnaval do Pelourinho – bairro histórico da capital baiana - com as ações do bloco Kizumba e tantas outras articulações nacionais e internacionais.

De volta à IAURETÊ, a peça situa-se numa abordagem estética afro-indígena e cruza as histórias de dois personagens: o primeiro é o Oxim – um misterioso caboclo onceiro que durante anos foi pago pelos coronéis da região para “desonçar” as terras, matando as onças do lugar, quando de repente se reconhece parente das onças que tanto perseguiu, ficando num estado de devaneio místico, movido tanto pelo arrependimento profundo da matança das onças “suas parentes”, quanto pelas clarividências espirituais, ancestrais e filosóficas decorrentes dessas vivências. O segundo personagem é o *Mehin Índio* – que revela os impactos ancestrais

e atuais da civilização ocidental, capitalista e *não-indígena*, nas existências e nas culturas dos povos originários brasileiros. A peça é uma inspiração do espetáculo original *Oxim, o Iauaretê* que o Palmares Iñarón montou em 1985 no formato de monólogo interpretado por Lia Spósito e dirigido por Antônio Godi, além das participações dos dançarinos Negrizú e Ava Avaci, como mencionado anteriormente - este foi um dos últimos trabalhos da primeira geração do Palmares Iñarón, antes do retorno alguns anos depois.

A trajetória que vivenciamos com a peça IAURETÊ, entre 2010 e 2013, está profundamente marcada pela relação com o campo da educação. Primeiramente pelo fato de toda a equipe ser formada por artistas-educadores, atuantes em áreas distintas da arte-educação, desde o ensino básico, até experiências formativas nas diversas linguagens artísticas e principalmente o teatro. E depois pela relação dialógica entre o processo criativo de construção da obra e os espectadores constituintes de comunidades escolares do ensino básico e educação pública.

Os primeiros ensaios abertos para a construção da peça IAURETÊ ocorreram no ano 2010 no chão da Escola Municipal Solange Coelho, localizada em Itinga – bairro periférico e popular do município de Lauro de Freitas/BA, cidade situada na região metropolitana de Salvador/BA, para uma plateia formada por estudantes do ensino fundamental, professores, familiares dos estudantes e toda a comunidade escolar. Essa vivência foi importante na criação do espetáculo, pois após as apresentações de trechos da peça ainda em construção, havia um diálogo aberto com os espectadores, onde debatíamos acerca da experiência vivenciada e os atravessamentos temáticos que a obra sugeria.



Figura 13 – Ensaio aberto à comunidade da Escola Municipal Solange Coelho, situada no bairro Itinga, no município de Lauro de Freitas/BA. Na imagem o ator e intérprete Victor Kizza durante o processo de montagem e construção do espetáculo IAURETÊ no ano 2010, meses antes da estreia oficial do espetáculo. Fotografia: Lia Spósito. Acervo do Grupo de Teatro Palmares Iñaron.



Figura 14 – Na imagem a atriz e intérprete Maria Janaina durante o processo de montagem e construção do espetáculo IAURETÊ no primeiro ensaio aberto à comunidade da Escola Municipal Solange Coelho, situada no bairro Itinga, no município de Lauro de Freitas/BA em 2010. Fotografia: Lia Spósito. Acervo do Grupo de Teatro Palmares Iñaron.



Figura 15 – *Ensaio aberto do espetáculo IAURETÊ do Grupo de Teatro palmares Iñarón à comunidade da Escola Municipal Solange Coelho, situada no bairro Itinga, no município de Lauro de Freitas/BA.*

Como dito anteriormente, a peça IAURETÊ abordava as questões ancestrais e atuais dos povos originários, por meio de uma estética afro-indígena, sugerindo possibilidades de se refletir sobre estas questões no âmbito da arte, cultura e produção de conhecimento. Coadunando, assim, com o exercício de aplicação de políticas públicas afirmativas de educação, através dos conteúdos orientados pela Lei 11.645/08 – que estabelece a inclusão e o aprofundamento do teor relativo à história afro-brasileira e indígena nos currículos acadêmicos da educação básica.

Outra experiência importante para a nova geração do Palmares Iñarón situada na produção de um teatro étnico, político e educador foi a realização do projeto *Lauro de Freitas Mostra suas Origens* ocorrido em 2011 e idealizado em parceria entre o Palmares Iñarón e o professor Edson Paiva – educador engajado e que se destaca pelas ações políticas e pedagógicas em prol de uma educação plural e emancipatória na rede municipal de educação em Lauro de Freitas/BA. Assim, a peça IAURETÊ do *Palmares Iñarón* realizou uma temporada de apresentações direcionada para os estudantes, educadores, funcionários da educação e uma significativa parte das comunidades escolares que constituíam a rede pública de educação em Lauro de Freitas/BA à época.

As apresentações realizaram-se no Centro Cultural de Referência Afro-Brasileira, situado no bairro Portão, entre os dias 26 e 27 de julho de 2011. Nestes dois dias indicados, cerca de 2.500 pessoas, entre jovens estudantes, educadores e funcionários da Rede Municipal

de Educação de Lauro de Freitas puderam acompanhar além das apresentações do espetáculo IAURETÊ, debates e mesas redondas que visavam refletir sobre os aspectos ancestrais, étnico-culturais e sociais que constituem a história e a formação do povo brasileiro, baiano e lauro-freitense.

Algumas personalidades importantes nesse tema que articulam arte, teatro, educação antirracista e relações étnico-raciais participaram desse debate e contribuíram com a problematização e aprofundamento desse diálogo com os estudantes presentes no evento, a saber: o antropólogo, ator e professor Antônio Godi, o historiador Gildásio Freitas, a atriz e poetisa Tina Tude, a atriz, educadora e diretora teatral Lia Spósito, o professor Edson Paiva, a prefeita do município de Lauro de Freitas/BA, à época - Moema Gramacho, além da importante presença da liderança indígena Wakai - representante do povo Kariri-Xocó e Fulniô, bem como integrantes da Reserva Indígena Thá-Fene, situada no bairro Quingoma, na zona rural do município de Lauro de Freitas/BA.

PROJETO LAURO DE FREITAS
MOSTRA SUAS ORIGENS
Secretaria Municipal de Educação

26 a 27 de julho

- Palestra com o historiador Gildásio Freitas
- Palestra com a Poetisa e Atriz Tina Tude
- Comunidades indígenas e quilombolas do município
- Apresentação do espetáculo teatral IAURETÊ do Grupo de Teatro Palmares Iñaron
- Participação dos índios Kariri-Xocó da Reserva Indígena Tae-Fene

local: **Centro de Referência da Cultura Afro-Brasileira Mãe Mirinha - Portão**

IDEALIZAÇÃO DO PROJETO
Edson Paiva

REALIZAÇÃO
Prefeitura de Lauro de Freitas | Secretaria Municipal de Educação de Lauro de Freitas

Figura 16 – Cartaz do Projeto Lauro de Freitas Mostra suas Origens realizado no Centro de Referência da Cultura Afro-Brasileira Mãe Mirinha de Portão em Lauro de Freitas no ano 2011 que teve como público alvo os estudantes e comunidades escolares da rede pública municipal através das apresentações do espetáculo teatral afro-indígena IAURETÊ do Grupo de Teatro Palmares Iñaron, do diálogo com personalidades importantes no debate da educação antirracista e das relações étnico-raciais e da interação com o público estudantil. Arte do cartaz: Leticia Martins / Acervo: Grupo de Teatro Palmares Iñaron.

Ainda, a temporada de apresentações do espetáculo IAURETÊ para a rede municipal de educação através do projeto Lauro de Freitas Mostra suas Origens foi marcada, naquele momento, pelo debate, pós-espetáculo, do entendimento e aplicação dos conteúdos referentes às políticas afirmativas da educação básica, determinantes na inclusão do estudo da história da África e dos africanos, bem como a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena na formação da sociedade nacional.

Essa experiência, mediada pelo teatro negro e permeada pela pedagogia estética, sensorial e dialógica da cena, direcionou-se às comunidades escolares que se fizeram presentes e compuseram a plateia nos dias do evento, bem como os estudantes, educadores, artistas e profissionais da educação que se mostraram profundamente conectados com a experiência e atravessados pela temática. Isso ficou nítido nas falas que ocorreram no debate pós-espetáculo apontando, tanto para a importância de se estimular, na educação básica e pública, a vivência com a arte e com o teatro, quanto para as sugestões e possibilidades de se ampliar a discussão sobre a história e formação étnico-racial do povo brasileiro a partir do *pensamento decolonial*.

O *pensamento decolonial* surge através dos estudos desenvolvidos, majoritariamente por pesquisadores latino-americanos, sobretudo a partir do final do século XX, e tem contribuído significativamente com o estímulo de uma produção científica, acadêmica, pedagógica e artística que opera sob a perspectiva da resistência e emancipação dos povos indígenas e negros diante dos impactos do colonialismo moderno, sobretudo nas Américas. Esse pensamento se desenvolve com a significativa produção do *Grupo Modernidade/Colonialidade* que compreende e problematiza a *modernidade* - marcada pela globalização do capitalismo - e seu produto constitutivo: a *colonialidade*, esta que impacta profundamente a relação entre a hegemonia da Europa ocidental (e do seu histórico golpe colonial) e os territórios e povos subalternizados pelo colonialismo, sobretudo na África, Ásia, América Latina e Caribe. O pesquisador e semiólogo Walter Mignolo, integrante do grupo *Modernidade/Colonialidade* diz que:

a modernidade é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a colonialidade. A colonialidade, em outras palavras, é constitutiva da modernidade – não há modernidade sem colonialidade. Por isso, a expressão comum e contemporânea de modernidades globais implica colonialidades globais (MIGNOLO, 2017, P. 02)

Os mecanismos da colonialidade operam, nas sociedades modernas, perpetuando a subalternização dos povos e grupos sociais historicamente submetidos ao colonialismo e

demarcando os paradigmas hegemônicos da Europa ocidental como modelo para as sociedades modernas. No entanto Mignolo (2017) observa e destaca as mobilizações de enfrentamento aos impactos da colonialidade e as situa como ações decoloniais: “o pensamento e a ação descoloniais surgiram e se desdobraram, do século XVI em diante, como respostas as inclinações opressivas e imperiais dos ideais europeus modernos projetados para o mundo não europeu, onde são acionados”. Essas movimentações insurgentes, de lutas, revoltas e ações de enfrentamento aos paradigmas do colonialismo europeu nas Américas, na África e na Ásia acompanham as trajetórias desses povos desde suas origens diaspóricas e/ou nativas até a formação, atravessada pela colonialidade, das sociedades modernas e contemporâneas:

estou presenciando muitas organizações transnacionais não oficiais (em vez de não governamentais) se manifestando não apenas “contra” o capitalismo e a globalização, e questionando a modernidade, mas também abrindo horizontes globais, embora não capitalistas, e se desvinculando da ideia de que há uma modernidade única e primária cercada por outras periféricas ou alternativas. Embora não necessariamente rejeitando a modernidade, essas organizações estão deixando claro que a modernidade anda junto com a colonialidade e, portanto, que a modernidade precisa ser assumida tanto por suas glórias quanto por seus crimes (MIGNOLO, 2017, p. 3 e 4)

Diante disso, se torna possível conectar as ações, históricas e atuais, do teatro negro e dos movimentos sociais com epistemologias insurgentes e contra-hegemônicas destacadas pelo *pensamento decolonial*, compreendendo o fazer teatral articulado tanto com as lutas sociais quanto com pedagogias emancipatórias e antirracistas. Essa perspectiva decolonial aponta ainda para o entendimento do conceito de *interculturalidade*:

[...] o conceito de *interculturalidade* assume significado relacionado a geopolíticas de lugar e espaço, desde a histórica e atual resistência dos indígenas e dos negros, até suas construções de um projeto social, cultural, político, ético e epistêmico orientado em direção à descolonização e à transformação (...) a interculturalidade aponta e representa processos de construção de um conhecimento outro, de uma prática política outra, de um poder social (e estatal) outro e de uma sociedade outra; uma outra forma de pensamento relacionada com e contra a modernidade/colonialidade, e um paradigma outro, que é pensado por meio da práxis política. (WALSH, 2019, p. 9)

Esse entendimento da ideia de *interculturalidade* surge através dos estudos decoloniais e ganha sentido sob uma perspectiva “outra”, que nasce fora dos constructos acadêmicos e origina-se na luta do movimento indígena equatoriano. Articular esse entendimento com as abordagens cênicas, estéticas e pedagógicas do teatro negro potencializa o discurso do espetáculo IAURETÊ, este que estamos tratando aqui. A trajetória da peça IAURETÊ perpassa tanto pelos palcos do teatro profissional, quanto nos ambientes escolares,

por meio das experiências abordadas aqui com os ensaios abertos realizados nas escolas da rede pública, bem como a culminância e as ações do projeto *Lauro de Freitas Mostra suas Origens*.

A peça teve uma circulação nos teatros da capital baiana, desde o palco da Oficina de Investigação Musical (O.I.M), onde estreou em outubro de 2010, passando por espaços culturais e teatros tradicionais da cidade, como o Teatro Sesi Rio Vermelho, o Teatro Gamboa Nova e o Teatro Vila Velha no Cabaré dos Novos. O espetáculo alcançou um público interessante na época, fruto da persistência de se manter em cartaz. É importante ressaltar a luta dos grupos de teatro e dos espaços culturais para manter os espetáculos em temporada. Os problemas como falta de patrocínio, de investimento financeiro e de políticas públicas para o fomento de formação de plateia são desafiadores, mas a persistência em manter o espetáculo em cartaz é uma estratégia determinante para alcançar o público que aos poucos, no boca-a-boca, vai se mobilizando e comparecendo às apresentações.

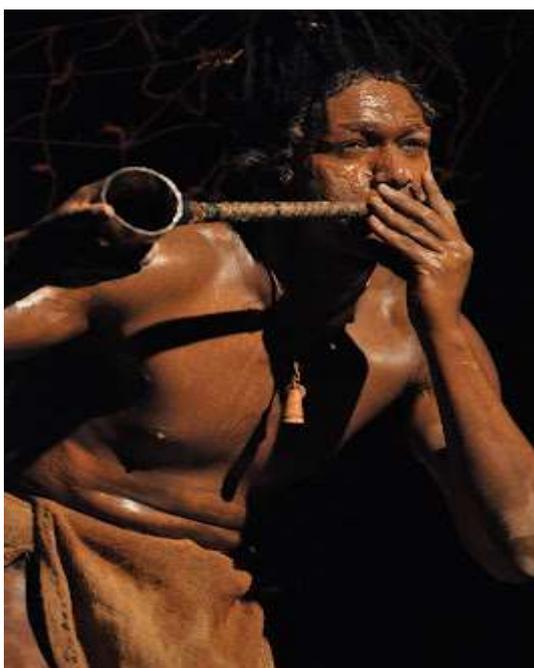


Figura 17 – *Oxim*, personagem interpretado por Victor Kizza no espetáculo *IAURETÊ* no Festival de Curitiba 2011. Fotografia: Aldren Lincoln. Acervo: Palmares Iñaron



Figura 18 – *Mehin Indio*, personagem interpretado por Maria Janaina. Foto de divulgação do espetáculo *IAURETÊ*, Salvador 2010. Fotografia: Aldren Lincoln. Acervo: Palmares Iñaron

A peça recebeu muitos estudantes (da rede pública) de escolas diversas da capital baiana e região metropolitana, nas plateias dos teatros, pois mesmo durante as temporadas nos teatros do circuito comercial, uma parte dos ingressos era reservada para estes estudantes e suas respectivas comunidades escolares. Nestas apresentações para plateias formadas por estudantes, mesmo que parcialmente, mesclado com o público em geral, haviam os momentos de bate-papo pós-espetáculo entre o Grupo de Teatro Palmares Iñaron e os espectadores, estes que como dito anteriormente, produziam reflexões, depoimentos e análises conectadas com os conteúdos transversais às temáticas abordadas pelo espetáculo, a saber: identidade cultural, povos originários, relações étnico-raciais, protagonismo negro, origens étnicas, multiculturalismo, interculturalidade entre outros. Muitas vezes, quando as comunidades escolares agendavam a ida ao espetáculo, sinalizavam que a experiência vivenciada seria estendida para a sala de aula na produção dos conhecimentos por meio de atividades interdisciplinares, tendo a apreciação e diálogo com a peça *IAURETÊ* como referências determinantes.

O Palmares Iñaron, ainda com *IAURETÊ*, vivenciou experiências em outras regiões da Bahia, com o circuito Verão Cênico que em 2013 se apresentou para espectadores de Itabuna, Feira de Santana, Porto Seguro e Vitória da Conquista – cidades emblemáticas do interior

baiano, alcançando positivamente o público e a crítica. E ainda representou a Bahia no Festival de Curitiba/PR 2011, evento internacional que reúne artistas e grupos de teatro do Brasil e de diversos outros países. IAURETÊ também foi premiado com o troféu de Melhor Ator - este que tive a alegria de receber como ator-intérprete do espetáculo, no Festival Nacional Ipitanga de Teatro, no ano 2010, realizado no Centro de Cultura de Lauro de Freitas/BA com a participação de artistas de todo o Brasil.



Figura 19 – Oxim (Victor Kizza) e Mehin Indio (Maria Janaina). Espetáculo IAURETÊ no Festival de Curitiba 2011. Fotografia: Aldren Lincoln. Acervo: Palmares Iñaron



Figura 20 – Oxim (Victor Kizza) e Mehin Indi, (Maria Janaina). Foto de divulgação do espetáculo IAURETÊ, Salvador 2010. Fotografia: Aldren Lincoln. Acervo: Palmares Iñaron

As peças montadas pelo Palmares Iñaron, tanto os trabalhos históricos da primeira geração do grupo quanto IAURETÊ, conectavam-se com alguns elementos do *teatro épico brechtiano*, com a utilização do recurso da quebra-da-quarta-parede, com encenações em que a comunicação com os espectadores se dava de maneira ativa e propositiva e ainda a dialética dos temas tratados nas peças. Desde seu surgimento em 1976 o Grupo de Teatro Palmares Iñaron produz a sua própria dramaturgia, os textos históricos como *Histórias Brasileiras* de 1977 e *Usura Corporation* de 1978 foram escritos por Antônio Godi e os textos de Oxim, o Iauretê de 1985 e sua adaptação mais recente com IAURETÊ de 2010 foram organizados e adaptados por Lia Spósito, esses textos se identificam pelo método de pesquisa e escrita, sempre com o olhar para os conflitos humanos, sociais, históricos e políticos que permeiam na sociabilidade do povo brasileiro, com ênfase na cultura negra, indígena e sertaneja. Os textos baseavam-se, além de referências bibliográficas, dramatúrgicas e estudos de “laboratórios cênicos”, em depoimentos, fatos e acontecimentos verídicos, frutos de pesquisas cênicas, documentais e antropológicas.

O Palmares Iñaron tem uma trajetória importante no emblemático contexto do teatro negro em Salvador/BA e esse viés acompanha o movimento político, emancipatório e pedagógico que se constituiu desde a sua presença e atuação nas ações que culminaram na reformulação do Movimento Negro Unificado em 1978, até a sua produção histórica e atual. O prisma do estudo que motiva essa dissertação ilumina a abordagem pedagógica dessa trajetória artística e política do Palmares Iñaron, compreendendo-a como um movimento que produz conhecimentos emancipatórios que se desenvolvem desde a pesquisa, criação e apresentação das obras com diálogo propositivo com os espectadores, passando pela conexão com as lutas sociais antirracistas, até o registro de documentos e *elementos de memória* de suas ações, como textos dramáticos históricos e originais da época de suas produções com carimbos de censura da Polícia Federal entre 77 e 78 (período de repressão e perseguição através da ditadura militar - 1964 a 1985) a exemplo de *Histórias Brasileiras* e *Usura Corporation*, registros fotográficos originais do contexto histórico de surgimento do grupo, recortes de jornal, documentos de acervo e arquivos públicos e privados, entre outros. Todos esses elementos são registros de memória, que marcam a história desse movimento que além de artístico e teatral, é político, emancipatório e educador, sob o prisma do *Iñaron*.

3.4. Quais saberes a experiência do Teatro Negro nos ensina?

Para tratar essa questão fundamental, buscamos os dados colhidos nas entrevistas abertas realizadas com os integrantes fundadores e atuais do Grupo de Teatro Palmares Iñaron, pela sua relevância histórica e trajetória que atravessou tanto o acontecimento do Teatro Negro soteropolitano em seu contexto de gênese, quanto a constituição do movimento negro unificado na Bahia. Ainda, para embasar o tratamento da questão que intitula esse tópico e orienta esse estudo, observaremos documentos que demarcam experiências em Teatro Negro sob um prisma emancipatório, político e educador. Os relatos observados nas entrevistas abertas com os sujeitos da pesquisa são, aqui tratados, como elementos de memórias, de acordo com as noções de Michael Pollak:

Podemos dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 05)

Compreende-se então que a memória é um fenômeno construído e se estabelece através da relação entre os personagens, os acontecimentos e os contextos empiricamente embasados em fatos concretos que coadunam com outros elementos de memória, sejam eles individuais ou coletivos, bem como documentos que demarcam historicamente os acontecimentos. Pollak, ainda problematiza a compreensão dessa memória socialmente construída com a documentação escrita, levando em consideração as críticas historicamente empenhadas às fontes de história de vida ou elementos de memória relacionados com a oralidade:

Se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é. Para mim não há diferença fundamental entre fonte escrita e fonte oral. A crítica da fonte, tal como todo historiador aprende a fazer, deve, a meu ver, ser aplicada a fontes de tudo quanto é tipo. Desse ponto de vista, a fonte oral é exatamente comparável à fonte escrita. Nem a fonte escrita pode ser tomada tal e qual ela se apresenta (POLLAK, 1992, p. 08)

Através do diálogo com os integrantes do histórico Grupo de Teatro Palmares Iñaron, buscou-se compreender detalhadamente, por meio de seus relatos – tratados aqui como importantes fontes de dados constituintes dos elementos de memória – como essas experiências com o Teatro Negro contribuíram na produção de saberes e na formação social, política, étnica e artística desses sujeitos, sob uma perspectiva educadora. Dessa maneira esse texto vislumbra

abordar o acontecimento do Teatro Negro atravessado pelo movimento educador que sua experiência propicia, no intento de responder a questão fundamental: o que o Teatro Negro nos ensina?

O teatro (por si só) já é transformador e quando colocamos na pauta do Palmares Ñaron as questões étnicas, nos transforma como ser humano e transforma o outro, leva essa mensagem, esse compromisso. Então, para todos nós que participamos e participávamos do Palmares Ñaron foi transformador, marcou a nossa vida, a nossa alma e o nosso corpo. Então quando a gente se propõe a estar no palco levando essa mensagem, levantando essas questões étnicas para refletirmos juntos: isso é um ato político (...) levar as questões étnicas para o palco faz com que tenhamos essa consciência de grupo, de ser humano que está ali no papel de diretora ou de atriz, mas também de ser político, étnico e social (SPÓSITO, 2022, informação verbal)

O diálogo com Lia Spósito refletiu sobre a experiência artística e pedagógica do Teatro Negro implicada com o olhar estético e político sobre as questões étnicas, históricas e sociais do povo brasileiro, sobretudo na abordagem das histórias que retratam as sociabilidades, os conflitos, as desigualdades e os enfrentamentos vivenciados por protagonistas negros, indígenas e sertanejos. Ainda sobre sua experiência como atriz, educadora e integrante do Movimento Negro, Lia relata:

Sobre a minha relação com o movimento negro... em 1977 recebemos aqui na Bahia Lélia Gonzalez que veio fazer uma série de palestras e tanto ela quanto Abdias do Nascimento estavam atuando na organização do movimento que teve início em São Paulo e posteriormente se ramificou por outros estados e chegou aqui na Bahia e como aqui, em Salvador/Bahia, nós sabemos que é chamada popularmente como a “Roma negra” – como espaço de negritude e resistência – eles (Lélia Gonzalez, Abdias do Nascimento, entre outras lideranças) vieram, claro que não poderiam deixar a Bahia de fora e onde hoje é a prefeitura, em baixo (subsolo do edifício que abriga a sede da prefeitura de Salvador/BA localizada na Praça da Sé, Centro Histórico da cidade) no Espaço Sucupira, chamava-se Jardim Sucupira, nós nos reunimos e o Grupo de Teatro Palmares Ñaron foi convidado para participar das palestras e das discussões do início do movimento negro baiano, que já se dava por diversas atividades... o Grupo Nêgo (precursor do movimento negro na Bahia) foi responsável também por ajudar na organização desse ciclo de palestras de Lélia Gonzalez (em Salvador) e assim (em 1978) foi fundado o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (em diversos estados do Brasil e também na Bahia), e depois MNU que seria a sigla com o significado Movimento Negro Unificado. Nós fazíamos várias frentes de trabalhos nas periferias, na universidade (UFBA), produzimos grandes acontecimentos culturais: teatro, música, dança, nos espaços de arte da cidade, no Teatro Castro Alves, para alicerçar e divulgar esse movimento, que era um movimento nacional (SPÓSITO, 2022, informação verbal)

O registro desse diálogo sobre Teatro Negro, história de vida, movimentos sociais e educação se desdobrou em um tópico específico apresentado anteriormente no decorrer dessa dissertação. Lia ainda reflete sobre o caráter transformador e pedagógico da experiência teatral:

O fazer teatral nos enriquece como ser humano independentemente do lugar em que se esteja e quando a gente tem o olhar mais ampliado para essas questões, o teatro se torna um veículo potente para transformação do nosso ser, do nosso fazer diário, educacional e teatral, assim como a nossa postura na vida (SPÓSITO, 2022, informação verbal)

Outra escuta fundamental para tratar da compreensão da Pedagogia do Teatro Negro articulada com a experiência artística, política e educadora do fazer teatral engajado com as ações afirmativas e antirracistas dos movimentos sociais, se deu no diálogo com Antônio Godi, fundador do Palmares Ñaron. Godi abordou sua história de vida e sua relação profunda com a atividade artística e teatral que fervilhava na capital baiana entre a década de 1970 e 1980, além da sua participação ativa na construção de um fazer teatral étnico diferenciado, ao qual a história hoje compreende como uma experiência de Teatro Negro. Uma das primeiras perguntas que direcionei para Godi, em um dos nossos encontros que se realizou em 12 setembro de 2023, foi: *o que o teatro (em si) e o teatro negro te ensinaram? Como essas experiências contribuíram na sua formação?*

Eu acho que qualquer pessoa que tem uma experiência com o teatro vai perceber que ele (o teatro) guarda uma totalidade que vai mudar a vida dela, só se ela não for fundo. O teatro constrói essa dimensão de humanidade do outro e de você mesmo e foi isso que aconteceu comigo. Eu era muito menino, muito jovem e na realidade tudo o que era arte e leitura me interessava. Eu comecei a fazer Artes Plásticas e desenhar, vivi até um pouco disso, era muito complicado..., mas de repente em 1968 eu fui fazer teatro e daí muda tudo. Tudo! Primeiro porque eu comecei a ler mais do que lia e comecei a ter contato com pessoas interessantes do mundo do Teatro. Pessoas que hoje muita gente quase não lembra, né?! Mas que foram pessoas muito importantes que marcaram a história do teatro baiano. Sem que ninguém lembre nem escreva sobre isso (GODI, 2023, informação verbal)

Em um diálogo profundo e permeado de memórias fundamentais para a compreensão do contexto que envolvia o teatro, a constituição do movimento negro unificado e arte engajada com as causas étnicas e sociais, Godi foi aos poucos preenchendo as lacunas da questão primordial sobre os saberes que a vivência com o teatro produziu em sua trajetória. Uma das reflexões que me chamou a atenção, nesse diálogo com Godi, foi a importância de se preservar e referendar a memória de pessoas importantes na construção do teatro que se produzia naquele período e do teatro negro, em si. Essa reflexão surge como uma reivindicação dessa memória, para que nomes importantes nessa trajetória não sejam esquecidos. Particularmente, eu analiso essa reivindicação como um elemento profundamente pedagógico.

José Wilson Bacelar... ele é o primeiro a conduzir o grupo de teatro do SESC (localizado em Nazaré – bairro central da cidade de Salvador, próximo ao centro histórico da capital baiana) e ele tem uma pegada social completamente diferenciada. Ninguém lembra, Zé Wilson morreu de uma maneira muito

trágica. Ele tinha uma vasta biblioteca e morreu vendendo os livros dele sentado no banco da Praça da Piedade (local histórico da capital baiana marcado pelos fatídicos acontecimentos do enforcamento dos heróis da Revolta dos Búzios, também conhecida como Conjuração Baiana) Era triste quando eu passava por ali, encontrava com Zé (José Wilson Bacelar), parava para conversar e eu comprava livros na mão dele, imagine (...) Zé Wilson Bacelar ficou no teatro do SESC entre o final da década de 1960 e início de 1970 aproximadamente. Mas ele tinha contato com pessoas maravilhosas que ajudaram a conduzir as coisas. Zoila Barata e Ari Barata, um casal maravilhoso! Eles conduziram as coisas depois de José Wilson Bacelar no Teatro do SESC. Boa parte das pessoas que começaram no teatro do SESC, continuaram no teatro e fazem a parte da história da Escola de Teatro da UFBA (GODI, 2023, informação verbal)

O depoimento de Godi perpassa pela sua trajetória no teatro desde a sua primeira experiência no Grupo de Teatro do SESC, daí a importância de rememorar nomes de personalidades fundamentais na sua caminhada e que o introduziram na arte engajada do teatro articulada com as questões sociais, essa experiência se deu bem antes da construção do Palmares Iñaron, que veio ocorrer posteriormente no final da década de setenta. O diálogo se desenvolveu através dessas memórias e tantos outros nomes foram destacados pela presença importante tanto na trajetória de Godi, quanto na própria história do teatro soteropolitano que se construía naquele contexto. Godi relata sobre quando ingressou na Escola de Teatro da UFBA:

Um contexto difícil e nós estávamos lá (na Escola de Teatro UFBA), Era a casa da gente nos finais de semana. Nós alunos estávamos lá o tempo todo, década de 1970 e tem um grupo também de professores clássicos também maravilhosos e você tem um grande diretor que é Possi Neto, que foi muito importante (José Possi Neto dirigiu a Escola de Teatro nesse período, além de produzir e encenar importantes espetáculos teatrais). Ele marca um caminho diferente e eu nunca entendo como as pessoas fazem questão de esquecer de Possi. Pela importância que ele teve no teatro nacional (...) isso no início de 1970. Tem um cartaz de 1974 quando ele monta um espetáculo, em que ele faz uma coletânea de Nelson Rodrigues. Você já viu esse cartaz? Que tem todo mundo da Escola de Teatro assim na frente. E esse espetáculo tem essa imagem. É muito importante lembrar dessas pessoas, pois muitas não estão lá. Algumas estão por lá, mas a maioria não está. Esse cartaz, simbolicamente é muito importante. Você pode mapear com o olhar antropológico esse cartaz, que tem uma fotografia maravilhosa, feita com máquina parada e que pega a frente toda do prédio histórico, o Solar da Escola de Teatro com as pessoas na janela em todos os cantos, é genial essa foto e você pode observar, com um olhar antropológico, os negros que estão lá ou os quase negros...e os brancos todos (risos). Então, é só um olhar, você pega a foto e olha quem são essas pessoas, eu acho que é uma maneira boa de enxergar essa época. Esse senhor, José Possi Neto é muito importante para mim, primeiro porque (enquanto professor da Escola de Teatro UFBA) dava liberdade para os alunos, como ele fazia algumas coisas que eu não estava envolvido, eu fazia minhas coisas (trabalhos e produções artísticas, teatrais e intelectuais). Agora mesmo fazem 50 anos do golpe de Pinochet, muitos amigos meus estavam voltando do Chile,

em 1973 agora eu lembrei, estavam voltando, fugidos de lá e foram fazer teatro, um deles tem uma história maravilhosa e quem deve lembrar bem disso é Miguel Carneiro, Miguel é uma pessoa importantíssima, vamos dizer assim, no teatro marginal da Bahia (...) sim, Miguel é um iluminado, tem uma luz incrível. Ele lia também e gostava de fuçar documentos, muita coisa que a gente fez com o Palmares Iñaron e as obras que utilizamos na criação, foi Miguel quem me emprestou (GODI, 2023, informação verbal)

O cartaz sobre o qual Godi cita nesse trecho do seu depoimento é do espetáculo *Álbum de Família*, da obra de Nelson Rodrigues dirigido por José Possi Neto em 1974 com um elenco formado por artistas e estudantes da Escola de Teatro da UFBA à época, como Vanja Freitas, Hebe Alves, Lia Robatto, Arthur Ghuma, Antonio Godi, Eduardo Tudella, Marise Castro, Dulce Schwabacher, Regina Reginatto, Marta Saback, entre outros.

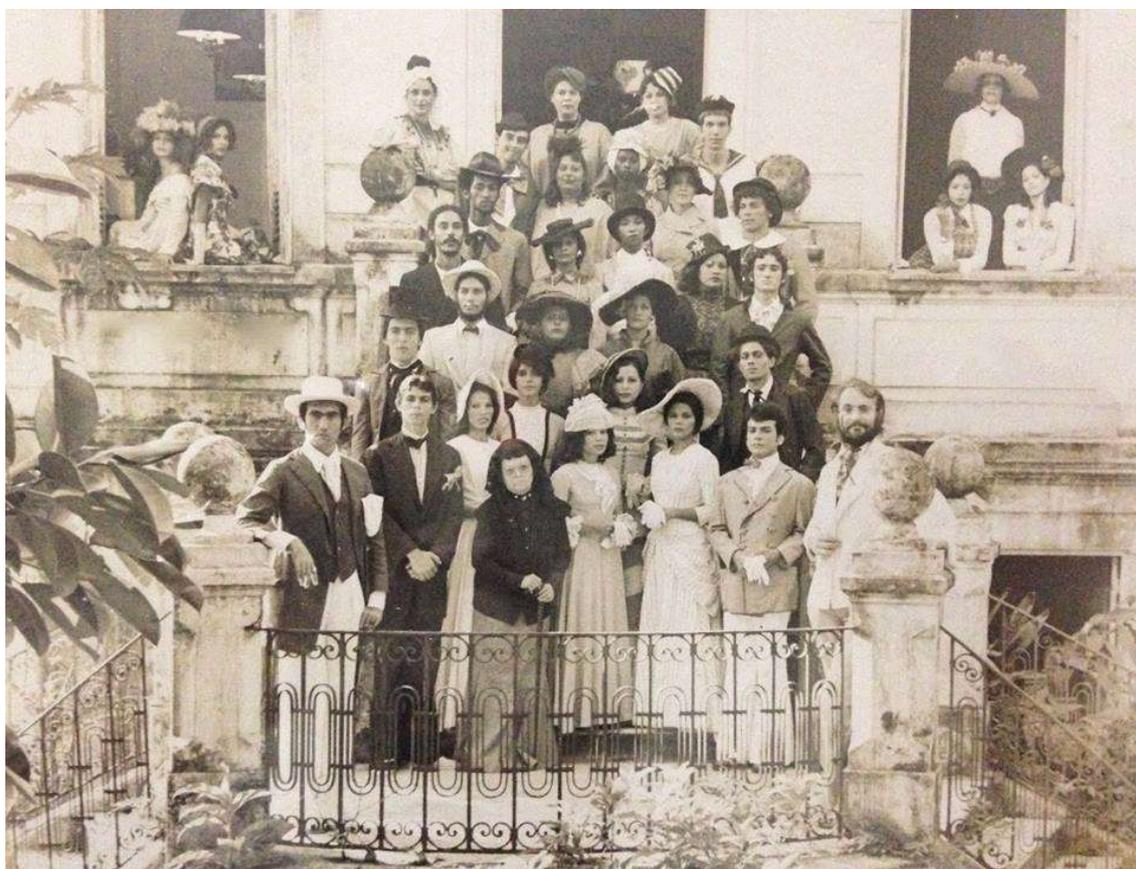


Figura 21 - Fotografia para o cartaz do espetáculo *Álbum de Família* da obra de Nelson Rodrigues, com direção de José Possi Neto. Escola de Teatro da UFBA, 1974. Fotógrafo não informado. Imagem do acervo de Vanja Freitas.

É importante mencionar que Antônio Godi destacou a importância de Possi Neto em sua trajetória e na história do teatro baiano, bem como da Escola de Teatro da UFBA numa outra entrevista realizada no final da década de oitenta no programa de rádio AFROBAHIA, exibido em 22 de outubro de 1988 pela Rádio Educadora da Bahia (IRDEB), com apresentação,

produção e pesquisa de Jônatas Conceição da Silva - saudoso e importante pesquisador, radialista, poeta e ativista das causas negras. Nessa oportunidade, Godi destacou relevância de Possi Neto na produção artística da Escola de Teatro na década de setenta, na qual Possi inseri nos seus trabalhos, mesmo que indiretamente, o debate sobre a presença negra nos palcos, pois até então as produções desenvolvidas na Escola de Teatro, segundo o próprio Godi, concentravam-se majoritariamente numa dramaturgia eurocêntrica e norte-americanizada e com a chegada de Possi Neto na direção artística e administrativa da Escola de Teatro no início da década de 70, a universidade passa a produzir obras mais diversas com ampliação de narrativas, personagens e dramaturgias negras:

esse foi um ano (1973) muito interessante da Escola de Teatro UFBA, um período em que passa por lá o José Possi Neto que produziu muitos espetáculos. Eu fiz, por exemplo, com o Possi Neto o *Álbum de Família* de Nelson Rodrigues e para mim foi muito interessante porque eu fazia um personagem negro de uma das obras do Nelson Rodrigues que é muito incrível. Depois fiz o *American Dreams* também fazendo um personagem negro e essa experiência me marcou muito como ator porque era muito difícil encontrar personagens negros para interpretar, então eu tive a oportunidade de interpretar alguns personagens negros importantes e isso foi fundamental (GODI, cf. PROGRAMA DE RÁDIO AFROBAHIA Homenagem à Jônatas Conceição, 2022)

É interessante observar o conteúdo das duas entrevistas, realizadas em tempos distintos, mais de três décadas de diferença entre suas realizações, com o mesmo sujeito e tratando do mesmo tema que identifica essa pesquisa. A organização dessas memórias apresentadas por Godi se apresentam coerentes com a descrição dos fatos históricos e o levantamento dos nomes de personalidades importantes ao contexto. A primeira, realizada em 1988 com a mediação do saudoso Jônatas Conceição da Silva, demarcando um encontro histórico entre duas personalidades importantes tanto no cenário cultural, artístico e intelectual, quanto nas ações militantes dos movimentos sociais de afirmação negra da capital baiana no contexto entre as décadas de 1970 e 1980. A segunda, realizada em setembro de 2023, concedida à mim, na qual Godi com toda sua experiência, passo a passo, vai relatando suas memórias para tratar da questão fundamental que orienta essa pesquisa e intitula esse tópico:

Sim, agora para voltar à sua pergunta, realmente para mim e acho que para minha geração, que se interessou pelo teatro e foi fundo, o teatro marcou. Eu passei a ler e nunca mais parei de ler. Com a construção do Palmares Iñaron eu passei a pesquisar para nunca mais parar de pesquisar e pesquisar com um olhar militante, porque me interessa nisso, eu acredito nisso e eu acho que isso pode ser feito nessa linha (teatro e ativismo). Então *Histórias Brasileiras* (peça de estreia do Palmares em 1976 escrita e organizada por Godi com colaborações do grupo e fruto de pesquisa em fontes diversas como jornais da época e registros de uma das primeiras assembleias indígenas realizadas em

Meruri/Mato Grosso, além de relatos verídicos e personalidades negras) foi fruto de uma pesquisa jornalística e *Usura Corporation* (outro trabalho importante do Palmares que recebeu indicação de premiação para melhor texto à época) é feito de uma pesquisa que se transforma depois em dramaturgia. Então nós temos esse olhar de ler, fuçar para descobrir. Depois eu vou escrever diversos textos como Revolta dos Búzios, frutos de leituras de documentos e eu me interessava por isso, documentos de fonte primeira. A produção e apresentação de Revolta dos Búzios foi interessante, o Palmares Iñaron faz essa produção na criação do movimento negro na Bahia, que Palmares é fundamental e a gente monta a *Leitura de Documentos Negros* um espetáculo fundamental, na realidade o que nós fizemos ali foi uma costura de documentos essenciais do acontecimento, do fato histórico da Revolta dos Búzios para que as pessoas pudessem deduzir a partir dali (GODI, 2023, informação verbal)

A informação que Godi aborda nesse trecho da entrevista é determinante pois demarca a presença e importância do Grupo de Teatro Palmares Iñaron nas ações que culminaram na constituição do movimento negro na Bahia. Sobre essa relação, Jônatas Conceição da Silva no texto *Histórias de lutas negras: memórias do surgimento do movimento negro na Bahia* publicado na obra *Escravidão e Invenção da Liberdade: estudos sobre o negro no Brasil* com organização de João José Reis (1988), reflete sobre a relevância dos movimentos culturais e artísticos baianos na construção do movimento negro e destaca:

O surgimento do Ilê Aiyê, em 1974, propiciou todo um clima para a afirmação do movimento negro na Bahia. O diretor de teatro Godi, que na época, com o Grupo de Teatro Palmares Iñaron, realizava trabalhos voltados para a temática negra, afirma que a efervescência de 1978 (quando se criou o Movimento Negro Unificado) foi resultado da movimentação cultural já em curso na primeira metade dos anos 70. Havia em Salvador, segundo ele, grupos culturais preocupados com a questão política do negro. Aliado ao trabalho político-cultural que blocos como o Ilê Aiyê realizavam – trabalho este voltado para questões como identidade cultural, divulgação e revelação de compositores e cantores, formação de instrumentistas e outras – existiam, diz Godi, entidades como o Malê Cultura e Arte Negra, o Núcleo Cultural Afro-Brasileiro, o Grupo de Teatro Palmares Iñaron e pessoas independentes que estavam levando a questão do negro para outro caminho. Quer dizer, já começava a se delinear na mente das pessoas a necessidade de se organizar um movimento negro político, reivindicativo e de oposição na Bahia (SILVA, 1988, p. 281)

Sobre esse tema, abordado no diálogo com Godi, no qual a relação entre as ações do Grupo de Teatro Palmares Iñaron e construção do movimento negro na Bahia ocorreu, busquei insistir um pouco mais no assunto, de modo que o relato acessasse os detalhes que potencialmente contribuiriam na compreensão dessa relação e como essa interação demarcou tanto a presença do Teatro Negro na formulação do Movimento Negro Unificado, quanto sua implicação na produção de saberes emancipatórios:

O Palmares Iñaron é fundamental na construção do Movimento Negro Unificado na Bahia, filho. Porque o Movimento Negro tinha diversas representações, por exemplo: a representação que vai para a primeira reunião importante de âmbito nacional, na executiva o Palmares está presente. Nós vamos para o Rio de Janeiro, vai eu e vai Ana Sacramento – como representante feminina, a questão é por que que não foi Lia Spósito? Isso aí filho, é numa época em que você tinha Lélia Gonzalez fundamental, estando aqui e estando no Rio de Janeiro e indo e vindo, assim como eu que estava sempre indo e vindo, não parava, né? Abdias do Nascimento também, Lélia Gonzalez que trazia sempre Abdias. O movimento negro estava por ser criado, isso em 1978, nos reuníamos dentre outros lugares, no Espaço da Associação dos Arquitetos, no bairro Ladeira da Praça (Centro de Salvador/BA) era um espaço que guardava sempre um “calor” cultural, intelectual diferenciado e nós nos reuníamos ali, é ali que começa o movimento negro (MNU na Bahia), com diversas representações e tinham nomes importantíssimos, e eu acho que hoje a Bahia não dar a importância que deveria dar (à essas personalidades), homens e mulheres importantíssimos e que faziam parte daquilo ali. Depois que a gente vai para o Espaço Sucupira que se localizava embaixo da prefeitura (GODI, 2023, informação verbal)

Nesse trecho do depoimento, Godi relata detalhes da relação entre o Palmares Iñaron e a construção do movimento negro na Bahia, desde o processo de pesquisa e montagem da obra *Leitura Dramática de Documentos Negros*, inspirada nos acontecimentos verídicos que envolveram a história e a trama da Revolta dos Búzios, até a organização da comitiva que representou a Bahia numa das primeiras reuniões executivas da organização que viria a se tornar o Movimento Negro Contra a Discriminação Racial – MNCDR, de âmbito nacional (que posteriormente viria se chamar Movimento Negro Unificado - MNU) , realizada no Rio de Janeiro e liderada por Lélia Gonzalez e Abdias do Nascimento. Nessa comitiva, estiveram como representantes da Bahia, além de Lino de Almeida – radialista, comunicador, documentarista e ativista das causas negras – o próprio Godi e Ana Sacramento, ambos integrantes do Grupo de Teatro Palmares Iñaron, demarcando a presença do teatro negro baiano nas ações e nos acontecimentos que culminaram na constituição tanto do MNU, quanto na escolha do 20 de novembro como o Dia da Consciência Negra, deliberações que, segundo Godi, foram pautadas nessa reunião executiva:

Então o movimento negro vai transitando assim, né. Mas quando vai para o Espaço Sucupira já é um momento diferente, porque lá no Sucupira a gente faz os eventos da gente (do Grupo de Teatro Palmares Iñaron), por exemplo o espetáculo *Leitura Dramática de Documentos Negros* foi feito lá, além de diversos encontros ali. Na efervescência daquilo, enquanto o movimento negro (MNU) estava se constituindo e acontecendo, além da Bahia, em São Paulo, Rio de Janeiro e outros estados, mas principalmente São Paulo, onde surge, né?! Depois já quase entre 1978 e 1979 a gente vai para o Rio de Janeiro, para a Executiva Nacional e é muito importante esse encontro, eu sempre gosto de contar isso, é fundamental. Estava lá Lélia Gonzalez e diversos nomes importantes da história do Movimento Negro Unificado e ali

se pensa alguma coisa em torno de uma data chamada 20 de novembro. É ali! É ali que se pensa isso! E a pessoa que puxa isso o tempo todo é Lélia Gonzalez. Brilhante em todos os sentidos! E fica acertado o próximo encontro em que reuniríamos o Movimento Negro e suas diversas representações nacionais, seria na Bahia. Aí é uma festa, imagina, o Movimento Negro já constituído, que se chamava Movimento Negro Contra a Discriminação Racial (MNCDR), começa assim. Aí rapaz a gente vem para se encontrar (com a organização regional da Bahia em Salvador) com a responsabilidade de produzir, organizar e recepcionar o encontro nacional. Diversos nomes importantes contribuíram nessa organização e Gilberto Leal é fundamental. Gilberto Leal é importantíssimo! Até hoje ele tem o poder de aglutinar, com algumas divergências aqui e ali, mas é preciso manter o respeito e o olhar sobre alguém que tem o poder de agregar e aglutinar e até hoje ele tem esse poder, mesmo diante de tantas adversidades e diferenças. O movimento negro em Salvador sempre foi muito marcado por arestas (GODI, 2023, informação verbal)

No transcorrer da entrevista com Godi, fomos acessando informações e memórias fundamentais na compreensão desse contexto que envolveu a relação entre o teatro negro do Palmares Iñaron e o movimento negro na Bahia e por meio desse relato pode-se compreender ainda, como essa vivência foi fundamental na trajetória e na formação do próprio Godi e dos demais sujeitos implicados nessa experiência de ações artísticas e teatrais, bem como políticas, pedagógicas e emancipatórias. Através da fala de Godi, é possível entender também que os saberes produzidos pela experiência com o teatro engajado com as questões sociais, étnicas e históricas do povo brasileiro, demarca a importância de se preservar essas memórias e sobretudo os nomes das pessoas e suas histórias que ajudaram a construir, no final da década de setenta, aquilo que hoje compreendemos como teatro negro e ainda, contribuíram na pavimentação da trajetória e constituição do movimento negro na Bahia.

A compreensão da Pedagogia do Teatro Negro perpassa pela experiência que tanto é estética, artística e teatral, quanto política, educadora e emancipatória. E sobre os saberes que essa experiência ajuda a produzir, dialogamos também com Maria Janaina – atriz, arte-educadora e integrante da nova geração do Palmares Iñaron – ao qual, dentre outras tantas, direcionamos a seguinte questão: *Compreendendo o Palmares Iñaron como um grupo de teatro negro e o seu olhar como artista-educadora, quais saberes o Teatro Negro ensina?*

Podemos através do teatro questionar a realidade, propondo transformações, podemos através de um Teatro Negro criar e recriar novas realidades, desenvolvendo as emoções e sensibilidades relacionadas às temáticas étnicas discutidas. Podemos desenvolver leituras de mundo diversas, ao estimular o respeito às diferenças, ao saber do outro. O Teatro Negro traz saberes relacionados à história do nosso povo, à cultura, nos dá a oportunidade de dialogar e aprender com as diferenças, subjetividades e identidades diversas, além de ampliar a nossa visão de mundo e visão crítica da sociedade (JANAINA, 2023, informação verbal)

Buscamos, enfim, através da análise desses diálogos, registrados por meio de entrevistas abertas com os integrantes históricos e atuais do Palmares Iñaron – pioneiro no acontecimento do Teatro Negro soteropolitano – tratar da questão fundamental que intitula esse tópico, orienta esse estudo e articula a Pedagogia do Teatro Negro, a constituição do movimento negro na Bahia e a produção de saberes emancipatórios. Não temos, portanto, o intuito de apresentar respostas definitivas acerca dos ensinamentos que a vivência do Teatro Negro sugere, mas ampliar o debate sobre a compreensão pedagógica que essa experiência propicia, no âmbito estético, artístico e teatral, mas também político, étnico e social.

4. ASPECTOS CONCLUSIVOS

Um dos objetivos centrais propostos na fase inicial desse estudo - enquanto as primeiras palavras escritas buscavam traduzir as ideias da gênese dessa pesquisa - apontava para uma investigação que visava *analisar os possíveis processos pedagógicos implicados na manifestação do Teatro Negro*, tendo o cenário da capital baiana em meados da década de setenta como recorte temporal e contextual. Nesse primeiro momento e ainda como projeto a investigação, através dos objetivos apontados, apresentou um escopo de estudo muito amplo, de modo que os sujeitos da pesquisa à serem escutados se encontravam em diversas personalidades, artistas de teatro e arte-educadores implicados com o acontecimento do Teatro Negro. Nesse contexto, o teatro e os movimentos sociais interagiram e contribuíram na constituição do Movimento Negro Unificado (MNU) em 1978 no âmbito regional da Bahia, articulados com as frentes nacionais do MNU em São Paulo (onde surgiu) e outros estados do país.

Contudo, mediante passo a passo no percurso em que a pesquisa foi se desenvolvendo, observou-se a necessidade de uma maior especificação do recorte focal, concentrando o olhar do estudo na análise da Pedagogia do Teatro Negro através da trajetória do Grupo de Teatro Palmares Iñaron – este que foi criado em 1976 por artistas negros, estudantes da Escola de Teatro da UFBA à época e produziu uma obra inspirada na essência do povo brasileiro com ênfase na história negra, indígena e sertaneja. O Palmares Iñaron é um dos pioneiros no acontecimento do Teatro Negro na capital baiana e através de suas ações e produções atuou diretamente nos movimentos que organizaram e reformularam o MNU no contexto soteropolitano. Esse aprimoramento do objetivo central, foi sendo construído juntamente com o desenvolvimento do curso, dos componentes curriculares e da pesquisa, bem como nos encontros de orientação com a prof^a. Dr^a Cilene Canda e também nas valiosas contribuições da banca de qualificação.

Como resultado alcançado no âmbito do objetivo central o estudo buscou responder, dentre outras, as seguintes questões: *Que saberes emancipatórios o Teatro Negro ensina? Qual a natureza e as características da Pedagogia do Teatro Negro?* Esse estudo aponta, nessa etapa conclusiva, para uma compreensão das pedagogias implicadas no fenômeno do Teatro Negro como um *movimento*, que tanto é artístico, estético e teatral, quanto profundamente político, emancipatório, popular e educador, perpassando por uma produção desde a sua gênese com o Teatro Experimental do Negro (1944) liderado por Abdias do

Nascimento até as ações atuais que identificam-se, para além da estética negra e afro-diaspórica, com as lutas sociais enfrentadas por movimentos negros. O movimento do Teatro Negro sob a perspectiva da trajetória do Palmares Iñaron nos ensina que a produção de conhecimentos emancipatórios e seus saberes se dá no bojo de um fazer teatral que posiciona as histórias negras para o protagonismo e problematiza as desigualdades históricas vivenciadas pelo povo negro, bem como reitera e contribui, por meio de suas produções, nas ações de enfrentamento ao racismo em todas as suas nuances, interagindo e contribuindo diretamente na constituição e organização de movimentos sociais negros.

O resultado desse estudo nos orientou, ainda, para uma compreensão conceitual da *Pedagogia do Teatro Negro* que se traduz na experiência de resistência estética e política, enquanto práxis de educação popular que produz um tipo de conhecimento que nasce das manifestações cênicas oriundas da diáspora afro-atlântica e implicadas com a estética negra. Essa compreensão se deu através da revisão bibliográfica, análise documental (dados de arquivos públicos e privados, recortes de jornais e fotografias do contexto histórico e atual, bem como textos dramáticos originais) e registros dos diálogos com os sujeitos da pesquisa - integrantes históricos e atuais do Grupo de Teatro Palmares Iñaron.

Essa produção, através dos resultados alcançados por esse estudo selecionou, analisou e disponibiliza para publicação, as imagens de documentos históricos, como o texto dramático da peça “Histórias Brasileiras” organizado e adaptado por Antônio Godi em 1976 que marcou a estreia do Grupo de Teatro Palmares Iñaron em Salvador/BA e que em sua versão original, analisada por esse estudo, apresenta ainda em suas folhas desgastadas pelo tempo, o carimbo da Divisão de Censuras de Diversões Públicas da Polícia Federal órgão que servia à ditadura militar que degradou, reprimiu e violentou o Brasil entre os anos de 1964 e 1985. Além do carimbo da censura o documento original do texto dramático apresentava cortes no conteúdo, exatamente nos trechos nos quais o teor crítico inserido na dramaturgia abordava as questões sociais, étnicas e políticas vivenciadas pelos personagens que se inspiravam em histórias reais do povo brasileiro, sobretudo as histórias do povo negro.

Assim como os registros de textos dramáticos da época esse trabalho reuniu fotografias de imagens históricas do Teatro Negro na capital baiana que datam desde meados dos anos setenta no contexto da gênese do Movimento Negro Unificado e sua interação política, artística e pedagógica com o Teatro Negro do grupo Palmares Iñaron. A disponibilização desses registros documentais selecionados e analisados por esse trabalho tem o potencial de contribuir com pesquisas vindouras e demais estudos que se identifiquem com o campo do Teatro Negro,

bem como o campo da Pedagogia do Teatro e das abordagens que observem as relações entre Teatro Negro, Educação e Movimentos Sociais.

Ainda, percebe-se que o conteúdo produzido pela pesquisa se identifica com o teor e as orientações de políticas públicas afirmativas fundamentais no panorama educacional, como a Lei 10.639 de 2003 - que estabelece a inclusão, nos currículos da educação básica, do estudo da história da África e dos afro-brasileiros, bem como a contribuição dos povos negros na formação da sociedade nacional. E a Lei 11.645 de 2008 que atualiza a Lei 10.639/03, adicionando ao seu conteúdo, ainda, a inclusão, nos currículos escolares da educação básica do estudo da história e cultura indígena e sobretudo a importância e a contribuição dos povos indígenas na formação da sociedade nacional.

A Pedagogia do Teatro Negro é compreendida como um campo amplo de investigação que nasce das experiências de movimentos negros educadores. A título de resultados alcançados nessa pesquisa de mestrado produzida em uma universidade pública brasileira, a Pedagogia do Teatro Negro foi enfocada mediante a produção de três princípios fundamentais à investigação:

1. A compreensão da Pedagogia do Teatro Negro destina-se à valorização e à visibilidade da produção artística, intelectual e pedagógica de seus protagonistas e dos problemas enfrentados pela população negra. Os processos do que chamamos de Pedagogia do Teatro Negro são construídos na relação dialógica com o espectador e na presença lúdica de todos os sujeitos implicados nesse fenômeno teatral, político e educador;

2. A Pedagogia do Teatro Negro por ser um campo amplo necessita da construção de meios de formação, pesquisa e registro da produção artística negra. Trabalhos de teatro realizados em escolas, universidades, comunidades e grupos culturais se ampliam no sentido de tradução de saberes afro-brasileiros e práticas culturais em linguagem cênica;

3. As práticas da Pedagogia do Teatro Negro alicerçam-se na reflexão e na difusão de experiências de movimentos negros educadores, que, historicamente, contribuem nas lutas sociais por garantia de direitos, emancipação e libertação dos povos negros, mediante a experiência de teatro, seja nos palcos, ruas, espaços de ensaios ou sala de aula.

Os três pontos integrados entre si apontam pistas para a construção de princípios democráticos, dialógicos, criativos e de cunho antirracista. O teatro é esse campo de saber-sentir-fazer que revela quem somos, nossos desejos, sonhos, como também nosso lado sombrio, manifesto em forma de opressões, dentre elas, o racismo - uma das expressões mais violentas de exclusão social.

O estudo sobre a Pedagogia do Teatro Negro contribui para ampliar investigações e pesquisas em arte na educação, com destaque para a produção intelectual sobre Teatro Negro brasileiro. A difusão de princípios de uma Pedagogia do Teatro Negro é fundamental em tempos severos de ameaça à democracia e à diversidade e de reforço ao apagamento histórico da produção intelectual e cultural dos povos negros.

Compreendemos ainda, através dos resultados observados nesse estudo, que a Pedagogia do Teatro Negro é um campo novo de investigação que nasce do registro de experiências de artistas, educadores e movimentos sociais envolvidos com o Teatro Negro e que compreende, valoriza e visibiliza a produção artística, intelectual e pedagógica de protagonistas negros. As práticas educativas da Pedagogia do Teatro Negro alicerçam-se no jogo cênico, na reflexão crítica da relação dialógica com o espectador e na presença lúdica de um modo específico de produzir teatro e educação. Os processos pedagógicos da cena são marcados pela diversidade de atuação e pelo tratamento das questões vivenciadas pela população negra. Esse campo requer investimento na formação, pesquisa e registro da produção artística negra.

A compreensão da Pedagogia do Teatro Negro por meio da trajetória do Grupo de Teatro Palmares Iñaron aponta para a conexão entre o fazer teatral implicado com as questões étnicas e políticas que atravessam a história do povo brasileiro e a experiência de enfrentamento, problematização e denúncia das desigualdades sociais vivenciadas pela população negra no bojo dos movimentos sociais, especificamente no âmbito da constituição do Movimento Negro Unificado na Bahia. Sob esse prisma, observa-se que a Pedagogia do Teatro Negro na experiência do Grupo de Teatro Palmares Iñaron se manifesta na experiência estética, teatral e política que atravessa o encontro do Teatro Negro com os movimentos sociais negros, fomentando a produção de conhecimentos emancipatórios, tornando essa experiência profundamente pedagógica.

Ainda, a Pedagogia do Teatro Negro sob o prisma do Palmares Iñaron se traduz na construção e difusão artística de peças teatrais, textos dramáticos, registros documentais e fotográficos do Teatro Negro possibilitando a ampliação do debate e da pesquisa sobre esse campo e ainda por meio da disponibilização dos acervos documentais dessas produções. O acesso a esses registros aponta para o entendimento de uma Pedagogia do Teatro Negro que se processa desde a criação artística atravessada pela estética negra, engajada com os enfrentamentos políticos dos movimentos sociais até o mapeamento e disponibilização dos registros documentais históricos e atuais que essa experiência produz.

Analisar a trajetória do Grupo de Teatro Palmares Iñaron como um movimento artístico, político e educador, bem como dialogar com os seus integrantes - sujeitos dessa pesquisa, me atravessa profundamente pois escrever sobre a história desse grupo, se torna para mim, uma experiência de mergulho íntimo, acessando memórias afetivas e memórias familiares históricas e contemporâneas, num processo especialmente desafiador. Falar sobre o Palmares Iñaron é falar sobre mim, sobre minha mãe, meu pai, minha irmã, é falar ainda sobre o compromisso com a arte, com o teatro e com a educação popular engajada com as questões étnicas e sociais, atuais e ancestrais do povo negro.

Conclui-se, então que a Pedagogia do Teatro Negro enquanto experiência artística e política, guarda uma totalidade capaz de sensibilizar profundamente os sujeitos que a vivenciam, produzindo conhecimentos emancipatórios e construindo essa dimensão de humanidade que envolve a percepção do outro e de você mesmo.

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Silvio Luiz de. Racismo estrutural / Silvio Luiz de Almeida. São Paulo: Pólen, 2019.

ANTUNES, Joelma Cristina de Lima. OS CADERNOS DE EDUCAÇÃO DO ILÊ AIYÊ: o ensino da história e cultura afro-brasileira, entre práticas e princípios. ANPUH – BRASIL. 30º Simpósio nacional de História, Recife, 2019.

Ângelo Flávio, disponível em: <<https://filmow.com/angelo-flavio-a171651/>>, acesso em: setembro de 2022

BACELAR, Jeferson. Mario Gusmão: um príncipe negro na terra dos dragões da maldade. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

BARBOSA, Fernanda Júlia. Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora / Fernanda Júlia Barbosa – 2016.

BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

CANDAU, Vera M. F. e OLIVEIRA, Luiz Fernandes. Pedagogia Decolonial e Educação Antirracista e Intercultural no Brasil. Educação em revista vol. 26 n 1. Belo Horizonte, 2010.

CARDOSO, Nádia. Instituto Steve Biko - Juventude Negra Mobilizando-se por Políticas de Afirmação dos Negros no Ensino Superior. Dissertação de Mestrado em Educação e Contemporaneidade: UFBA, 2005.

Cia. Teatral Abdias do Nascimento <<http://ciateatralabdiasnascimento.blogspot.com/p/quem-somos.html>>, disponível em 2013, acesso em 2022

DESGRANGES, Flávio. A pedagogia do espectador. São Paulo: Hucitec, 2003.

DESGRANGES, Flávio. A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo/Flávio Desgranges.- São Paulo: Editora Hucitec : Edições Mandacaru , 2006.

DOUXAMI, Christine. Le théâtre noir brésilien Un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienn. Paris, L'HARMATTAN, 2015.

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono. Revista AfroÁsia, Salvador, v. 26, n. 25, p. 313-363, 2001.

Everton Machado, disponível em: <<https://www.escavador.com/sobre/5697525/everton-machado-paim-de-oliveira>>, acesso em: 2022

Fernanda Júlia B. disponível em: <<https://www.escavador.com/sobre/556698/fernanda-julia-barbosa>>, acesso em: 2022

FERREIRA, Tássio. Pedagogia da Circularidade Afrocênica: diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do Candomblé Congo-Angola / Tássio Ferreira. -- Salvador, 2019.

FLORENTINO, Adilson; TELLES, Narciso (orgs.). Cartografias do ensino de teatro. Uberlândia: EDUFU, 2009. 328p.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido, 17ª. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

FREITAS, Régia Mabel. A história do teatro negro na Bahia: a força do discurso políticoideológico da negritude em cena. Repertório, Salvador, ano 20, n. 29, p. 86-104, 2017.

GERHARDT, Tatiana Angel. e SILVEIRA, Denise Tolfo. Métodos de pesquisa / [organização] coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência; tradução de Cid Knipel Moreira, São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiático, 2001.

GODI, Antônio. Depoimento [Entrevista cedida a Victor Kizza Paiva dos Santos]. Entrevista aberta. Entrevista concedida sobre as experiências em Teatro Negro e seus movimentos emancipatórios, políticos e educadores em 12 de setembro de 2023. Salvador/BA, 2023.

GOMES, Nilma Lino. Movimento Negro e Educação: Ressignificando e Politizando a Raça / Educ. Soc., Campinas, v. 33, n. 120, p. 727-744, jul.-set. 2012.

GOMES, Nilma Lino. O movimento negro educador. Saberes construídos na luta por emancipação. Petrópolis, RJ: vozes, 2017.

GONÇALVES, Luiz Alberto Oliveira Gonçalves; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva. Movimento negro e educação. In: Revista Brasileira de Educação; Set/Out/Nov/Dez 2000. Nº 15.

Grupo de Teatro Palmares Iñaron, disponível em: <<https://palmaresinaron.blogspot.com>>, acesso em setembro 2022

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

HALL, Stuart. Da diáspora: Identidades e mediações culturais / Stuart Hall; Organizacao Liv Sovik; Traducaao Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representacao da UNESCO no Brasil, 2003.

JANAINA, Maria. Depoimento [Entrevista cedida a Victor Kizza Paiva dos Santos]. Entrevista aberta. Entrevista concedida sobre as experiências em Teatro Negro e seus movimentos emancipatórios, políticos e educadores em agosto de 2023. Salvador/BA, 2023.

LIMA, Evani Tavares. Um fórum negro de artes cênicas na Escola de Teatro da UFBA: contribuições para pensar a formação em artes na universidade. Pitágoras: São Paulo, 2020.

LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro negro brasileiro. Repertório, Salvador, n. 17, p. 82-88, 2011.

Lei 10.639, de 9 de Janeiro de 2003, que altera a Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos.

Lei 11.645, de 10 de Março de 2008, que altera a Lei 9394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos.

MAGALDI, Sábado. Panorama do Teatro Brasileiro. 6. ed. São Paulo: Global, 2004

MARTINS, L. M. Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá. 1. ed. São Paulo / Belo Horizonte: Perspectiva / Mazza Edições, 1997.

MARTINS, L. M. Identidade e ruptura no teatro negro. Cadernos Candido Mendes Estudos Afro Asiáticos, n.16, p. 112-117, 1989.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. / tradução: Marco Oliveira. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 32, N. 94, Junho, 2017.

MOREIRA, Anália de Jesus; SILVA, Maria Cecília de . O teatro experimental do negro e o Ilê Aiyê: arte e cultura como frentes para formação de um pensamento negro no cenário educacional, artístico e cultural brasileiro. In: CANDIA, Cilene Nascimento; MENDONÇA, Celida Salume. Paisagens educativas do ensino de teatro na Bahia: saberes, experiências e formação de professores.

MORIN, Edgar. Introdução ao pensamento complexo / Edgar Morin: tradução Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORIN, Edgar. Meu caminho / Edgar Morin: entrevistas com Djénane Karih Tager; tradução Edgard de Assis Carvalho, Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

MORIN, Edgar. O Método I. A natureza da natureza, Portugal: Publicações Europa-América, 1977 2ª ed.

NASCIMENTO, Abdias. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2016, 2ª ed.

NASCIMENTO, A. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. Estudos Avançados, São Palo, v.18, n. 50, p.16, jan./abr. 2004.

Pedagogia do teatro: prática, teoria e trajetórias de formação docente / organizadores Lucinéia Contiero, Fernando Freitas dos Santos, Matheus Vinícius de S. Fernandes. – Natal, RN: EDUFRN, 2018.

PROGRAMA DE RÁDIO AFROBAHIA Homenagem à Jônatas Conceição, Vídeo (Programa de Rádio). Publicado pelo canal Programa de Rádio AfroBahia 20 de maio 2022 [*programa exibido originalmente em 22/10/1988 pela Rádio Educadora da Bahia – IRDEB*]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uT9hrOufcpo>. Acesso em: 31 de outubro 2023

SILVA, Ana Célia da. A representação social do negro no livro didático: o que mudou? por que mudou? / Ana Célia da Silva. – Salvador: EDUFBA, 2011

SILVA, Jônatas Conceição da. Histórias de lutas negras: memórias do surgimento do movimento negro na Bahia / org. João José Reis: Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil. Editora Brasiliense, São Paulo, 1988.

SODRÉ, Muniz. O fascismo da cor: uma radiografia do racismo nacional / Muniz Sodré. Petrópolis, RJ: Vozes, 2023

SOUZA, Rosana Machado. Teatro negro e educação: entre políticas e corporeidades. Rosana Machado de Souza, UFMG, 2016.

SPOLIN, Viola. Improvisação para o teatro / Viola Spolin; [tradução de Ingrid Dormien Koudela, Eduardo José de Almeida Amos]. São Paulo: Perspectiva, 1992

SPÓSITO, Lia. Depoimento [Entrevista cedida a Victor Kizza Paiva dos Santos]. Entrevista aberta. Entrevista concedida sobre as experiências em Teatro Negro e seus movimentos emancipatórios, políticos e educadores em junho de 2022. Salvador/BA, 2022.

TIZÚMBA, Júlia. Maurício Tizumba: caras e caretas de um teatro negro performativo. UFMG, 2019

WALSH, Catherine. Interculturalidade e decolonialidade do poder: um pensamento e posicionamento “outro” a partir da diferença colonial / Catherine Walsh; tradução Daniele da Silva Proença, Andrea Cristiane Kahmann e Márcia Rodrigues Bertoldi. Revista Eletrônica da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pelotas UFPEL, ISSN – 2448-3303, V. 05, N. 1, Jan. – Jul., 2019.

APÊNDICE I

ENTREVISTA COM LIA SPÓSITO

Entrevista realizada em junho de 2022 com Lia Spósito (atriz, diretora teatral, professora aposentada da rede municipal de Salvador/BA, arte-educadora e uma das fundadoras do Grupo de Teatro Palmares Iñaron) como fonte de dados para a pesquisa sobre os movimentos educadores do Teatro Negro sob o prisma do histórico grupo Palmares Iñaron (criado em 1976 em Salvador/BA por Antônio Godi, Lia Spósito, Kal Santos e Ana Sacramento)

Victor Kizza: Fale um pouco da sua trajetória de vida e do seu encontro com a educação e com o teatro.

Lia Spósito: O meu encontro com a educação se deu quando no início da década de 70 as minhas primas criaram uma escola, na casa onde moravam na Liberdade (bairro popular e tradicionalmente reconhecido por ser habitado por uma significativa comunidade negra soteropolitana, e por isso mesmo se tornou um importante reduto da cultura e da arte negra baiana), se mudaram para a Graça (bairro central da cidade de Salvador) e o casarão da Liberdade elas transformaram em uma escola, a escolinha do bairro, do ensino infantil ao quarto ano primário (como se chamava na época a última etapa do ensino fundamental I e eu ajudei a construir, a organizar a escola e (nessa época) eu fazia também o curso pedagógico no ICEIA (Instituto Central de Educação Isaias Alves), com 18 anos (1970) me formei e a escolinha (da Liberdade) foi convidada para fazer um curso na Escola de Teatro da UFBA (Universidade Federal da Bahia) com a professora, arte-educadora e escritora Fanny Abramovich, e foi um descoberta...elas (minhas primas) me indicaram para fazer esse curso, eu tinha essas aptidões de atividades lúdicas com as crianças e fazia essas atividades “extra-classe” e fui fazer esse curso e me encantei... na época eu fazia também Educação Física (graduação) na Católica (Universidade Católica de Salvador), então fiz (outro) vestibular para Direção Teatral (Escola de Teatro da UFBA) – que era o curso que tinha na época no nível universitário. Então ao fazer esse curso (teatro e arte-educação) com Fanny Abramovich logo no final do ano entrei para a Escola de Teatro (UFBA) e nesse curso também eu conheci Antônio Jorge Victor dos Santos

(Godi) - que mais tarde formaríamos (juntos) o Grupo de Teatro Palmares Iñaron, então foi o encontro com a educação que fez também com que eu encontrasse o teatro na minha vida.

Victor Kizza: Gostaria de ouvir um pouco sobre a sua experiência com o teatro engajado com as pautas étnicas e sociais e também sobre sua relação com a história do movimento negro baiano.

Lia Spósito: Sobre a minha relação com o movimento negro... em 1977 recebemos aqui na Bahia Lélia Gonzalez que veio fazer uma série de palestras e tanto ela quanto Abdias do Nascimento estavam atuando na organização do movimento que teve início em São Paulo e posteriormente se ramificou por outros estados e chegou aqui na Bahia e como aqui, em Salvador/Bahia, nós sabemos que é chamada popularmente como a “Roma negra” – como espaço de negritude e resistência – eles (Lélia Gonzalez, Abdias do Nascimento, entre outras lideranças) vieram, claro que não poderiam deixar a Bahia de fora e onde hoje é a prefeitura, em baixo (subsolo do edifício que abriga a sede da prefeitura de Salvador/BA localizada na Praça da Sé, Centro Histórico da cidade) no Espaço Sucupira, chamava-se Jardim Sucupira, nós nos reunimos e o Grupo de Teatro Palmares Iñaron foi convidado para participar das palestras e das discussões do início do movimento negro baiano, que já se dava por diversas atividades... o Grupo Nêgo (precursor do movimento negro na Bahia) foi responsável também por ajudar na organização desse ciclo de palestras de Lélia Gonzalez (em Salvador) e assim (em 1978) foi fundado o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (em diversos estados do Brasil e também na Bahia), e depois MNU que seria a sigla com o significado Movimento Negro Unificado. Nós fazíamos várias frentes de trabalhos nas periferias, na universidade (UFBA), produzimos grandes acontecimentos culturais: teatro, música, dança, nos espaços de arte da cidade, no Teatro Castro Alves, para alicerçar e divulgar esse movimento, que era um movimento nacional.

Victor Kizza: Gostaria de ouvir o seu relato sobre a relação entre a sua vivência como atriz, diretora de teatro artista do Palmares Iñaron e a sua trajetória como professora.

Lia Spósito: Atuar como professora, como atriz e diretora, participante do Grupo de Teatro Palmares Iñaron foi importante na minha vida, na minha construção de ser humano, na minha construção de cidadã atuante na sociedade. O teatro (por si só) já é transformador e quando colocamos na pauta do Palmares Iñaron as questões étnicas, nos transforma como ser humano e transforma o outro, leva essa mensagem, esse compromisso. Então, para todos nós que participamos e participávamos do Palmares Iñaron foi transformador, marcou a nossa vida, a nossa alma e o nosso corpo. Então quando a gente se propõe a estar no palco levando essa mensagem, levantando essas questões étnicas para refletirmos juntos: é um ato político. E assim foi a nossa vida diária, em todas as frentes de trabalho que fomos. No trabalho pedagógico com os alunos, que quando estávamos na frente: aquele outro era o nosso compromisso maior, na nossa fala, na nossa energia, no nosso sentir com as questões que levantávamos em sala de aula e buscávamos fazer todos refletirem. Então é um avanço político, social, de cidadão. E assim eu levei sempre o meu trabalho de professora na educação, como uma construção política e transformadora, tanto para mim como professora, quanto para os alunos que faziam parte daquele grupo. E também na própria instituição escola no fazer pedagógico e nas relações com os colegas de trabalho. E como diretora (teatral), como atriz – levar as questões étnicas para o palco faz com que tenhamos essa consciência de grupo, de ser humano que está ali no papel de diretor ou de ator, mas também do ser político, étnico, social. O que sugerimos para o outro refletir, se questionar, se identificar, se transformar e se colocar no mundo, então a sua contribuição é importante enquanto o fazer teatral e o teatro negro nos dá essa oportunidade de levantar essas questões que se fazem urgentes e necessárias para a evolução humana, social e política.

Victor Kizza – Compreendendo o Palmares Iñaron como um grupo de teatro negro e o seu olhar como artista-educadora, quais saberes o Teatro Negro ensina?

Lia Spósito: Foi muito importante para minha vida, como pessoa, como ser humano, como mulher que sempre batalhou pelas questões étnicas, pela consciência plural desse nosso povo, como uma mulher mestiça, (que se identifica como) negra, afrodescendente e indígena, com as minhas ancestralidades. Foi muito importante o teatro na minha vida, na minha construção de ser humano, de mulher cidadã, professora, educadora, mãe e na minha relação com as pessoas. O fazer teatral nos enriquece como ser humano independentemente do lugar em que se esteja e

quando a gente tem o olhar mais ampliado para essas questões, o teatro se torna um veículo potente para transformação do nosso ser, do nosso fazer diário, educacional e teatral, assim como a nossa postura na vida. Então o teatro em si e aquele cuja experiência, atualmente identificamos como teatro negro, faz ampliar os nossos sentimentos, a nossa proximidade com o outro e com essas questões afro-brasileiras. Se colocar no mundo como negro consciente para transformar essa sociedade em um cantinho melhor para se viver, para amar uns aos outros, para compreender o outro, se colocar no lugar do outro. Para mim o teatro negro foi e é uma experiência única de vida, de ação política afirmativa, de transformação, de se colocar no mundo como ser social, político e um cidadão do mundo, nessas questões prioritárias, que se fazem urgentes, essas questões étnicas no sentido mais amplo, que sejam sempre colocadas em pauta na nossa vida, na nossa postura diária e na nossa relação com o outro, rumo à uma sociedade que vai se transformando, aceitando um ao outro como são e como podem vir a ser no futuro.

APÊNDICE II

ENTREVISTA COM MARIA JANAÍNA

Entrevista com Maria Janaina (atriz, professora de teatro e integrante da nova geração do Palmares Iñaron), realizada em 09 de agosto de 2023 como fonte de dados para a pesquisa sobre os movimentos educadores do Teatro Negro sob o prisma do histórico grupo Palmares Iñaron (criado em 1976 em Salvador/BA por Antônio Godi, Lia Spósito, Kal Santos e Ana Sacramento)

Victor Kizza: Quando e como aconteceu o seu encontro com o teatro?

Maria Janaina: O meu encontro com o teatro se deu primeiramente com a minha mãe, que é uma profissional da área do teatro diretora/arte educadora. Tinha dias da semana que minha mãe me buscava na minha escola, por volta dos 8 anos, e me levava para a escola em que ela ensinava e eu participava das aulas dela, juntamente com seus alunos, e em alguns momentos participava dos ensaios e preparos para apresentações teatrais. Posteriormente, entre 13 e 18 anos participei do grupo de teatro do centro espírita que frequentava, - SEAL Sociedade Espírita André Luis, no bairro do Tororó, em que em uma das peças eu interpretei a personagem Maria de Magdala. Paralelo a isso, no Colégio 2 de Julho, em que eu estudava, o teatro sempre estava presente, com peças que fazíamos na escola, produção de filme no 3º ano, de autoria dos próprios alunos. E quando chegou o momento de prestar vestibular, por conta das minhas referências familiares, minha mãe e irmão professores de teatro, e experiências pessoais, eu escolhi o curso de Licenciatura em Teatro na UFBA.

Victor Kizza: Fale um pouco da sua experiência como atriz e integrante da nova geração do Palmares Iñaron e da importância dessa experiência na sua formação como cidadã, como profissional, como mãe e mulher na sociedade.

Maria Janaina: A minha experiência como atriz e integrante da nova geração do Palmares Iñaron foi importante e determinante na minha formação como cidadã, profissional, mãe e mulher na sociedade. Para iniciarmos nossa preparação para a interpretação do texto, fazíamos estudos sobre o universo dos povos indígenas, caboclos e negros, sobre suas e nossas lutas, culturas, histórias, memórias, saberes, tradições, lutas políticas e sociais. Esses estudos, vivências e experiências teatrais tiveram relevância na minha postura na vida, na minha forma de ver e me colocar no mundo, como mulher negra, descendente de indígenas e afro-brasileiros, influenciando na minha forma de me posicionar politicamente, na minha atuação enquanto professora, enquanto mulher, na forma que quero educar e educo minha filha. Influenciou na minha vida como cidadã, como me porto e me coloco no mundo, com convicção, orgulho e uma visão crítica, étnica e social da sociedade.

Victor Kizza: Gostaria de ouvir/ler o seu relato sobre a relação entre a sua vivência como artista do Palmares Iñaron e a sua atuação como professora de teatro (atualmente na rede pública de ensino).

Maria Janaína: Atualmente sou professora da rede do Estado da Bahia, sou professora de Arte do 6º ao 8º ano, no Colégio Estadual Visconde de Mauá, localizado no bairro de São Cristóvão. A minha atuação enquanto arte-educadora é veementemente influenciada por essa vivência que tive no grupo de teatro Palmares Iñaron. Influencia na maneira de abordar e trazer reflexões étnicas, nas discussões que trago para os alunos, estimulando-os a enxergar e se colocar na sociedade com uma visão crítica, trazendo referências de pensadores, escritores, artistas negros, tornando também os próprios alunos, que são em sua maioria, moradores de bairros periféricos, negros, os protagonistas das nossas produções artísticas.

Victor Kizza: Compreendendo o Palmares Iñaron como um grupo de teatro negro e o seu olhar como artista-educadora, quais saberes o Teatro Negro ensina?

Maria Janaina: Podemos através do teatro questionar a realidade, propondo transformações, podemos através de um Teatro Negro criar e recriar novas realidades, desenvolvendo as

emoções e sensibilidades relacionadas às temáticas discutidas. Podemos desenvolver leituras de mundo diversas, ao estimular o respeito às diferenças, ao saber do outro. O teatro negro traz saberes relacionados à história do nosso povo, à cultura, nos dá a oportunidade de dialogar e aprender com as diferenças, subjetividades e identidades diversas, além de ampliar a nossa visão de mundo e visão crítica da sociedade.

APÊNDICE III

ENTREVISTA COM ANTÔNIO GODI

Entrevista, realizada em 12 de setembro de 2023, com Antônio Godi (fundador do Grupo de Teatro Palmares Iñaron, diretor artístico e teatral, ator, antropólogo e professor da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, além de militante histórico do movimento negro baiano, com articulações nacionais) como fonte de dados para a pesquisa sobre os movimentos educadores do Teatro Negro sob o prisma do histórico grupo Palmares Iñaron criado em 1976 em Salvador/BA.

Victor Kizza: Estamos aqui no dia 12 de setembro de 2023, há um mês de antecedência do aniversário de Antônio Godi que irá completar 71 anos de vida, ele que é uma referência para tantas pessoas. A primeira pergunta que eu faço e que irá nortear esse diálogo é: *o que o Teatro Negro lhe ensinou? Como o Teatro contribuiu na sua formação, como homem negro e como sujeito...*

Antônio Godi: Eu acho que qualquer pessoa que tem uma experiência com o teatro vai perceber que ele (o teatro) guarda uma totalidade que vai mudar a vida dela, só se ela não for fundo. O teatro constrói essa dimensão de humanidade do outro e de você mesmo e foi isso que aconteceu comigo. Eu era muito menino, muito jovem e na realidade tudo o que era arte e leitura me interessava. Eu comecei a fazer Artes Plásticas e desenhar, vivi até um pouco disso, era muito complicado..., mas de repente em 1968 eu fui fazer teatro e daí muda tudo. Tudo! Primeiro porque eu comecei a ler mais do que lia e comecei a ter contato com pessoas interessantes do mundo do Teatro. Pessoas que hoje muita gente quase não lembra, né?! Mas que foram pessoas muito importantes que marcam a história do teatro baiano. Sem que ninguém lembre nem escreva sobre isso. José Wilson Bacelar... ele é o primeiro a conduzir o grupo de teatro do SESC (localizado em Nazaré – bairro central da cidade de Salvador, próximo ao centro histórico da capital baiana) e ele tem uma pegada social completamente diferenciada. Ninguém lembra, Zé Wilson morreu de uma maneira muito trágica. Ele tinha uma vasta biblioteca e morreu vendendo os livros dele sentado no banco da Praça da Piedade (local histórico da capital baiana marcado pelos fatídicos acontecimentos do enforcamento dos heróis da Revolta dos Búzios,

também conhecida como Conjuração Baiana) Era triste quando eu passava por ali, encontrava com Zé (José Wilson Bacelar), parava para conversar e eu comprava livros na mão dele, imagine...

Victor Kizza: Isso se deu quando? Esse momento dele (Zé Wilson Bacelar) mais frágil?

Antônio Godi: Zé Wilson Bacelar fica no teatro do SESC entre o final da década de 1960 e início de 1970 aproximadamente. Mas ele tinha contato com pessoas maravilhosas que ajudaram a conduzir as coisas. Zoila Barata e Ari Barata, um casal maravilhoso! Eles conduziram as coisas depois de José Wilson Bacelar no Teatro do SESC. Boa parte das pessoas que começaram no teatro do SESC, continuaram no teatro e fazem a parte da história da Escola de Teatro.

Victor Kizza: Como, por exemplo, Hebe Alves? (Hebe Alves é diretora teatral e professora da Escola de Teatro da UFBA)

Antônio Godi: Claro, Hebe... maravilhosa! Estava até conversando com Raimundo que faz parte também desse grupo, uma pessoa maravilhosa, mas ele virou político, né?

Victor Kizza: Raimundo?

Antônio Godi: Raimundo Fontes! Ele é um pesquisador de história e professor universitário. Nós éramos um grupo de pessoas que liam que tinham leitura. Aí tinha o Cacá (Cacá Nascimento, ator e professor da Escola de Teatro UFBA) bem menino, tímido, mas era um grande ator, com uma voz eloquente, muito forte. Nunca mais eu vi Cacá interpretando. Ele era uma referência de ator. Então esse grupo era muito importante. A gente ia para lá nos fins de semana, então você tinha um Roberto Sanches. Bob, meu mano, até conversei com ele estes dias. Então nós tínhamos um monte de pessoas, todos jovens que se aglutinam ali e começam a descobrir coisas. Um grupo que tinha uma pegada muito de esquerda, numa época muito

perigosa, então a gente se mete com as coisas “perigosas” do período. Mas a leitura que levava a gente para todos os cantos.

Victor Kizza: José Wilson Bacelar foi o seu primeiro professor de teatro?

Antônio Godi: Ele foi formado pela Escola de Teatro (UFBA) e foi o primeiro cara a conduzir o Teatro do SESC (Nazaré). Nós estávamos lá! Então ele é muito importante para o Teatro do SESC. Todo mundo vai querer esquecer sempre de Zé Wilson (fala que reivindica a importância de José Wilson Bacelar).

Victor Kizza: Esse grupo de pessoas constituíam, então, o Grupo de Teatro do Sesc na época? Grupo em que o introduziu no teatro?

Antônio Godi: Sim, por isso estou lembrando essas pessoas todas que se reuniam lá nos finais de semana (para ler, pensar e produzir teatro). O SESC dava todo o suporte. O SESC do Centro da cidade (no bairro Nazaré em Salvador/BA). Por exemplo, Hebe Alves era muito amiga de uma outra grande amiga minha, Vanja Eliete. Vanja fez um espetáculo recentemente (entre os anos 2021 e 2022) maravilhoso no Rio de Janeiro, de sucesso, um monólogo ou quase isso escrito por ela. São amigas desde a década de 1970. E naquela época, entre a gente muitas pessoas vão para o Rio e ficam. Aí logo depois a Escola de Teatro (UFBA) entra num vigor diferente e é quando eu entro lá. Primeiro eu vou para a Escola de Belas Artes (UFBA), mas depois eu continuava fazendo teatro, não tinha jeito! O teatro é uma coisa muito forte, cara! As leituras que a gente tem que fazer, eu tive conflitos na Escola de Belas Artes (UFBA) por causa do cabelo, por causa da roupa, e eu disse rapaz, eu já desenho, não estou nem aí para esses caras! O professor de história da arte (na Escola de Belas Artes) na época era preconceituoso, para ele a gente não podia falar em sala de aula e eu tinha leitura, aí o bicho pega, né?! Eu sou tímido, mas sempre me expesso. E quando eu me expesso eu tento me expressar com substância, né?! Então esse cara me perseguiu um pouquinho. Larguei a Escola de Belas Artes (UFBA). Aí eu tinha feito o curso de formação de ator na Escola de Teatro (UFBA). Era um curso de 03 anos e sem dúvidas um dos melhores do Brasil. Quem fez sabe, boa parte dos que

estão lá (na Escola de Teatro UFBA atualmente como docentes) começaram a fazer o curso de formação de ator e depois passaram para direção (bacharelado em direção teatral) que era o primeiro curso de graduação da escola. Eu depois faço o vestibular para direção. Eu tinha que fazer teatro. Foi importante para caramba! Fazer militância de teatro ali dentro da escola.

Victor Kizza: Em um contexto de acirramento político, de ditadura militar no país...

Antônio Godi: Um contexto difícil e nós estávamos lá (na Escola de Teatro UFBA), Era a casa da gente nos finais de semana. Nós alunos estávamos lá o tempo todo, década de 1970 e tem um grupo também de professores clássicos também maravilhosos e você tem um grande diretor que é Possi Neto, que foi muito importante (José Possi Neto dirigiu a Escola de Teatro nesse período, além de produzir e encenar importantes espetáculos teatrais). Ele marca um caminho diferente e eu nunca entendo como as pessoas fazem questão de esquecer de Possi. Pela importância que ele teve no teatro nacional.

Victor Kizza: Ele foi diretor da Escola de Teatro na década de 1970...

Antônio Godi: Isso no início de 1970. Tem um cartaz de 1974 quando ele monta um espetáculo, em que ele faz uma coletânea de Nelson Rodrigues. Você já viu esse cartaz?

Victor Kizza: Você me falou sobre ele...

Antônio Godi: Que tem todo mundo da Escola de Teatro assim na frente. E esse espetáculo tem essa imagem. É muito importante lembrar dessas pessoas, pois muitas não estão lá. Algumas estão por lá, mas a maioria não está. Esse cartaz, simbolicamente é muito importante. Você pode mapear com o olhar antropológico esse cartaz, que tem uma fotografia maravilhosa, feita com máquina parada e que pega a frente toda do prédio histórico, o Solar da Escola de Teatro com as pessoas na janela em todos os cantos, é genial essa foto e você pode observar, com um olhar antropológico, os negros que estão lá ou os quase negros...e os brancos todos

(risos). Então, é só um olhar, você pega a foto e olha quem são essas pessoas, eu acho que é uma maneira boa de enxergar essa época. Esse senhor, José Possi Neto é muito importante para mim, primeiro porque (enquanto professor da Escola de Teatro UFBA) dava liberdade para os alunos, como ele fazia algumas coisas que eu não estava envolvido, eu fazia minhas coisas (trabalhos e produções artísticas e teatrais). Agora mesmo fazem 50 anos do golpe de Pinochet, muitos amigos meus estavam voltando do Chile, em 1973 agora eu lembrei, estavam voltando, fugidos de lá e foram fazer teatro, um deles tem uma história maravilhosa e quem deve lembrar bem disso é Miguel Carneiro, Miguel é uma pessoa importantíssima, vamos dizer assim, no teatro marginal da Bahia, ninguém vai lembrar de Miguel Carneiro (fala num tom de reivindicação).

Victor Kizza: Inclusive para o Palmares Iñaron, em algumas obras, foi ele quem disponibilizou documentações e textos importantes nas criações dessas obras, não é isso?

Antônio Godi: Sim, Miguel é um iluminado, tem uma luz incrível. Ele lia também e gostava de fuçar documentos, muita coisa que a gente fez com o Palmares e as obras que utilizamos na criação, foi Miguel quem me emprestou, imagine, um *João Grilo retado* (fala em tom bem-humorado e afetuoso). Sim, agora para voltar à sua pergunta, realmente para mim e acho que para minha geração que se interessou pelo teatro e foi fundo, o teatro marcou. Eu passei a ler e nunca mais parei de ler. Com a construção do Palmares Iñaron eu passei a pesquisar para nunca mais parar de pesquisar e pesquisar com um olhar militante, porque me interesse nisso, eu acredito nisso e eu acho que isso pode ser feito nessa linha (teatro e ativismo). Então *Histórias Brasileiras* (peça de estreia do Palmares em 1976 escrita e organizada por Godi com colaborações do grupo e fruto de pesquisa em fontes diversas como jornais da época e registros de uma das primeiras assembleias indígenas, além de relatos verídicos e personalidades negras) foi fruto de uma pesquisa jornalística e *Usura Corporation* (outro trabalho importante do Palmares que recebeu indicação de premiação para melhor texto à época) é feito de uma pesquisa que se transforma depois em dramaturgia. Então nós temos esse olhar de ler, fuçar para descobrir. Depois eu vou escrever diversos textos como *Revolta dos Búzios*, frutos de leitura de documentos e eu me interessava por isso, documentos de fonte primeira. A produção e apresentação de *Revolta dos Búzios* foi interessante, o Palmares Iñaron faz essa produção na criação do movimento negro na Bahia, que Palmares é fundamental e a gente monta a *Leitura*

de Documentos Negros um espetáculo fundamental, na realidade o que nós fizemos ali foi uma costura de documentos essenciais do acontecimento, do fato histórico da Revolta dos Búzios para que as pessoas pudessem deduzir a partir dali, na época, era muito comum as apresentações públicas de leituras dramáticas. Antes de estrear o espetáculo a gente fazia a leitura e dava público. Eu adorava, era uma leitura de mesa bem conduzida e nesse caso nós publicamos um livreto, né?!

Victor Kizza: Isso se deu no contexto de constituição do Movimento Negro Unificado, né?

Antônio Godi: O Palmares Iñaron é fundamental na construção do Movimento Negro Unificado na Bahia, filho. Porque o Movimento Negro tinha diversas representações, por exemplo. A representação que vai para a primeira reunião importante de âmbito nacional, na executiva o Palmares está presente. Nós vamos para o Rio de Janeiro, vai eu e vai Ana Sacramento – como representante feminina, a questão é por que não foi Lia Spósito? Isso aí filho, é numa época em que você tinha Lélia Gonzalez fundamental, estando aqui e estando no Rio de Janeiro e indo e vindo, assim como eu que estava sempre indo e vindo, não parava, né? Abdias do Nascimento também, Lélia Gonzalez que trazia sempre Abdias. O movimento negro estava por ser criado, isso em 1978, nos reuníamos dentre outros lugares, no Espaço da Associação dos Arquitetos, no bairro Ladeira da Praça (Centro de Salvador/BA) era um espaço que guardava sempre um “calor” cultural, intelectual, diferenciado e nós nos reuníamos ali, é ali que começa o movimento negro (MNU na Bahia), com diversas representações e tinham nomes importantíssimos, e eu acho que hoje a Bahia não dar a importância que deveria dar (à essas personalidades), homens e mulheres importantíssimos e que faziam parte daquilo ali. Depois que a gente vai para o Espaço Sucupira que se localizava embaixo da prefeitura (espaço cultural que ficava no subsolo do prédio que sedia a prefeitura de Salvador/BA).

Victor Kizza: Então o Sucupira, para a época, era um espaço que tinha um agito cultural, que tinham acontecimentos que agregavam pessoas e estas se organizavam política e artisticamente, é isso?

Antônio Godi: Era um espaço em que a gente podia ir e se reunir e nós fizemos alguns eventos lá. Mas nós estávamos em diversos lugares. Na construção do movimento negro (MNU em 1978) o grupo tinha que se reunir em diversos lugares. Lembro-me que tinha um vereador, na Palma (bairro/localidade central da cidade de Salvador/BA) que também cedia o comitê dele para nos reunirmos, um vereador de esquerda, “bote aspas aí” (risos). Então o movimento negro vai transitando assim, né. Mas quando vai para o Espaço Sucupira já é um momento diferente, porque lá no Sucupira a gente faz os eventos da gente (do Grupo de Teatro Palmares Iñaron), por exemplo o espetáculo *Leitura Dramática de Documentos Negros* foi feito lá, além de diversos encontros ali. Na efervescência daquilo, enquanto o movimento negro (MNU) estava se constituindo e acontecendo, além da Bahia, em São Paulo, Rio de Janeiro e outros estados, mas principalmente São Paulo, onde surge, né?! Depois já quase entre 1978 e 1979 a gente vai para o Rio de Janeiro, para a Executiva Nacional e é muito importante esse encontro, eu sempre gosto de contar isso, é fundamental. Estava lá Lélia Gonzalez e diversos nomes importantes da história do Movimento Negro Unificado e ali se pensa alguma coisa em torno de uma data chamada 20 de novembro. É ali! É ali que se pensa isso! E a pessoa que puxa isso o tempo todo é Lélia Gonzalez. Brilhante em todos os sentidos! E fica acertado o próximo encontro em que iríamos o Movimento Negro Unificado e suas diversas representações nacionais, seria na Bahia. Aí é uma festa, imagina, o Movimento Negro já constituído, que se chamava Movimento Negro Contra a Discriminação Racial (MNCDR), começa assim. Aí rapaz a gente vem para se encontrar (com a organização regional da Bahia em Salvador) com a responsabilidade de produzir, organizar e recepcionar o encontro nacional. Diversos nomes importantes contribuíram nessa organização e Gilberto Leal é fundamental. Gilberto Leal é importantíssimo! Até hoje ele tem o poder de aglutinar, com algumas divergências aqui e ali, mas é preciso manter o respeito e o olhar sobre alguém que tem o poder de agregar e aglutinar e até hoje ele tem esse poder, mesmo diante de tantas adversidades e diferenças. O movimento negro em Salvador sempre foi muito marcado por arestas.

Victor Kizza: Conflitos internos, estes, que também ajudaram a formar o movimento negro, né?

Antônio Godi: O que era o movimento negro? Jônatas Conceição escreve sobre isso, né? Jônatas é um homem importante e nessa época ele não estava na Bahia. Quem estava era Ana

Célia Silva a irmã dele (professora, pesquisadora e ativista pioneira no movimento negro) uma referência fundamental.

Victor Kizza: Ana Célia antecede Jônatas nas ações do movimento negro então?

Antônio Godi: Sim! Ela é uma das pioneiras dessa nossa geração (no movimento negro). E depois vem chegando um monte de pessoas importantíssimas e vem chegando gente da periferia também. Porque as pessoas pensavam que somente os blocos afros iriam aglutinar e quando chega alguma coisa com o teor político de fazer parar, organizar, escutar e conversar, daí surgem lideranças.

Victor Kizza: Essa sua fala se conecta com a ideia do intelectual orgânico, conceito que também é abordado pela obra de Lélia Gonzáles. Que esse sujeito, intelectual que produz o conhecimento de base teórica e acadêmica, mas principalmente articula essa produção intelectual com a experiência prática, do corpo a corpo na rua, na luta e na militância. E essa produção intelectual que nasce no bojo das lutas sociais.

Antônio Godi: Articula também com um conceito Gramsciano que vai ganhar uma forma diferenciada entre aqueles intelectuais que vão constituir diversas frentes de lutas. E aí já não seria mais aquela esquerda ligada à revolução do proletariado e só isso. Daí você tem a mulher negra o homem negro as identidades de gênero e todos buscando reivindicando seus caminhos e vão construir então, textos, relatos fundamentais e produzir conhecimentos com competência através de suas experiências práticas, intelectuais e orgânicas. Imersos completamente, errando, acertando, mas estão ali. Esse grupo do movimento negro, muitos saem nessa linha. Tem um nome importante que é bom não esquecer: o saudoso Lino de Almeida. Se foi (fisicamente), mas é um nome importantíssimo, aglutinador, estava conosco no Rio de Janeiro (na executiva nacional do MNU entre 1978 e 1979).

Victor Kizza: Então a comitiva que representou o movimento negro de Salvador/BA (na ocasião da Iª executiva nacional do MNU) foi formada por você e Ana Sacramento, também representantes do Palmares Iñaron, além de Lino de Almeida.

Antônio Godi: Lino de Almeida, radialista, documentarista, um homem de cinema, um sociólogo. Lino não tinha graduação (acadêmica) e era criticado por isso, porque ele se compreendia e se afirmava como sociólogo. Ele tinha leitura, ia buscar as bibliotecas. Um homem que também tinha uma imersão no mundo do reggae muito importante. Porque não dá para se fazer um estudo sobre o reggae da Bahia sem falar das rádios. Ninguém tinha disco! E Lino era do rádio, tinha essa pegada. Fim de semana na Bahia era reggae (nas rádios e nas ruas) e Lino foi muito importante nessa linha também. Nesse contexto também, filho, é fundamental falar da Federação de Teatro Amador.

Victor Kizza: Federação de Teatro Amador da Bahia (FBTA)?

Antônio Godi: É fundamental porque ela aglutinava grupos de teatro amadores e também aqueles que (através de suas trajetórias) se tornavam profissionais. O nosso entendimento aqui de amador tem um sentido também de compromisso social, de ir aonde tinha que ir. E nós íamos! E tinham aqueles grupos de teatro mais focados em seus bairros. Então a FBTA proporciona trocas. Eu fiz (produzi e intermediei) muito oficinas para o FBTA em diversos lugares da cidade (periferias sobretudo).

Victor Kizza: E quem eram as pessoas que estavam à frente da FBTA à época?

Antônio Godi: Bittencourt! Ele é importantíssimo e foi o presidente (da FBTA) durante muito tempo. Diversos grupos se constituem naquela federação. Era uma federação resistente, a maioria dos bairros (periféricos) de Salvador tinha um grupo de teatro ligado à FBTA. Tinham festivais... Marfuz por exemplo (diretor teatral, pesquisador e professor da Escola de Teatro UFBA), vem desse contexto, dessa pegada. Luiz Marfuz com o grupo dele à época com aquele

ator que eu gosto muito, que morava na Saúde (bairro central da cidade de Salvador) um grande ator...

Victor Kizza: Wilson Melo?

Antônio Godi: Não (outro) mas, Wilson Melo é clássico. Ele vem numa levada ligada ao mundo do Teatro Vila Velha. Teatro Vila Velha que eu falo é a origem das coisas. Ali tem a marca de João Augusto e ele é fundamental. Não se pode falar sobre o Teatro Vila Velha sem lembrar todos os dias de João Augusto, com todo o respeito que eu tenho pelos meninos (referindo-se ao Bando de Teatro Olodum). Aquele mesmo Teatro Vila Velha em que, praticamente, o *Tropicalismo* começou. Aquele Teatro Vila Velha que fazia teatro de cordel diferenciado, social, numa época em que a censura vinha metendo, sabe?!

Victor Kizza: Mário Gusmão também teve uma história e uma relação com o Teatro Vila Velha, não foi?

Antônio Godi: Tinha, de uma certa maneira, com o pessoal do Teatro Vila Velha. Porque o Teatro Vila Velha, filho – está na literatura e você sabe disso – é um recorte da Escola de Teatro (UFBA) com pessoas que saem da Escola de Teatro (UFBA) para fazer um teatro diferenciado. Claro que depois de João Augusto e tem muito mais gente envolvida nisso – inclusive, eu acho que a história do Teatro Vila Velha com João (Augusto) ainda não foi bem contada não, viu!? Porque o Vila Velha não é só importante na dimensão do teatro, é importante ainda para a compreensão de uma estética baiana diferenciada. Porque um Caetano ou uma Gal se refugiaram ali para fazer um show? (no período da repressão)

Victor Kizza: Isso tudo num contexto marcado por perseguição política, estado de exceção, ditadura militar...

Antônio Godi: O contexto pesadíssimo da ditadura!

Victor Kizza: E esses espaços, com o Teatro Vila Velha, abrigavam os artistas e fomentavam essa possibilidade dos artistas se reunirem, produzirem e se apresentarem, mesmo em meio à tensão (da ditadura militar que oprimiu o povo brasileiro entre os anos de 1964 e 1985 aproximadamente)

Antônio Godi: E vinham pessoas de fora também que chegavam aqui, como por exemplo Bemvindo Sequeira. Maravilhoso, fundamental, grande ator na condução das coisas e que durante muito tempo foi um grande companheiro de João Augusto no Teatro Vila Velha. Você não andava pela cidade sem contar com essas pessoas transitando por ali, como se fosse a militância das pessoas. Principalmente para nós, que somos do Centro da cidade, andar pela avenida Joana Angélica (localizada no Centro de Salvador/BA) sem se bater com uma pessoa como essa, andar pela Rua do Forte, Piedade, encontrar com tanta gente importante. Porque esse contexto do teatro na Bahia também cria as condições fundamentais e essenciais para a construção de um cinema diferenciado no Brasil. É da Escola de Teatro da UFBA que saem as pessoas capazes de executar, vamos dizer assim, interpretar as ideias de um cinema diferenciado que estava se desenhando na Bahia. A Escola de Teatro é fundamental.

Victor Kizza: Então através desse contexto, a gente também pode refletir sobre como o Teatro Negro, ao menos aqui em Salvador/BA, teve uma movimentação importante, sabemos que existem experiências anteriores, mas na própria literatura a gente vê como esse contexto entre o final da década de sessenta e o início da década de oitenta, em que vocês (do Grupo de Teatro Palmares Iñaron) estavam inseridos, é um contexto no qual o Teatro Negro soteropolitano e baiano se consolida, né?

Antônio Godi: É um teatro em que o sujeito negro é tão importante, que ele demarca e desenha a forma de se fazer teatro, de se fazer as coisas. A gente lembra de tanta gente importante como Atenodoro Ribeiro, baiano e irmão de Agnaldo Ribeiro – compositor erudito, professor da Escola de Música e depois se muda para o Rio de Janeiro. Então você tem uma série de pessoas e o contexto, né?! E uma coisa engraçada é que tem um momento em que as pessoas não se diziam assim, ou daquele jeito, ou de outro jeito... elas eram assim, nós éramos assim e por

conta disso exalávamos essas coisas todas, depois é fácil você olhar para trás e dizer, “pô, mas isso é assim” e olhar o contexto, por exemplo, o Palmares (Iñaron), nós na Escola de Teatro (UFBA) ... nós olhávamos os espetáculos... e não tinha nenhum espetáculo que interessasse (que identificasse) à gente. Possi Neto (José Possi Neto) é quem chega e monta Nelson Rodrigues (*Álbum de Família*) e eu fui fazer o personagem “anjo negro” posteriormente monta *American Dreams* – que na realidade era uma coletânea muito boa de textos refletindo questões negras, antes de tudo é isso. E com textos diferenciados *A Morte da Bessy Smith* (peça de um ato do dramaturgo americano Edward Albee, escrita em 1959) e outros textos que embasavam o espetáculo e isso fazia com que pessoas negras fossem assistir ao espetáculo (dada a falta existente à época de espetáculos que identificassem narrativas de protagonismo negro). Então eu acho que Possi (Possi Neto) tem esse olhar.

Victor Kizza: E esses trabalhos aconteceram na Escola de Teatro (UFBA) no Teatro Santo Antônio (atual Teatro Martin Gonçalves)?

Antônio Godi: Sim, o velho Teatro Santo Antônio, hoje Teatro Martin Gonçalves. Uma estrutura de teatro, em que a primeira vez que eu vi... eu enlouqueci. Nós tínhamos uma mesa de luz muito sofisticada (à época), com uma variedade de jogos de resistência – antigamente, filho, era tudo na “mão grande”, abríamos, subíamos... e no Teatro Santo Antônio tinha um ciclorama atrás... a gente fazia efeitos inspirados no cinema, mexíamos com as luzes, experimentávamos as cenas e os acontecimentos como no amanhecer, com uma coisa que estourava e vinha descendo em resistência...

Victor Kizza: O iluminador interage, então, dialogando com a cena, quase que contracenando com os intérpretes, não é?

Antônio Godi: O iluminador era fundamental e continua sendo. A construção da iluminação era uma coisa essencial para a criação e ele estava ali como se conduzisse um instrumento. José Carlos Ngão foi iluminador do Palmares Iñaron. Além de ser um grande ator estava ali iluminando um espetáculo que ele se identificava. E usávamos (também) o Teatro do ICBA

(Goeth-Institut), um outro grande teatro. Enquanto o *Teatro Santo Antônio* tinha um espaço (cênico) no estilo *teatro italiano* (formato clássico em que a plateia se localiza de frente para o palco), o *Teatro ICBA* tinha uma versatilidade incrível, ele não é no formato *italiano* e não é quadrado, aí você tem como articular algumas coisas de maneira diferenciada e o público ficava acomodado como se estivesse numa *semi-arena* no Teatro ICBA aonde o Palmares trabalhou bastante. Então, não daria para surgir o Palmares (Iñaron) sem o Teatro Santo Antônio, sem o Teatro ICBA, com as ideias que nós tínhamos... para fazer espetáculos que as pessoas vibrassem. E outra coisa, com a possibilidade de usar outras tecnologias. Em *Histórias Brasileiras* (peça de estreia do Palmares Iñaron) nós usávamos slides e cinema – que naquela época era uma sofisticação incrível.

Victor Kizza: *Histórias Brasileiras* estreia em 1977?

Antônio Godi: Em 1976 a gente começou a pesquisar e construir o espetáculo e em 1977 a gente estreia.

Victor Kizza: Em um contexto marcado por essas experiências e vivências que você narrou, da militância, do movimento negro em construção, da atividade cultural no Centro da Cidade em Salvador/BA. Outra coisa importante que, numa outra conversa nossa, você sinalizou foi sobre a importância dos elementos do teatro brechtiano (pensamento conceitual, estético e teatral de Bertold Brecht) que é fortemente político e que vocês utilizavam na construção e na produção dos espetáculos do Palmares Iñaron, na *quebra da quarta parede*, na relação dialógica com o espectador...

Antônio Godi: Sim, a gente quebrava a *quarta parede* rapidinho. Muitas vezes a gente invadia a plateia no jeito de interpretar. Num momento estávamos interagindo entre os personagens e logo depois direcionávamos para a plateia, numa pegada que era para além do didático do teatro dialético de Bertold Brecht. Era um outro momento, então, nós não estávamos nesses cânones muito fechados. Nem quem fazia teatro nessa época. Lembro de *Um Homem é um Homem* de Brecht (peça de B. Brecht), um espetáculo maravilhoso que eu nunca vou esquecer... no Teatro

ICBA, com um grande diretor nacional que veio para cá. Nesse período, essa forma de interpretar, de ter a plateia dialogando com a obra e quebrado mesmo a *quarta parede*, as barreiras que ficavam entre o palco, o jogo da cena e o espectador é uma coisa que já começava a ser muito comum no Brasil todo. Porque a época exigia isso e o teatro se fazia, Brasil a fora, já nessa linha. Já existia o Teatro Oficina (liderado por Zé Celso Martinez). Eu me lembro que fui no Teatro Castro Alves assistir *O Rei da Vela* (peça de Oswald de Andrade montada pelo Teatro Oficina em 1967) e saí de lá encantado, enlouquecido, porque eu via as coisas da época. Nessa época, filho, seu pai começa a escrever muito e seu pai começa a escrever para teatro. Seu pai tinha que fazer uma coluna por semana. Essa história é muito curiosa. Chamava-se *Teatrão* (coluna sobre teatro e cultura publicada num dos jornais da época chamado IC Shopping News) e a coluna era muito pesada e o editor do jornal IC Shopping News – essa coluna era lida pela Bahia toda por Salvador toda – todo mundo que fazia teatro queria sair lá (ter menções e divulgações na coluna). Eu comecei a escrever para teatro nesse jornal, isso em 1978. Isso me fez ter o desejo de escrever mais e mais, as coisas que eu gosto, que eu acredito. Sendo levado a construir, passar períodos construindo e criando dramaturgia. Então essa época é fundamental, entre 1976 e 1978 por ali.

ANEXO I

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE ANTÔNIO GODI CONCEDIDA À JÔNATAS CONCEIÇÃO EM 22 DE OUTUBRO DE 1988

Programa AFRO BAHIA - PROGRAMA 59

Exibido em 22/10/1988 pela Rádio Educadora da Bahia - IRDEB.

Texto, produção e pesquisa: Jônatas Conceição da Silva.

Entrevista com Antônio Jorge Victor dos Santos Godi.

A entrevista histórica, marca o encontro de duas personalidades, dois intelectuais fundamentais no pensamento afro-diaspórico e nas ações que contribuiriam diretamente na formulação do Movimento negro Unificado na Bahia. O diálogo se inicia ao som de Rita Marley (citar a música específica).

Jônatas Conceição: É com um prazer muito grande que nós estamos aqui com Godi no nosso quadro personalidade negra do Programa Afro Bahia. Agora, Godi – eu sempre fui muito invocado com esse nome... Godi.

Godi: Esse nome tem uma história. Na realidade todo mundo me conhece só como Godi, hoje. Godi é um apelido que surgiu de Jorge, desde criança lá no bairro (Tororó contextualizar o bairro), mas o nome todo mesmo é Antônio Jorge Victor dos Santos.

Jonatas Conceição: Mas de Jorge para Godi...

Godi: Você imagina, que criatividade absurda, né? (risos)

Jonatas Conceição: Onde nasceu? Fez o que?

Godi: Eu nasci em 1952 aqui em Salvador no bairro do Tororó e de lá para cá tenho feito um monte de coisas. Eu nasci no Tororó, meu pai (Victor dos Santos contextualizar) nasceu no Tororó, meu avô nasceu no Tororó, minha família tem uma tradição no bairro e eu continuo lá. Fiz o primário (séries iniciais do ensino básico), depois fiz o primeiro e segundo grau (nomenclaturas relativas ao que hoje conhecemos como ensino fundamental e médio da educação básica) no Colégio Estadual Severino Vieira. Mas foi uma loucura porque eu dividia o colégio com o curso técnico – eu fiz curso técnico, mas depois que formei abandonei... e aí já estava fazendo **Teatro** e Artes Plásticas e fiz vestibular para Artes Plásticas, fazendo Teatro fiz vestibular para Artes Plásticas em 1972. Depois abandonei Artes Plásticas em 1975 porque achava um absurdo o jeito como as coisas se davam na Escola (Escola de Belas Artes da UFBA), daí continuei a fazer Teatro e Pedagogia, meu currículo é meio estranho, é muito confuso, eu fiz muita coisa ao mesmo tempo. Mas continuei a fazer Teatro e Pedagogia que são duas coisas que eu sou apaixonado.

Jônatas Conceição: Como é que o Teatro surge em sua vida? Como é que você começa a sentir que tinha esse amor, essa tendência de fazer Teatro?

Godi: Na realidade eu comecei a fazer Teatro, indo participar de um grupo de Artes Plásticas – porque eu já desenhava muito naquela época - e cheguei lá e encontrei um grupo de teatro (qual o nome do grupo de teatro do curso de artes plásticas? Apurar com Godi), comecei a participar do grupo e me fascinar, isso tem muito tempo... no final de 60, em 1968 um ano muito agitado, e daí o Teatro começou a acontecer, eu comecei a gostar e processualmente você vai descobrindo o Teatro dentro de você. O Teatro é muito interessante, uma coisa que toma você por inteiro, passa fundo na sua alma, você tem que buscar a representação da vida, dos personagens e é uma coisa que acaba te marcando muito e você acaba quase que sentindo necessidade de continuar fazendo aquilo e aprimorar e ir mais fundo nessa coisa toda.

Jonatas Conceição: Eu tenho a impressão que a escola de Teatro foi muito importante na sua vida de Teatro, né?

Godi: De uma certa maneira foi. Eu entro na Escola de Teatro (UFBA) em 1973 para fazer o *Curso de Formação do Ator* daquela época, um curso com duração de 3 anos. Na época o Curso de Formação de Ator era mais respeitado do que o Curso de Direção (Graduação em Direção Teatral), que era um curso de nível superior. Eu fazia Artes Plásticas e decidi fazer então *Formação de Ator* e tentar conjugar essas duas coisas. Foi muito importante exatamente porque o que eu consegui produzir na Escola (Escola de Teatro da UFBA) naquela época foi a partir do esforço meu e de um grupo de amigos que tínhamos lá. Uma época difícil, uma época de extrema violência política e a gente conseguia produzir teatro na medida em que nos sentíamos independentes da própria Escola (Escola de Teatro UFBA). Eu participava, claro, dos eventos e dos espetáculos da própria Escola, mas também produzíamos os nossos próprios espetáculos, aliás se nós não fizéssemos isso, estaríamos sempre sujeitos à programação da Escola, que nem sempre agradava a gente.

Foi uma época difícil a década de 1970 para a gente, porque foi uma época também do “desbunde”, da loucura. Imagine...a juventude estava atravessando por uma fase em que você e principalmente as pessoas mais politizadas estavam saindo de uma vida tida como mais séria e mais disciplinada ligada à vida política – eu participei muito dessa vida política e ao mesmo tempo estava assumindo alguns valores... assim, tipo uma coisa que a gente chamava do “desbunde da loucura”, foi uma época difícil e estar na Escola de Teatro (UFBA) naquela época não foi brincadeira não, mas o importante é que o grupo com o qual eu convivia e que tinha o Artur Moreira um amigo que eu gosto muito, tinha o Miguel Carneiro um poeta muito especial, tinha muita gente boa, tinha o Alírio. Então a gente conseguia produzir nossos próprios trabalhos - o Kal dos Santos não estava ainda nessa época, chegou um pouco depois – mas a gente conseguia produzir os nossos próprios trabalhos e isso deixava a gente um tanto quanto mais tranquilo, já que nem sempre a produção da Escola interessava para a gente, nem sempre a produção da Escola representava nossos anseios, a gente não se via dentro das propostas que a Escola conseguia colocar no palco.

Apesar de que esse foi um ano (1973) muito interessante da Escola de Teatro, um período em que passa por lá o José Possi Neto que produziu muitos espetáculos. Eu fiz, por exemplo, com o Possi Neto o *Álbum de Família* de Nelson Rodrigues e para mim foi muito

interessante porque eu fazia um personagem negro de uma das obras do Nelson Rodrigues que é muito incrível. Depois fiz o *American Dreams* também fazendo um personagem negro e essa experiência me marcou muito como ator porque era muito difícil encontrar personagens negros para interpretar, então eu tive a oportunidade de interpretar alguns personagens negros importantes e isso foi fundamental, essa passagem foi muito boa. É interessante que também nessa fase eu descobri a periferia, quer dizer sendo morador do centro da cidade – o bairro Tororó, (contexto de periferia no centro da cidade) – um lugar extremamente popular, principalmente naquela época em que o Tororó estava começando desde o final de 1968 quando saem as “favelas” da Baixa do Tororó, mas no início de 1970 ainda tinha uma certa ebulição popular, como tem até hoje (referência da época da entrevista 1988). Então mesmo sendo do centro da cidade eu comecei em 1973 a caminhar em direção à periferia (social e geográfica da cidade) com esse grupo que tínhamos na Escola de Teatro e fomos para a periferia desenvolver oficinas de teatro.

Jônatas Conceição: Esse grupo que você está falando é o Palmares Iñaron?

Godi: Não, o Palmares Iñaron é uma coisa de quase final de 1970. Entre 1976 e 1977. Isso acontece entre 1973 e 1974 a gente começa a ir para a Fazenda Grande (bairro periférico e popular da capital baiana). Eu me lembro que fui numa festa de Primeiro de Maio (Dia do Trabalhador, sempre marcado por celebrações e manifestações populares e sociais pelos direitos dos trabalhadores) na Fazenda Grande. Lá na *Escola Profissional Primeiro de Maio* tinha a Festa dos Trabalhadores e quando chegamos lá encontramos um grupo de pessoas que estava fazendo teatro, mas ainda sem muita técnica e a gente aí entrou numa de caminhar todos os finais de semanas para lá e desenvolver oficinas e trabalhar com o pessoal. Essa coisa ficou importante porque o grupo inclusive existe até hoje (1988) e resiste à uma série de dificuldades, quer dizer foi muito importante para mim a descoberta da periferia da Fazenda Grande no início dos anos 1970. Mas de lá para cá eu comecei a intensificar mais o trabalho, inclusive a me profissionalizar mais dentro do teatro, nessa época ainda como ator, mas já começando a desenvolver no nível de coordenação/direção. Coordenar para a gente era inclusive uma postura política porque a gente questionava muito essa posição do diretor, hoje é uma coisa mais clara na cabeça da gente, mas na época era algo que merecia uma certa reflexão.

Godi: Somente em 1976 que a gente decidi fundar o Palmares Iñaron. Kal dos Santos já era um grande amigo meu, ele já tinha inclusive entrado em um grupo (de teatro) que nós tínhamos no SESC no qual muita gente do teatro na Bahia passou por esse grupo (ver nome do grupo). Tinha a Lia Spósito, tinha a Ana Sacramento – que na época era a companheira do Kal dos Santos - e nós fundamos um grupo de teatro buscando refletir temas mais relacionados com a realidade brasileira e o que “passava” mais fundo pela gente era a questão da *raça*. Lembro-me que na época a gente chamava o grupo, muito ingenuamente, de ***Grupo de Teatro Palmares Iñaron: Teatro, Raça e Posição***, isso em 1976. E a gente começou a desenvolver um trabalho de pesquisa - e isso me marca muito porque de lá para cá eu nunca mais parei de pesquisar – para fazer um espetáculo chamado *Histórias Brasileiras*, nós pesquisamos diversos jornais, era um trabalho na realidade que se voltava para um teatro que revelasse, que levasse para o palco a realidade brasileira então nós buscamos artigos jornalísticos. Naquela época tinha muito jornal bom, os *jornais nanicos* (jornais independentes da época que tinham grande circulação popular) que estavam fazendo trabalhos incríveis e a gente selecionou diversos temas e fizemos o espetáculo *Histórias Brasileiras* e daí o grupo começou a crescer, porque entrou também o Fernando Belens (importante cineasta baiano) que já fazia cinema naquela época e a ideia da gente era fazer um espetáculo total em nível de linguagem de cena, das mais variadas linguagens, então a gente pensou em utilizar *slides*, tinha a Mara (contextualizar) que fez os slides, depois o Fernando Belens que organizou os filmes. Naquela época a gente se juntou e foi possível mostrar um espetáculo que tinha de tudo, inclusive cinema. Me lembro que Fernando juntou o que ele tinha em casa, ele começou a selecionar o que tinha em casa de cenas do cotidiano de ruas e tudo o mais, e a gente montou então um material cinematográfico que foi inserido na peça. *Histórias Brasileiras* foi um espetáculo marcante.

Jônatas Conceição: Onde vocês estrearam o espetáculo (*Histórias Brasileiras*)?

Godi: Nós fizemos a estreia no ICBA (Instituto Cultural Brasil-Alemanha / GOETH-Institut) em 1977, depois das pesquisas em 1976 e em 77 a gente estreou. Já estreamos com um pique profissional, na época todos os atores (Lia Spósito, Godi, Kal dos Santos e Ana Sacramento) tinham uma certa experiência, ainda que nós nos considerássemos um grupo independente.

Ficamos no ICBA e fizemos duas temporadas, após uma primeira que o público gostou muito, a gente voltou e fizemos uma outra temporada e depois fizemos o circuito universitário. Com *Histórias Brasileiras* nós circulamos boa parte do interior da Bahia e isso foi muito bom porque eu acabei conhecendo o interior da Bahia que eu não conhecia muito, eu sou uma pessoa de centro de cidade, da capital e foi muito importante que a gente acabou circulando. Era muito engraçado, porque os personagens de *Histórias Brasileiras* eram todos ou na maioria deles, personagens vivos, então a gente chegou a viver situações muito engraçadas, de ter que sair correndo de cidade porque “o cara lá que tomava a terra dos outros” estava por perto e não gostava da peça.

Jônatas Conceição: Em 1978 tem a criação do Movimento Negro Unificado (MNU) - eu morava em São Paulo na época e vim para cá (Salvador/BA) nas minhas férias e vi no Espaço Sucupira (espaço cultural localizado no subsolo do prédio que abriga a prefeitura municipal de Salvador, no qual se reuniam artistas, integrantes de movimentos políticos e sociais, bem como as articulações que contribuíram com a fundação do MNU/BA) uma peça do Palmares. Como é que foi esse encontro entre o Grupo de Teatro Palmares Iñaron e a fundação, a criação do Movimento negro Unificado em Salvador/BA?

Godi: Em meados de 1970 a efervescência cultural era muito forte e principalmente voltada para as questões negras. Tinha uma abordagem um tanto folclórica em algumas manifestações, mas tinham também grupos que se propunham a discutir a questão de maneira diferente. A gente com o grupo de teatro (Palmares Iñaron) quando estávamos pesquisando, dávamos um enfoque um tanto quanto sério às coisas, então a gente acabava se entrosando com as pessoas que também se preocupavam com isso. Assim que o Movimento Negro começou a se engendrar para fora da cidade de Salvador/BA, em São Paulo - a partir daqueles acontecimentos em São Paulo, as pessoas por aqui começaram a se articular, a se aproximarem. E nós (grupo de teatro) já estávamos nos articulando esse espetáculo que você assistiu, que não era nem um espetáculo pronto ainda – era o que chamávamos *Leitura Dramatizada de Documentos Negros*. Na época foi uma pesquisa que eu estava fazendo sobre a *Revolta dos Búzios* - que na época nem se chamava Revolta dos Búzios, era na realidade *Conjuração dos Alfaiates* e era uma coisa pouco comentada - e a gente então fez uma seleção de textos pesquisados nos anais do Arquivo Público

e dramatizamos esses textos. E realmente, em 1978 quando Movimento Negro começa a se formar, a gente apresenta esse trabalho lá no Sucupira (Espaço Sucupira).

Jônatas Conceição: Qual foi a reação do público, das pessoas, dos militantes que iam ver esse espetáculo?

Godi: Foi interessante, agora, é claro que as pessoas estavam sempre esperando das manifestações negras, coisas mais folclóricas, mais o “folgado”. Uma leitura dramatizada é quase um teatro de palavras, leva você a ter que parar atentamente para escutar o que está sendo dito, principalmente porque como se tratava de documentos e na maioria deles documentos pouco conhecidos (à época) então é claro que muita gente acabava ficando e gostando muito, outras pessoas não - esperavam mais a festa. Foi um acontecimento importante na medida em que os documentos, que não eram conhecidos pelo público e do jeito como estava montado como o texto (dramático), levava as pessoas a concluírem coisas fundamentais sobre aquele episódio (Revolta dos Búzios), sobre aquele acontecimento em si e nesse sentido foi muito bom, muito importante.

Jônatas Conceição: Me parece que a partir daquele momento entre 1977 e 1978, começa a se esboçar para você essa preocupação de fazer um teatro negro. O que seria isto?

Godi: Isso já começa a se definir para a gente entre 1976 e 1977 com o Palmares. O Grupo de Teatro Palmares Iñaron, ele surge exatamente numa proposta de fazer teatro que tivesse uma abordagem antropológica que contemplasse a realidade brasileira. A gente falava sempre do negro, do índio, tinha aquela coisa do regional, do nordestino. Em 1978 é diferente, a coisa começa a tomar uma forma mais definida, porque a gente estava passando por um momento de efervescência muito específico, a movimentação negra em todos os cantos era muito forte. Eu lembro que escrevia uma página no jornal (nome do jornal) e dentro da página tinha uma coluna que se chamava *Malungu* e a coisa era tão forte que essa coluna só falava da agitação que estava ocorrendo na cidade, falava dos eventos do Espaço Sucupira, falava de outros acontecimentos ou da passagem de artistas negros na Bahia. Era um momento que a gente estava voltado para

isso, era um despertar, um momento em que a gente estava refletindo sobre as coisas, estava digerindo algumas questões, algumas duras que ainda hoje persistem, era um momento realmente importante. Agora, é claro que o embrião de tudo para o Palmares Iñaron, para a gente foi em 76 e 77.

Jônatas Conceição: Que jornal foi esse?

Godi: Era um jornal de sebo (estabelecimento em que se comercializa e se trocava livros antigos, documentos, etc) que era muito lido, era um jornal que não se comprava. Eu tive graves problemas com esse jornal. Eu acabei fazendo a página porque o editor não queria assumir a responsabilidade da coluna e me deu a página porque eu acabava editando a página.

Jônatas Conceição: Em termos de trabalhos que você fez como diretor (artístico e teatral). Quais foram esses trabalhos?

Godi: Até o Palmares Iñaron, entre 76 e 77 eu era muito mais ator, eu começo a definir essa prática de direção coordenando trabalhos na periferia, para mim foi muito importante essa passagem na periferia, depois veio o Palmares que basicamente coordenava os trabalhos e eu acabava tendo que fazer a direção. Mas antes eu era basicamente ator, aliás até hoje eu sou mais apaixonado pela atuação se bem que eu dirijo muito mais atualmente (1988). Depois é que a direção começa a se definir mais na minha vida. De lá para cá eu tenho feito muita coisa.

Jônatas Conceição: Me diga aí, quais são as coisas?

Godi: De lá para cá, além de *Histórias Brasileiras* com o Palmares Iñaron e da *Leituras Dramatizadas com Documentos Negros*, nós fizemos um outro texto que eu passei quase ano escrevendo que se chamava **Boquira** ou “**Usura Corporation**”, mas eu gosto mais do título Boquira. Eu escrevi em 1978 e a gente levou ao palco da Sala do Cor do Teatro Castro Alves, que estava inclusive começando a Sala do Coro naqueles anos em 1978 e 1979. Depois disso

eu fiz *Iá – Anônimas Guerreiras Brasileiras* que foi um espetáculo importante já na década de 1980 e junto com o Movimento negro. Foi um trabalho importante, primeiro porque eu encontrei um amigo, o Firmino Pitanga (coreógrafo, dançarino e pesquisador) que foi o coreógrafo que eu consegui um diálogo fácil, porque é muito difícil num trabalho cênico você conseguir um diálogo fácil. Pitanga é do tipo do coreógrafo que tem o pique da pesquisa, fascinação pelo tema, então foi muito bom.

Jônatas Conceição: Esse espetáculo foi com um grupo de mulheres do MNU, não é? É um trabalho em cima da questão da mulher negra?

Godi: Apesar do elenco não ter experiência, o pique de trabalho que a gente encampou lá foi um pique profissional, foi um período de trabalho que exigia muito do grupo. Nós crescemos na medida em que nós éramos dois homens encaminhando um processo de trabalho com mulheres e começamos a conviver com algumas questões que até então a gente só vislumbrava de longe, foi muito importante. De lá para cá, depois eu fiz o *Oxim, o Lauretê*, isso já em 1985, mas antes, bem antes tem a *Revolta dos Búzios*, que é uma pedrinha no sapato do Palmares Iñaron, porque a gente começou essa pesquisa a muito tempo desde 1978 e em 1980 eu tinha o texto mais ou menos elaborado e a gente não conseguiu colocar no palco isso por conta das dificuldades que o Palmares enfrentava. O Palmares Iñaron era um grupo que tinha uma estrutura profissional, mas não tinha dinheiro, então era muito difícil sobreviver na cidade de Salvador/BA naquela época. Então *Revolta dos Búzios* acabou se tornando um poema dramático e a gente não levou para o palco, a pesquisa ficou pronta, o texto praticamente pronto e não foi para o palco. Depois teve o *Ajaká – Iniciação para a Liberdade*, quer dizer, sempre espetáculos com abordagem negra. O *Ajaká* tem uma história muito engraçada porque eu fui convidado pelo pessoal do Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil – SECNEB, eu não conhecia bem o SECNEB, depois comecei a perguntar para as pessoas da cidade e as pessoas também pouco conheciam o SECNEB.

ANEXO II

“Histórias Brasileiras” texto dramático original escrito por Antônio Godi e que marcou a estreia do Grupo de Teatro palmares Iñaron em 1977. O documento em anexo é a versão datilografada originalmente no contexto de sua concepção e com as marcas do carimbo do órgão de censura da Polícia Federal, que atuava naquela época como órgão de repressão e censura à serviço da ditadura militar, vigente no período.

HISTÓRIAS BRASILEIRAS



Pedro Álvares Cabral era um fidalgo português.

A ele, D. Manuel, rei de Portugal, confiou uma poderosa esquadra, composta de 10 caravelas, 3 navios e 1500 homens.

Esta esquadra destinav-se às ÍNDIAS. Porém, antes de aí chegar, Pedro Álvares Cabral descobriu uma grande terra que é hoje o nosso querido Brasil.

O primeiro ponto da terra descoberta por Pedro Álvares Cabral foi um monte que tomou o nome de MONTE PASCOAL;

Isso aconteceu no dia 22 de abril de 1500.

A nova terra descoberta era bela, fértil e grande.

Não possuía ruas, nem casas, nem estradas.

Era uma grande floresta cheia de animais. Seus habitantes viviam nos matos: eram os INDÍGENAS.

Mehin-indio conta cumã foi suicidi, cumã foi massacre e outras história que veio no tempo des cupein-branco, entrô na vida de mehin.

Mehin já viu mar bem de pertinho.

Aqui tava mehin e acolá o mar. Meus avô não viu, mas avô do meu vô diz que viu, diz que viu.

Cupein Pedro Álvaro Cabralo chegô na barco grande criancinha.

Não veio com ele nenhuma mãe. Uma índia deu seio mode ele mamã.

Já grande já Cabralo falô: na praia não queria mehin que era pra todo mehin arretirá pra dentro do Brasil e nunca mais ver o mar.

Olha, vô conta uma coisa lá sobre dois povo do Norte do Goiás, que é brasileiro no duro, como os primeiro brasileiro nascido no Brasil. Um tem o nomi craô e outro é xerente, moram loge 200 légua um do outro, mas que já foi um povo sô chamado timbira, de onde saiu canela, gavião, urubu, apinagé, craô e xerente. Isso porque na guerra com cupêin, indio dispersô. Como dispersa.

Quer dizê: houve muita liquidação de indio que foi de varios modo. Teve liquidação com tiro mesmo e morte também por causa da chegada do cupein. Antão foi doença também e todas as índia ruim dos cupein daquele fim de mundo.

Teve muito massacre de indio. Dispois parece que parô. Mas não é que parô. Isso que eu subê lá nos povo craô e xerente da luta com vizinho, cupein é porque o massacre não parô

Então a civilização entrou. Lá onde eu vivo estão acabando com a mata estão acabando com a madeira. Quer dizer, o alimento que nós tirava da mata agente não tem mais. Outra coisa lá onde eu moro capitão não fala nem a língua dos guaranis, nem as dos caio. Quer dizer, não podiam por um capitão que não falam a língua dos índios. lá o índio tem ppanhado amarrado. ~~xxxxxx~~ ←



José Maria Curureu

Um dia, eu andei pelo sul, era cedinho, seis horas da manhã, eu vi uma porção de índio ~~xxxxxx~~ estavam todos bebados quando viram nós chegaram, se encostaram, conversaram. Já cedinho, e todos bebados. Como se não tivesse assistencia nenhuma, como gente desprezada, aqui, os misionários não deixam que os índios bebam. Beber faz acontecer coisa que não presta, faz desunião. Temos que evitar certas coisas pra ter mesmo uma verdadeira união entre nós, entre todos os índios.

Venceslau Kuremodo, bororo:

No tempo de nossos antepassados, a posição de nossa aldeia começava desde o nascente até o poente. Antigamente tinha duas carreiras de casas, uma atrás da outra hoje não é mais assim somos poucos. Hoje não brigamos mais com ninguém hoje somos todos amigos somos todos irmãos. Mais mesmo assim estamos conservando nossa dança e nosso canto até hoje, temos que conservar toda a nossa cultura. Dos antigos ainda temos o chocalho, o tambor, os instrumentos de soprar, todos os enfeites que usamos pra dançar e os cantigos.

"Este é o relato de uma assembleia de índios brasileiros, reunidos em Meruri (MT) de dois a quatro de setembro do ano passado, para discutirem seus problemas entre os quais está a defesa da terra constantemente com o avanço das frentes brancas de desbravação".

"Vamo plantar ~~xxxxxx~~ mandioca bastante que é pra todo mundo comer e ainda sobra a mandioca pra dá e vender. Roça vai ser pra todo mundo da aldeia, não é de ninguém sozinho não. Mehin achou certo. Cupein achô errado. Cupein falô que mandioca era sua. Mehin falou que não mandioca era da pedra branca, chamou a mulherada da pedra branca mode colhê as mandioca. Foram. Cupein se enfezô. O sangue subiu té as zorea, e no outro dia chamô as muierada de novo. Só que nenhu ma muier queria ir com mêdo de Cupein.

Daí uns dia, Mehin bebendo muito, que podia tomar dez garrafa de tatuzinho antes de cair, tava ele na sombra do cajuciro, fora do circulo da aldeia, onde se matô".

"Estórias Brasileiras"

- O Clamor dos Índios

- A Capoeira Mental do Mago Pastinha

- O Velho Xisto

- A Seca ou a Cerca

- O incêndio de Água de Menino

Relação de Textos



- Olga Pereira Mettig e Maria Lígia L. Magalhães
in História do Brasil "primeiro ~~trigésimo~~ ano" ed. do Brasil na
Bahia S.A.
- Crôas - Alex Sonik e Zé Miguel in "Isto é" nº 1
- Clamor dos Índios in "revista do CEAS" nº 44
- Auto representado na festa de São Lourenço, por José de Anchieta
livre adaptação de Walmir Ayala in Dionizos nº 12 de 22/03/65
do SNT
- Xisto por Darci Ribeiro in "Maira" ed. C. Brasileira.
- O Mago Pastinha por Cristovão Falcón in jornal Ex nº 13
- A cerca por Luis Pontual e Rose Genevois in "Boca do Inferno"
nº 3
- O incêndio de Água de Meniços por Ailton Lisbos in "Boca do In-
ferno" nº 1



O Clamor dos Índios



Bororo Txibac Ewororo (Lourenço)

O Mário Xavante, os nossos companheiros os padre, estão aqui pra mais uma reunião. Estamos vendo que as reunião estão despertando bastante interesse nos índios. De nossa parte, estamos mostrando bastante interesse nesse trabalho de recuperar nossas terras. Cada um deve apresentar aqui os problemas que tem em suas áreas. O que se está fazendo e o que se deve fazer. Cada um vai ter a liberdade de falar. Pode se sentir em casa que ninguém vai reparar se fala bem ou mal. Todos somos, sentimos irmãos aqui juntos.

Nenito Claudio Guarani

Eu posso falar? quer dizer, eu vou falar um pouco sobre os patriotas, os índios lá de Dourado (MT). As autoridades vai me desculpar de eu falar, mas o que é verdade tem que se falar. Estou reclamando do que tem acontecido com os índios Kaiowá que, por qual quer, são transferidos. Como pode o índio possuir alguma coisa na vida desse jeito? o que os índios Kaiowá pediram pra eu falar foi isso.

Aije Kuguri, chefe Bororo de Meruri:

Nós estamos aqui pra esclarecer cada um os seus problemas. Não é pra se acanhar. Cada um tem que dizer o que sente, dizer suas dificuldades, cada um tem que dizer qual o motivo da não ter progresso na sua tribo.

Guarani Nenito Claudio:

Vou contar mais umas coisas que tenha acontecido com os índios lá de Dourado. O proprio chefe do posto dá castigo pros índios. Então nós pensamos: porque aquelas grandes autoridades, que são brasileiro tem braço forte pra castigar aqueles índios? Porque? Já tem três ano que eles prendem os índios e levam pra lavoura do capitão. Se tiver comida em casa, a mulher do preso leva comida pra ele, lá onde ele estiver trabalhando. Mas o que acontece com os índios mais fraco? enquanto ele está sendo castigado, a mulher e até a criança de dois anos ficam passando fome. Agente sabe da nossa pobreza.

Juruna Mário Xavante

É a primeira vez que estou assistindo a assembleia. A assembleia dos Bororo, Xavante, Tapirapó, Kaiapó, outras tribo. Então agora eu quero pedir a vocês: aonde índio está sofrendo vivendo a miséria no lixo, agente devia fazer força. Unir pra apertar mais, ficar madurando a cabeça deles. Agente não precisa ficar com medo.

Maurício Irantxe:

Você está dizendo e eu tô escutando aqui. Você tá dizendo que aconteceu muita coisa. Mas nós onde estamos ainda não aconteceu nada. Assim mesmo agente tá lutando pra defender nossa reserva



porque como você estava dizendo, o branco está entrando em tudo que é canto mesmo. O índio tem direito de defender aonde mora. Índio tem força também. Nós viemos visitar vocês. Pela primeira vez viemos de tão longe. Aqui tudo é nosso, somos todos irmãos. Só isto.

Nicolau Tsererowê:

Nós estudamos a história do Brasil. As autoridades pensam que são estudiosos mas as vezes não são. Se estudam história do Brasil deveriam reconhecer pessoalmente. Os índios eram os primeiros que estavam aqui quando Pedro Álvares Cabral chegou e descobriu o Brasil. Eles vieram e foram se aproximando. Aconteceram as invasões que continuam até hoje. Nós temos que lutar. Quem sabe um dia não podemos ajudar os outros eles deviam respeitar nós. É isto que estou dizendo pros senhores aqui presentes.

Pareci Joaquim Zalenzoê:

Nós nascemos pra isto pra lutar. Branco pensa que somos todos irmãos não. Branco não tem idéia. Nós somos índios. Temos um fundamento. Civilizado tem outro fundamento. Nós temos a terra onde nascemos, onde nós criamos. O branco não pode intrometer. Se intrometer, se entrar no meio como frecha.

Inácio Caioli, Irantxe:

Gente branca é criminosa mesmo. Nós caçamos. Matamos pra comer. Nós pescamos. Nós fazemos anzol. Criminoso agente faz porrete.

Pareci Joaquim Zalenzoê:

Nós temos uma cabeça e eles tem outra cabeça porque são civilizados. Tem cabeça branca tem cabeça careca, tem tudo né? Nós somos outra cabeça nosso pensamento é outro.

José Miguel Tapirapé:

Nós estamos lá no posto Tapirapé. Então chegou um convite dos Bororo. Daí nos reunimos aqui tudo índio. Nós vamos fazer um pouquinho de como nós vivemos lá. A fazenda está apertando nós. A Co-deara, a tapiraguaia tiram toda água de nós. Porque branco quis pegar, amargar nós? e depois que vai ser de nós, no meio do branco, trabalhando no meio do branco que quer tomar a terra da gente.

Apoena, chefe Xavante de São Marcos:

Vim pra esta reunião convidado dos Bororo. Índio precisa continuar a ser índio. Conservar cabelos. Não podemos imitar o civilizado. Não temos nada. Não temos dinheiro, nem carro. Nossa vida tem que ser conservada até a morte. Não podemos cortar os cabelos. Os índios devem se amar entre si. Não podemos ameaçar os nossos irmãos. Estou satisfeito porque Xavante estão crescendo, estão aumentando.

Camutze, Irante:

Nós vimos de longe. Minha crançada está aqui eu vou dizer algumas palavrinha. Não vou dizer muita coisa não. Nós viemos de longe.

pra conhecer outros índios. De todas tribos que estão aqui eu pensava que não ia conhecer outros índios, outras gente. Quando eu ir embora eu vou dizer pros índios que ficaram lá, dos índios que estão aqui. Eu não vou dizer nada da reserva nós moramos na nossa terra mesmo. A nossa terra não ajuda muito não. Agente trabalha. Trabalha. Nós passamos essas mesmas coisas que os outros índios passa. Eu não vou dizer muita coisa, eu vou agradecer bastante, nós estamos comendo, nós estamos ajudando vocês aqui. Quero agradecer bastante.

Mario Juruma:

Aqui nós estamos fazendo assembleia. E agora que vou pensar? Agente tem que lembrar o que está escondido. Agente tem que gritar muito. Tem que chorar na frente do palácio até o presidente ficar enjoado. Agente sofreu muito. Até chora o meu coração.

Chico Tapirapé:

Nós trabalhamos muito. Nós temos muita roça. Quando saímos de lá pra cá um fazendeiro chegou lá com uma escrita, sós com desenho pra dizer que é documento do terreno. Mas era só mentira. Eles trouxeram pensando que tapirapé é criança. Nós não somos criança. Criança não sabe nada. Então ele vai lá e pega as coisas de quem não sabe nada e fica com elas.

Joaquim Zalenzoê Pareci:

Precisamos compreender. O começo do mundo foi assim: Bororo nasceu da fleche. Civilizado nasceu. Saiu da pedra. Quem deu geração foi Quitirorê. O mundo não foi feito num só dia. O índio nasceu ali. Onde o índio nasceu a terra é dele. Nós estamos aqui reclamando terra. Vamos fazer união, vamos ver como vamos viver. Nós não falamos mais como os nossos avós. Esquecemos nossa língua. A finalidade do nosso povo acabou. Ficamos assim descontrolados. Assim que nós ficamos. Perdemos nosso começo velho.

Lourenço Rondon Bororo:

Hoje queremos dar liberdade pra todos, inclusive os Bororos, se quiserem falar podem falar. Queremos ouvir também as donas parecis, queremos ouvir a todos. Quero lembrar que não devemos sentir vergonha um do outro. Somos todos irmãos. E estamos aqui pra entrar melhor. Estamos apresentando nossas dificuldades. As angustias que sentimos.

Nenito Claudio:

Então eu vou falar um pouco em nome de todas as tribos, todos os índios do Brasil, que nós somos todos irmãos. Quando o Brasil foi descoberto acharam aqui flores do mato, bicho do mato, e acharam também os índios. Então a civilização chegou. O homem fala que a onça é rei dos bichos. Eu acho que não. A onça não pode ser o rei dos bichos, o rei dos bichos foi o índio mesmo. O índio vivia e se alimentava pelas matas.



GUAIXARÁ- Esta virtude estrangeira, me irrita .
Quem a teria trazido, com seus hábitos polidos, estragando a terra inteira? Só eu permaneço nesta aldeia, como chefe guardião, minha lei é a vida que lhe dou, daqui vou longe visitar outras terras.
Quem é forte como eu?
Como eu conceituado.
Sou diabo, bom diabo
a vida em mim arde
Me chama Guaixará
Meu sistema é o bem viver que não seja constrangido, o prazer, meu abolido. Quero as tabas acender, com o fogo que tanto gosto.

- **Porque andar** matando de furia, amancebar-se com branco, comer um ao outro e ainda ser espião, prender irmão, matar irmão.

= **Para não fazer** essas, com os índios convivo vem os tais padres agora com regras fora de hora pra que duvidem de mim.

Guaixará - Ei por onde andavas?

(entra Ainbirê) Dormias noutra lugar?

Ainbirê - Fui vigiar as tabas nas serras de monte a sul, fui visitar nosso povo.

luas
Ao me ver se alegraram, bebemos por muitas, me abraçaram e me hospedaram das leis do Deus estrangeiro.

O **Gentil** de maruatuanã no que eu disse viram verdade, os das ilhas a nós juntou suas almas e coração.

Mais os **paibiguaras** é certo que alguns perdi que os missionários levavam depois dos muitos se unia a nós os **padres** sonsos quizeram com mentiras seduzir.

Guaixará- Já chega que tua fala me diga, teu relatório me encanta, **em** confiança te rogo, quem como nós na terra existes que até Deus desafia?

Ainbirê- O povo tupinambá que em paraguaçu morava, deles hoje um só não há.

Guaixará -Tomaremos moçupiroca, Jequei, Guolapitiba, Niteroi e paraiba

Guajajó, Carijó-occa, Pacucaia, Arêçatiba.

Ainbirê- Todos os que aqui habitam desde épocas mais antigas.

Raparigas, Velhos, moços, aos que lhes ditam essas tais palavras amigas. Vou contar todos os seus vícios.

Guaixará- **As** velhas como serpentes, injuria-se entre dentes, mal dizendo **sem cesar** as que mais **calam** consertom.

As conseqüentes, com intrigas bem **tecidas** preparam negras bebidas, pra serem belas e ardentes no amor, na cama e na vida.

Guaixará- E as historias antes que desponte a lua e as tabas se contaminam.

12

Por mais força que tenha com o vento num ôpis, três.
Daqui lhe danei a união dêles nem sombra vereis.
Aimbirê, vamos conservar a terra com chifres, unhas tridentes e cal-
grar nossa gente. Pois se as coisas são da gente ama-se sinceramen-
te.



Cânticos de Perpetinha

" Cum um eu te pego
Cum 2 arremato
Cum 5 eu te ato
Cum os poderes de Deus e da Virgem Maria."

Que o coração te parte
Teu sangue eu bebo
Com os poderes de Deus e da Virgem Maria, tua natureza eu
trago.
Debaixo de meu pé esquerdo"

2 Nos campos de ojá eu passara
o inimigo da arma eu encontratá
Eu dirá tu em mim não tem posse nem poder.
Que no dia de nossa Senhora de março 10 ave-maria
rezei 100 na vespera e 100 no dia em louvor da virgem Maria"

"Cum 2 eu te vejo
Cum 3 eu pego
Cum 5 eu te ato
cum 10 arremato
Cum os poderes de Deus e da virgem Maria
que o coração se parte
teu sangue eu bebo
com os poderes de Deus e da virgem Maria Santissima.
Tua natureza entrego debaixo do meu pé esquerdo.
Com poderes de Deus."...



Termina o dia na vila de Corrutela. A gente que volta das roças dos, da pesca, vai se juntando a sombra da igrejinha. É uma capela velha, construída por padre Venchio. Já não abre. Agora quase todos são crentes. Lá está o beato, acocorado. Cada pessoa que chega se acerca para ouvir, primeiro de pé, depois agachado também. Os homens picando fumo e pitando pacientemente. As mulheres dando de manmar aos filhos menores, olhando os maiores que brincam ao redor, ralhando. É assim todas as tardes, sempre no costado sombrio da capelinha fechada.

Xisto- Este mundo tem mistério, tudo aqui é encantado. Até a velha Calú, lavando roupa e se cossando. Até o velho Izupero, que trabalha na oficina de dia e de noite, ferrando cascos, até eles tem mistérios. Há um que manda, é o Senhor. Outro que desmanda, é o Demo, mas há também o que há-de-vir, o Encantado. Ninguém sabe quem é. Não é Deus, nem o Diabo. É gente feito nós. Um de nós. Eu, quem sabe? nem eu mesmo sei. Deus existe e está com o mando pra mandar até o fim do mundo, mas ele também sofre. Quem do mando é o dono, manda em tudo, mas não manda na sua sina. O destino que Ele fez, que Ele ~~xxxx~~ tramou pra mim, pra você, pra todos, tramou pra Ele também. Nunca eu vou entender, nunca jamais. E devia, tenho olhos pra ver, ouvidos pra escutar e até alguma manha pra desmanchar enredos dos enredados. Mas o que vejo é muito menos do que não vejo. E o que entendo é um tiquinho deste mundo grande em que eu também estou envolado. Tanta coisa há que não se entende. Coisas simples de toda hora, Mas cheias de mistérios. Que dirá as complicadas! (Xisto pigarreia, puxa fumaça, olha demorando mais ou menos a cara de cada um e continua falando compassado:)

- Quem pode dizer como as árvores estão metidas na sementes? Quem sabe explicar que força é essa que faz a semente crescer, tremendo, debaixo da terra, tirando substância pra deitar raizes, esgalhar, enfolhar, florescer, frutificar, até se dá na semente, repetida. Ela está destinada, tem lá dentro suas regrinhas pequenininhas, mas cheias de força e de sabedoria. Uma diz como vai ser a folha. Outra fala das flores, com a sua forma, cheiro e cor. há regrinhas também para a fruta, com seu gosto e veneno e competencia para gerar semente e começar tudo outra vez. É o mesmo com coisas ainda mais simples como o nariz da gente. Vejam esse meu nariz. Era pequeno quando eu era menino. Cresceu, engrossou, mas creceu dentro de uma regra, ~~xxxxxxx~~ como se crescesse dentro de uma forma. A semente não é dona de sua regra, de sua sina. Nem o nariz é dono de sua forma. Assim é a vida aqui em Corrutela. Ninguém é dono de sua regra, Nem Deus, nem o Diabo.

Xisto- Aqui em Corrutela mesmo, nasce gente todo ano, vive a vida de menino, cresce, casa, furnica, pare gente, depois envelhece, morre. Tudo dentro da regra, da sina, do destino e tudo entreverado. Um para casar com outro o outro para matar um.



Essa pra ser casada com ele e esse outro pra morrer na mão da
quele. Cupa, de quem é a culpa? Quem pode salvar o matador?
pode desfazer o casamento destinado?

Xisto continua:

- Vejo tanta coisa impossível suceder e tanta coisa inevitável não acontecer. Antes pensava que não havia regra. Hoje sei que tudo tem regra, tino, destino, O Encantado é o dono da sina, Fala pela boca da gente. Cada um, sem querer, vai dizendo, sem saber, uma coisa aqui, outra coisa ali, acolá, eu vou ouvindo, vou olhando, só de assuntar vou regrando as coisa sem querer. Não é o Diabo, assombração. Nem é Deus santidade. É gente feito nós! Eu um de vocês sentado aqui nessa roda. Porque você, eu, qualquer um pode ser o Encantado! Porque não há de ser você? Quem será? estou cheio de dúvidas. Minha dúvida cresce todo dia não sei nada o que há de suceder e por muito tempo não sabido sucedido. Hoje acho que, muitas vezes no sucedido eu tenho minha mão metida. A mão, não a vontade. O tino, o destino. É a regra, é a regra do Encantado. Veja seu Nonô, morreu, deixou aí essa nhá Aninha levando sua vidinha de viúva-velha, recatada. Eu passava tempo sem vê nhá Aninha, nem pensava nela. Outro dia eu sei, não pensei só, ví. Ví a imagem dela com o papo mais enchado a verruga mais cre scida. Eu sabia que aquela visão matava a velha. Sabia que minha pena dela ainda está viva era forte demais pra ela suportar. Demanhã, santei aqui mesmo neste lugar, esquentando o sol, esperando. Sabia que o primeiro que passasse ia me dar a notícia. Não passou ninguém, mas o sino repicou afinado. Eu me assustei. Não tinha visto ninguém entrar na capela. Mas pensei: é a lambe-hostia da Donga. Esperei. Ela tinha de vir me ver tinha de encomendar a cova e o caixão. Aí ela me ofendeu, dizendo que era de pobre fiado.

Sadonga- Comigo não se incomode seu Xisto. Ainda sou da irmandade que meu enterro há de pagar.

Xisto- Não pense nisto Sá Donga, a morte é de todos os viventes; mas a minha vem muito antes das sua. A senhora é que há de me enterrar. Eu mesmo estremei com aquela palavra-voz saindo da minha boca. Eu estaria gorando minha morte, chamando desgraça. Não, Eu sabia que não. Não era eu, sei que não era. Não há engano nessas ditos que saem da boca da gente, que vem lá do fundo da gente sem o mando nosso. É a fala do Encantado. Ela sai com tanta força que ninguém pode calar, se não sopita e ele morre ali mesmo estuporado. Vocês escutaram, agora pensem: nhá Aninha, A visão dela que eu tive, não era ordem de morte? O dito aquele, minha morte anunciada, é bem clara. Não é claro como o dia? estou com a regra, estou com tino, destino. Mas sem valhia e sem culpa, nem inocencia. Dele é o mando para o bem ou para o mau. Morte, quando é pra morrer. Alegria, quando é pra alegrar. É o que está escrito. Eu cumpro a lei, a lei que sai de dentro de mim. Quem sabe do destino? Nem eu, ninguém. Só o Encantado sabe. E ele fala quando quer, por minha boca, por sua boca.



O Incêndio de Água de Meninos

4h 30min. As únicas atividades na Feira de Água de Meninos eram a dos estivadores troncudos descarregando os saveiros que chegavam todos os dias com mercadoria do recôncavo baiano para ser revendida e dos caminhões, que vinham numa média de 200 por dia, com as carrocerias abarrotadas de frutas e verduras. Neste dia, um sábado, os saveiros e caminhões chegaram mais lotados para atender os dias de maior movimento da feira - o fim-de-semana até segunda. Ao cheiro azedo, infectível, da lama preta que cobria todas as ruazinhas da feira, tanto os que cobria todas as ruazinhas da feira, tanto os que iam lá fazer compras quanto os comerciantes já estavam acostumados: uma lama permanente, mesmo nos dias de sol quente. O fedor pela manhã era mais ameno, piorando do meio-dia até as seis horas da tarde-quando o movimento da feira estava acabando e os ventos contra-alísios se encarregavam de limpar o ar, com a subida da maré, trazendo a brisa fresca do oceano. Sobre essa lama, se diz: pegava na barra de calça, podia lavar e esfregar o quanto quisesse que não saía. E quem tivesse passado pela feira e entrasse num ônibus, era logo reconhecido: está chegando de Água de Meninos. O fedor pegava até na pele.

Neste dia, o cheiro penetrante da gasolina era mais forte que o da lama preta. Tutu e abriram seus bares, vizinhos, no final da rua principal da feira, bem em frente à ladeira do Canto da Cruz. E o tema nas rodinhas, recostadas nos balcões, bebendo café, era exatamente este: relembavam a explosão numa boca-de-lobo há coisa de nove meses. O fogo desta explosão, entretanto, tinha sido combatido a tempo e a perícia policial esteve presente para apurar os motivos do incidente. Todos se perguntavam: e os resultados do exame feito pela polícia? Bastaria apenas isto para confirmarem ou não uma hipótese que tinham na cabeça, a de que eram lançados no sistema de esgotos domésticos os resíduos de petróleo da Esso e Shell, com seus reservatórios a 30 metros de onde ficava a Feira de Água de Meninos. 18



Mas ninguém foi cobrar os laudos periciais, ninguém sabia. E hoje o cheiro enjoativo de gasolina estava sentido que normalmente.

7h 00min. Neste horário, pontualmente, o locutor Bento Cruz cruzava a porta da sua cabine de som, e começava a dar seu recado pelos alto-falantes espelhados nos postes da feira, chamando a atenção especial para programação de sucessos da juventude, com Silvinho, Orlando Dias, Adilson Ramos e Waldick Soriano - que já despontava na época. A cabine de som de Bento Cruz era disputadíssima, principalmente na época das eleições, por políticos fazendo propaganda às pelo menos 6.

Chamei o Mané Magro de lado e falei para ele olhar aquela fuma cinha que estava saindo da boca-de-lobo, uma que tinha em frente, uns dois metros na frente das nossas barracas. Era dali que estava saindo o cheiro de gasolina. Ele olhou e me disse "é mesmo, vamos botar uma tábua em cima pra tapar". Aí eu disse que não, abafava e aquela porcaria podia estourar. "Então vamos deixar como estar", ele me dis se. Eu concordei, mas o cheiro me dava uma ânsia danada. As pessoas paravam para olhar, mas não aguentavam muito tempo. A manhã inteira foi assim. E depois do almoço, duas, duas e meia da tarde mais ou me nos, a boca de lobo explodiu. O fogo entrou na minha barraca, na do Mané Magro assim, de uma vez. Caí de costas e quando meu irmão, Armandinho, me puxou pelo braço pra me tirar fora, a pele saiu toda na mão dele. Eu estava usando uma calça de alpaca e uma camisa Volta ao mundo: ficar am grudadas no meu corpo e não se sabia onde era pe le, onde era plano. No bolso da calça, tinha cinco cartões. Era tudo. Passei 98 dias no Hospital.

14h 30min - Escutei primeiro um estouro, depois outro e na hora, por segundos, fiquei meio sem entender o que estava acontecendo. Mas logo entendi bem, quando gritaram perto da minha barraca: "É fogo na feira!", e saí correndo que nem um louco para a ladeira do Canto da Cruz, junto com os outros. Vinha muita gente queimada, com a roupa pegando fogo, que correu também, mas caía no chão gemendo. Homem que era homem de enfrentar outro que chegava e riscava a fa ca no balcão pedindo pinga de graça chorava, não por causa da fu- 19 maça preta no olho, mas de ver a vida inteira queimando. Fiquei jun to com os outros lá em cima da ladeira olhando aquela desgraça e

sabia que o padecimento maior ainda estava por acontecer. E aconteceu mesmo: depois que estava tudo lenhado, título de todo mundo em cartório de protesto, miséria espalhada, a gente passou a fazer no cabo da ladeira de Água Brusca, enquanto preparavam o terreno aqui de São Joaquim. O Governo dava de comer pras gentes prejudicadas, era fila cumprida num barracão, que começava às quatro da manhã para pegar alguma comida: leite-em-pó da Aliança Para o Progresso, lembra? Um quilo de feijão, um de arroz, farinha de carne-de-sol. Podia pegar uma vez por semana e isso pra família de seis, sete pessoas! Então, meu Deus, eu não ia buscar comida lá: por nada não. Só porque fui duas ou três vezes e ela não descia pro fundo do meu estômago. Mas Deus vai ajudar: o Francisco Julião - não conheço ele, só sei que é um mulato forte, de bochechas gordas que anda com uma pastinha preta - diz que a gente vai ganhar a ação contra a Esso e que o dinheiro a gente recebe (Basílio Jesus, farinheiro na Feira de São Joaquim).

Assisti mais da metade do incêndio, fiquei lá até umas oito horas da noite. Eu estava completamente abestalhado, entende? Aí resolvi ir embora dali: Subi a ladeira do Canto da Cruz, Um corre-corre maluco, e parei no Cristinho, num bar. Pensava: tive sorte de não me queimar, mas o que é que vou fazer agora? Tomei uma pinga no bar e fui embora pra casa, uma pensão no Uruguai. Suicídio não adiantava, chorar também não. Porque teve gente que se suicidou de tanta decepção: Adalberto da Silva, um velho de 50 anos, nunca mais teve paz. Vendia cereais, perdeu todo o estoque e foi à falência. Enlouqueceu e depois de muitas tentativas frustradas de suicídio, um dia conseguiu meter uma bala na cabeça. . . . , pai daquele radialista . . . se matou o ano passado, quase mendigo. Cheguei na pensão e me tranquei no quarto, não queria ver a cara de ninguém. Mais ou menos por uns seis meses e fiquei assim: sem poder conversar direito com ninguém. Fogo, fogo, fogo,. De vez quando ia para Alagoínhas, sempre sozinho. Também eu, naquela época, fiquei meio amalucado.



Muquem, 21 de fevereiro de 1974

Exma^{as} Sr. Dr. Presidente da República

Saudações

Eu Juvénilia Pereira da Silva; venho à Vossa Exma pessoa pe-
dir uma proteção porque me acho desamparada.

A 14 anos sou ocupante do terreno do Estado. Fiz o Ibra, de
pois transferei para o Incra. Se Vossa Sa. ver o local que moro,
é um ^{lindo}êno, digo um deserto, são 11 Ks para a Federal e 9 Ks para
o Muquem 5º Município de Barra-Ba.

Durante a seca panho água do Muquem e da Federal. Me arran-
chei assim distante do gento, porque em todo lugar perto que eu
queria ficar, ele falava aqui é meu. Ainda mesmo nesta distancia
este que falo João Reges ainda veio me aborrecen.

Começou vender o terreno do Estado de pedaço em pedaço. E
agora vai vender o resto sendo que está cercando de arame e res-
to do terreno.

E quando terminar esta cerca eu fico dentro do terreno sem
direito a nada, e m toda minha familia desamparada e todos meus
esforços e lutas perdidos.

E o sr. João Reges diz prá mim que o terreno é dele, e se
eu não sair com gosto, saio a trôco da policia. Então João Reges
fala quem só quem pode resolver é o presidente, porque em Salva-
dor quem manda é o Governo, não precisa nós ir. E por este moti-
vo eu resolvi apelar para vossa Exma pessoa. E confiante nos vos-
sos pretimo estou aqui aos vossos pés, esperando a vossa prote-
ção.

Atenciosamente
Juvénilia Pereira da Silva

157
CENSURA DE DIVERSAS
P. A. F.
CENSURA

dado pelo mundo até minha volta. Porque diz que se não tivé-
vidências ele não vai chegar em casa do jeito que tá não, os
me quer atirar â tra.

Isto aqui eu mandei pro Adélio, esse bilhete aqui, pedindo pra
ele, depois disse que não atendeu não porque tava escrit com le-
tra vermelha. Eu pedi a ele porque ele mesmo tinha visto tudo e
que tomasse paternidade. Ele, como tá do lado deles, disse: "Não
eu não v u tomar paternidade não" que eu não tomei paternidade
não" que é "em letra vermelha" não sê o quê.

O Reges foi e tentou construir um quilometro de cerca em cima de
nossa posse. Meu marido falou com o moço que tava fazendo a cer-
ca, o Zezinho: " Cuapadre Zezinho, você tá fazendo a esta cerca
aqui, mas esta posse é minha". "Aí ele disse"

"Agora eu já tomei dinheiro de quinhentos metros de cerca, só vou
fazer esses quinhentos metros posso fazer? " meu marido disse que
não, não pode não que a posse minha.

Mas aí o Regis empreitou outros quinhentos metros com Gasparini.
Gasparini me chamou na casa da chica de biç e disse: "EU emprei-
tei quinhentos metros de cerca com o sr. João Regis e tu sabon-
do que a posse é da senhora." Eu disse: É a posse é minha, você
pode fazer a cerca e dizer a ele que no dia que você pode fazer
a cerca eu vou derrubar" Ele disse assim: "Mas você deixa eu re-
ceber o pagamento? Respondi prá ele: "É claro que eu deixo. Quan-
do você terminar a cerca, eu derrubo." Ele terminou a cerca eu
disse: "terminou"? terminei "Recebeu"? recebi falei cento, diga
a seu Regis que "amanha vou derrubar a cerca" Seu Reges quando
soube disse: Ah! ela não vai derrubar a cerca. "Ela não tem cora-
gem para isso".

Mas eu me arrumei, invadi, arrumei o arame todinho, as estacas
todas, todas. Não deixei uma. Dis mil metros de cerca não deixei
uma, arranquei todas, foi três dias derrubando, derrubei tudo.
Num dia de sábado veio uma intimação prá nós. Quando foi na sex-
ta da outra semana nós fomos pro Muquém, tá aqui a intimação, aí

26



o coronel não veio. Eu cheguei num dia de sábado e disse:
- "Seu Regis me diga uma coisa: O senhor me perdeu um dia de serviço, o senhor me intimou no Muquém eu e meu marido no Muquém nós passamos lá e não fomos atendidos. Que negócio é esse? Eu não tenho questão com o senhor"

Ele disse:

- "Não tem questão comigo mas derrubou minha cerca"

Dei em cima - "É claro! tinha que derrubar prá saber qual é de nós dois que é o dono" Ele disse: É? pois o coronel vai prá lá".

Eu disse: "tá bom, mas tem uma coisa que eu digo ao senhor: pode fazer o que fizer, pode prender, mas cerca construída em cima do que é meu, construída pelo senhor não refaz". No dia de sábado o coronel veio, no mês de maio, acho: Veio com os soldados do Muquém. Quando chegou, mandou intimar:

Vizinha - "O coronel tá lhe chamando".

"Diga a ele que eu estou aqui sacudindo esse arroz, desta porteira até lá da mesma distância. Que tem de mais o coronel chegar aqui? t' sacudindo arroz, fiquei sacudindo arroz. Quando ele entrou

coronel - "Bom dia"

"Bom dia"

coronel - "Você derrubou a cerca do senhor João Régis?"

- "Derrubei, derrubei porque era em cima do meu direito".

coronel : "Te dou três dias prá refazer a cerca.

- "Eu não digo nada ao senhor. O senhor tem as ordens e pode. Mas construir a cerca para seu João Régis no que é meu, eu acho errado".

coronel- "Não quero saber! te dou três dias"

- "Coronel o senhor pode me prender, me processar. O senhor pode, tem as ordens, tem os direitos nas mãos, mas aquela cerca se João Régis em cima do meu direito... ..eu não faço".

coronel- "Eu não prendo a senhora não, prendo seu marido, vou levar prá Barreiras".

- "Ó coronel lá que tá bom. Se levar mim dia eu sei que ele vai ficar pois na prisão preventiva e no outro dia vou buscar.



Coronel - "Vá fazer a cerca viu?"

- "Eu já lhe disse que não vou fazer a cerca"

Coronel - "Tá bom, tá certo. O senhor tá vendo eu sacudindo esse arroz? Esse arroz é prá manhã levar prá Ibotirama prá vender. São sessenta e tantos sacos de arroz. É prá vender a seu Raulino, o dinheiro vai dar pra eu ir a Barreiras segunda-feira"

"- Eu tô impressionada é com a palavra que o coronel falou comigo. Não sei se foi a ponto de uma brincadeira ou como foi..."

Coronel - "Ah, dona Jovelina, como vai?"

- "Vou bem, como vai o senhor?"

Coronel - "Já resolveu os problemas daqui?"

- "Não senhor, não tenho o que resolver, tão na justiça, num dia a justiça resolve."

Coronel - "Eu já lhe disse mais de uma vez que aqui não tem justiça."

- "Quer dizer que ela morreu afogada no São Francisco ou foi no mar?"

Coronel - "Quando nada, a senhora até sabe onde ela morreu afogada".

- "Digo porque o senhor já me disse não sei quantas vezes que aqui na Bahia não tem justiça. Eu acho duro aqui não tem justiça, um lugar tão grande, um Estado tão grande e não tem justiça. Depois prá mim tem justiça em todo canto."

Coronel - "Porque é que você acredita que tem justiça?"

- "Eu acredito que tem justiça pelo seguinte: Porque o doutor juiz deu manutenção de posse a seu Regis em cima de um terreno que eu pago desde sessenta e seis e eu agora não invadi a manutenção de posse que o doutor juiz deu a seu Regis, porque pelo seguinte se eu soubesse que não tinha justiça eu já tinha invadido já tava botando roçado, já tava fazendo tudo. Tô é com as roça começada aí dentro do terreno e tudo parado, nunca mais pude trabalhar; Deixa eu parar todo o serviço e se não tivesse justiça na Bahis, eu já tinha invadido. Mas eu sei que tem"



Coronel - "A senhora sabe que tem mas eu não sei, mas eu zer uma coisa à senhora, eu vou cercá tudo por onde o trator passou. Eu vou cercá e não vou atender a ninguém.

Ai o empregado que estava comeele disse:

Empregado - "Eu só atendo ordem da policia por escrito".

- "Ah! Não vai receber não, eu não vou mexê com isso não, eu já ando pra tanto canto que não dá mais fim pra eu mexer com a policia não- porque eu não matei pessoa nenhuma, não bati, não fiz sangue em que eu vou ocupá a policia? Em justiça. O senhor não vai receber ordem da policia nada".

Coronel - "Pois eu vou cercá tudo".

- "Meu marido tá querendo ir amanhã no escritório do advogado, mas eu sei que dia de domingo ele não encontra ele lá";

Coronel - "Dia de domingo é dia de rezá, a senhora tá boa de reza. A senhora não tá sabendo que tá perto de morrê, não?"

- "Não tô sabendo, não senhor."

Coronel - "Pois a senhora tá boa de rezá, e muito, que a senhora tá perto de morrê."

- "Ah! coronel, eu tô boa de morrê porque?

Porque eu sou assistente de menino que morre no ventre de mãe, morre com sete dias de nascido. Morrê é por causa da idade ou por que é?"

Coronel - "Não senhora, tô dizendo que a senhora reze muito, que a senhora tá pertp de morrê".

"Eu fiquei encabulada com essas palavras, seja lá graça, seja lá o que for mas eu fiquei encabulada.

Coronel - "Você tá pensando que eu sou João Régis?"

Eu não sou João Régis não."

- "Não também não tô dizendo nada pro senhor? agora o senhor é que sabe onde é que quer ir, num tô dizendo nada ao senhor".

Empregado - "É dona jove, a senhora dissimula isso que o coronel tá muito nervoso"

Coronel - D. Jovelina qué quê resolveu?.

- "Seu coronel eu resolvi nada porque eu num quero vender a

terra, eu quero trabalhar."

Coronel - "Eu te dou aquele carro";

- "Mas me diz uma coisa eu vou trabalhar em cima de uma rural? Eu não vou trabalhar em cima de uma picape não". " tá na Justiça" Isso ai que eu acho bonito, feles mangarem da Bahia: Espera, que a justiça resolve, se a justiça dá prá vocês é de vocês, se der prá mim, graças a Deus é meu".

Coronel - "E qualé justiça que tem na Bahia?

Me diga qualó a justiça que tem na Bahia, na Bahia tem justiça? Justiça prá vocês é fogo!" O remédio de sertãozinho é fogo, eu mesmo não vou queimá, mas lá tem quem queime. Aqui na Bahia tem justiça? Robertão matou um alí, que foi que teve com ele? não teve nada".

Tão só coyando, tem mais outra: disse lado que mediu eles vieram, desmancharam a cerca, bateram mais prá cá, mediram, deixaram vinte e cinco hectares pra mim. Eles pensam que não sei, m mediram quinhentos metros assim, em quatro, cada um lado quinhetos metros. Aí desmancharam a cerca da roça, aquela cercona toda da roça velha, mata bruta. Roça velha, aquelas capoeira que já foi plantada, eu mandei roçá novamente. Agora soube que o coronel disse; que rocei, mas num planto se fizer a cerca ele derruba.

Vizinha-"tem uma frente de trabalho há dois meses. É 16 cruzeiros por dia, mas não sai, não pagam. Com seca e fome tem pessoa que pára de trabalhar; é a fraqueza, uma gripe que deixa por terra, morrem a muitos. O pessoal não aguenta, não vai mais, não tem condição. Os que trabalham 30 dias recebem 15. A frente fica cada vez mais longe da roça. Em Xique-Xique tem a policia olhando. Sei quem faltou um dia depois de trabalhar 14, e perdeu a quinzena".

- "Lá em casa, sobre frente de trabalho, eles já vieram aí pra fichar já ficharam um bucado mas ainda não veio o pagamento pra ninguém. só tão fichando. Os que tão trabalhando lá, não pode trabalhar na roça. Então, eu mesmo ainda não fichei. E, depois de ouvir a conversa destes outros, acho que não dá pra fichar porque tem o serviço da roça, é de cuidar agora, para aprontar as terras quando for no tempo, se Deus der chuva, a gente ir lá planta de novo".

30