

DESAFIOS DO ENSINO DO TEATRO NOS RIOS DA AMAZÔNIA

PARFOR/UFPA

ORGANIZADORES

PAULO ROBERTO SANTANA FURTADO

TÂNIA CRISTINA DOS SANTOS SANTANA



Assessoria de Educação a Distância • UFPA



ORGANIZADORES

**PAULO ROBERTO SANTANA FURTADO
TÂNIA CRISTINA DOS SANTOS SANTANA**

1ª EDIÇÃO

**DESAFIOS DO
ENSINO DO TEATRO
NOS RIOS DA AMAZÔNIA
PARFOR/UFPA**

BELÉM - PARÁ



editAedi

Assessoria de Educação a Distância • UFPA

2019



Todo conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional**.

Copyright © 2019 Editora EditAedi Todos os direitos reservados.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (UFPA)

Reitor: Dr. Emmanuel Zagury Tourinho

Vice Reitor: Dr. Gilmar Pereira da Silva

COMITÊ EDITORIAL EDITORA UNIVERSITÁRIA DA ASSESSORIA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA (EditAedi)

Presidente: Dr. José Miguel Martins Veloso

Diretora: Dra. Cristina Lúcia Dias Vaz

Membros do Conselho:

Dr. Aldrin Moura de Figueiredo

Dr. Iran Abreu Mendes

Dra. Maria Ataíde Malcher

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE

Diretora Geral: Dra. Adriana Valente Azulay

Diretor Adjunto: Dr. Joel Cardoso da Silva

Diretor da Escola de Teatro e Dança: Dr. Jaime Augusto Duarte Amaral

Vice-Diretor da Escola de Teatro e Dança: Me. João Carlos Cunha Dergan

PROGRAMA NACIONAL DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES DA EDUCAÇÃO BÁSICA (PARFOR/UFPA)

Coordenação Geral: Dr. Márcio Lima do Nascimento

Coordenadora Adjunta: Dra. Josenilda Maués

Coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro: Me. Paulo Roberto Santana Furtado

Secretária: Suelem Dinelly

COMITÊ DA PUBLICAÇÃO

Me. Aníbal Pacha

Dra. Benedita Alcidesma Coelho dos Santos Magalhães

Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida

Me. João Carlos Cunha Dergan

Me. Paulo Roberto Santana Furtado

Ma. Tânia Cristina dos Santos Santana

ORGANIZADORES

Me. Paulo Roberto Santana Furtado

Ma. Tânia Cristina dos Santos Santana

CAPA/ARTE GRÁFICA

Me. Aníbal Pacha Correia

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Andreza Jackson de Vasconcelos

Ma. Otávia Feio Castro

EDITORA

EditAedi

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Furtado, Paulo Roberto Santana; Santana, Tânia Cristina dos Santos.

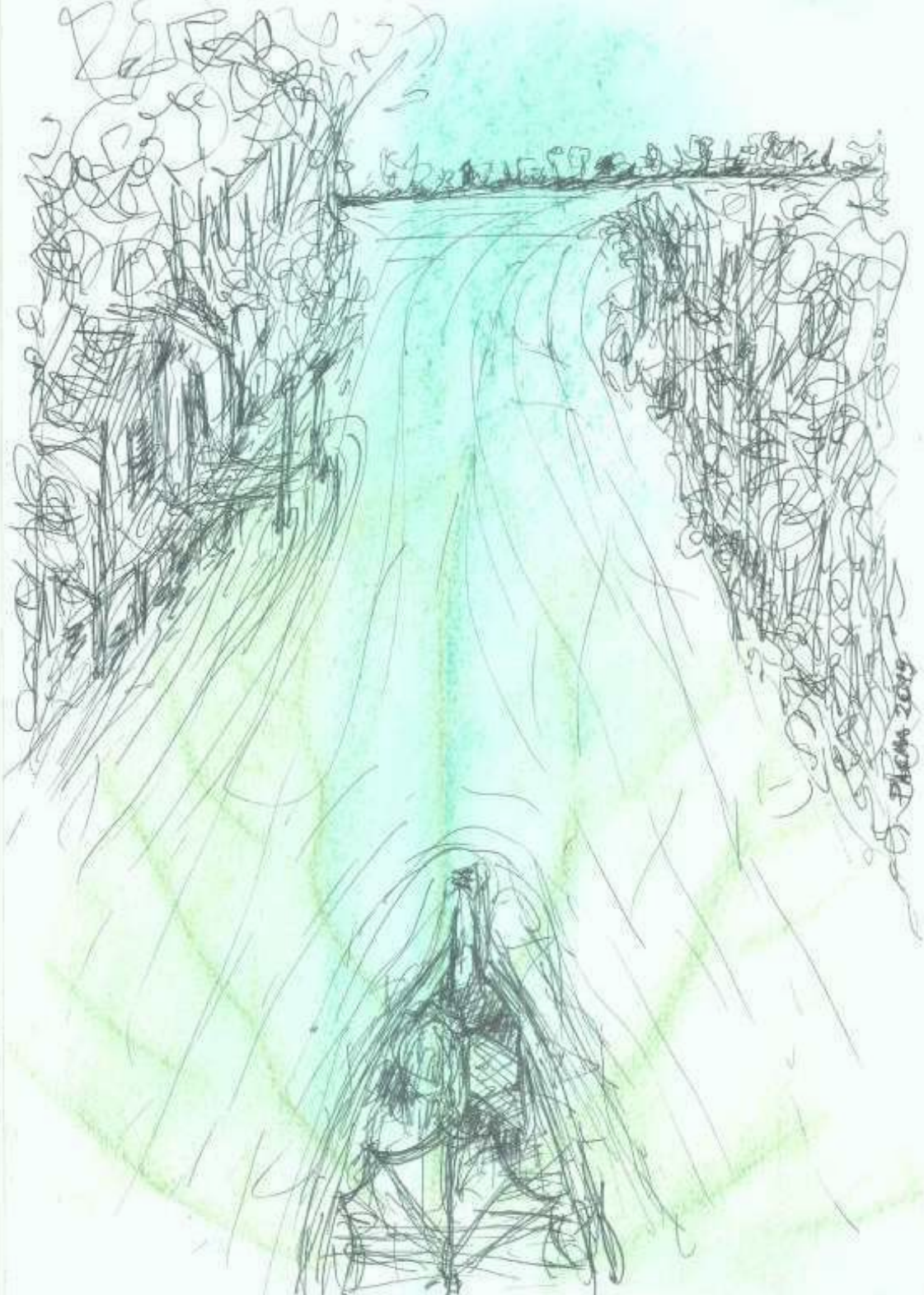
Desafios do Ensino do Teatro nos Rios da Amazônia - PARFOR/UFPA / Furtado, Paulo Roberto Santana; Santana, Tânia Cristina dos Santos.

Belém: EditAedi/UFPA, 2019

ISBN: 978-85-65054-89-8

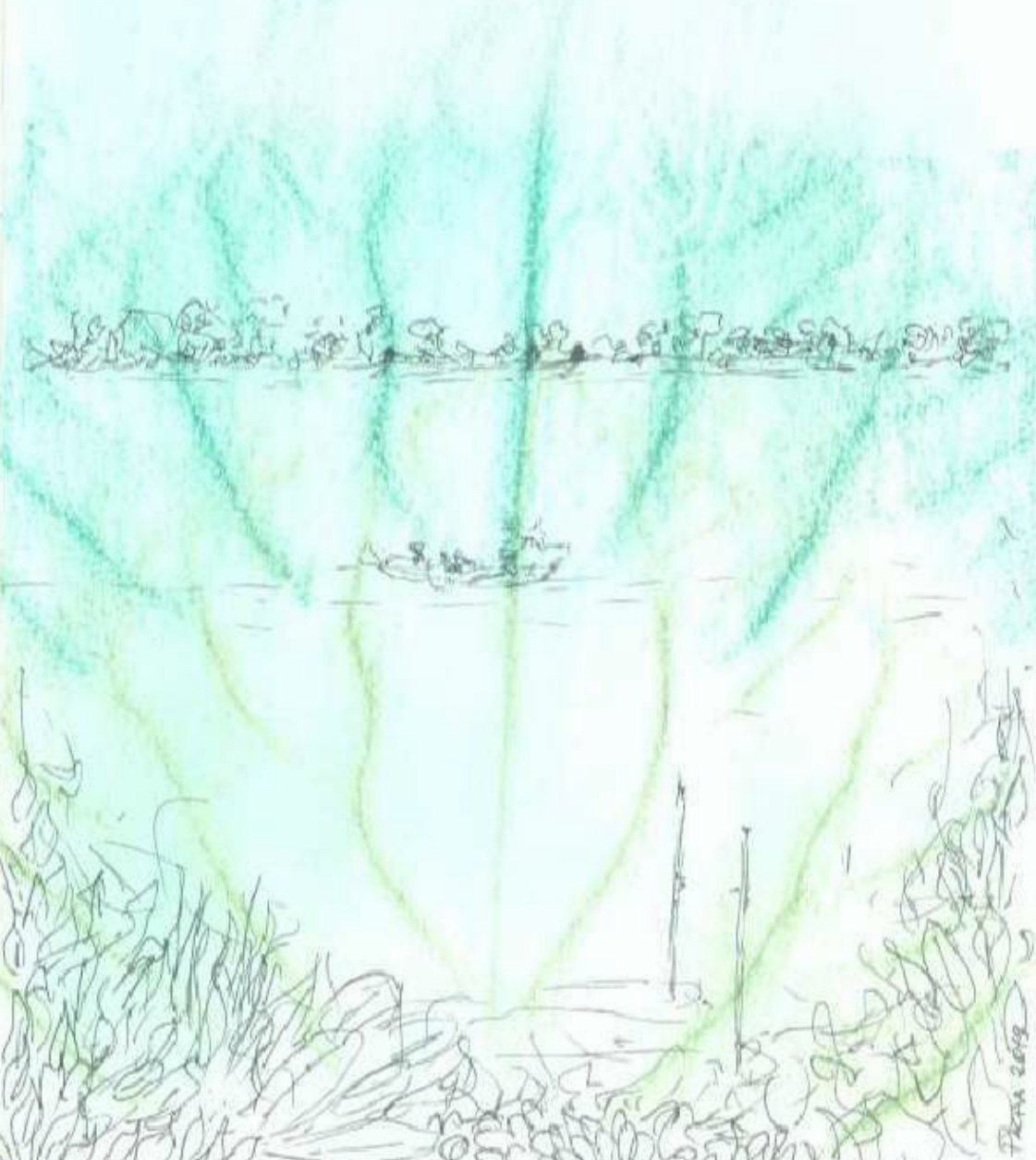
1. Ensino
 2. Teatro
 3. Amazônia
-

**QUALQUER PARTE DESTA PUBLICAÇÃO PODE SER
REPRODUZIDA, DESDE QUE CITADA A FONTE.**



PHOMA ZONG

**DEDICAMOS ESTE LIVRO AOS ESTUDANTES DO
PARFOR/UFPA – PROFESSORES E PROFESSORAS DA
EDUCAÇÃO BÁSICA E AOS PROFESSORES FORMADORES,
PELA DEDICAÇÃO E ESFORÇO E POR TRILHAREM, JUNTOS,
CAMINHOS SIGNIFICATIVOS PARA A ESCOLA.**



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	18
LINHA 1: TEATRO E EDUCAÇÃO	23
OS JOGOS TEATRAIS EM UMA TURMA DE 1° AO 5° ANO NA ESCOLA MANOEL DE SOUZA CASTRO NA COMUNIDADE VILA NOVA DE BAGRE	25
DINALDO DA SILVA MAGNO PROFA. MA. VALÉRIA FROTA DE ANDRADE	
TEATRO E EDUCAÇÃO: BRINCADEIRAS TRADICIONAIS, UMA EXPRESSÃO DA ARTE NO 1° CICLO DO ENSINO FUNDAMENTAL	38
ANTÔNIA BRAGA SILVA PROF. ME. JORGE LUIS TORRES DE AZEVEDO	
CHÃO DE RIOS: O PERCURSO DO MENINO RIBEIRINHO A EDUCADOR TEATRAL NA ESCOLA SÃO JOÃO, NO RIO JABURÚ, GURUPÁ	57
ALEXANDRE GOUVEIA NUNES PROFA. MA. MARLUCE OLIVEIRA	
TEATRO E EDUCAÇÃO INFANTIL	78
ANA LÚCIA ALVES PROF. DR. JAIME AMARAL	

TEATRO E EDUCAÇÃO: UM DIÁLOGO POSSÍVEL	97
ANA LÚCIA MORAES PROF. DR. JAIME AMARAL	
TEATRO, CRIANÇA E EDUCAÇÃO: RELATO DE EXPERIÊNCIAS NO ESTÁGIO DOCENTE I NO CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO EM GURUPÁ-PA	115
SÂMEA THAIS FERNANDES RODRIGUES PROFA. MA. PRISCILA ROMANA MORAES DE MELO	
A CONTAÇÃO DE HISTÓRIA NA SALA DE AULA: RELATO DE EXPERIÊNCIA	136
BENEDITA ROSIVANE ALVES BORGES PROFA. DRA. IVONE MARIA XAVIER DE AMORIM ALMEIDA	
SALA DE AULA EM CENA: FORMAÇÃO DE PROFESSORES, ENSINO DE TEATRO E O ATO DA DOCÊNCIA	153
DÉBORA THAÍS DA SILVA LIMA PROFA. DRA. BENEDITA ALCIDEMA COELHO S. MAGALHÃES	
TEATRO E EDUCAÇÃO: DESAFIOS E SUPERAÇÕES NO ENSINO DE TEATRO NA COMUNIDADE SÃO SEBASTIÃO	171
EDSON JÚNIOR GOMES DE SOUZA PROF. ME. JORGE LUIS TORRES DE AZEVEDO	
ENSINA-ME A JOGAR E A VIVER COMO PROFESSORA	190
JOSÉ ARLETE PROFÍRIO PROF. DR. JAIME AMARAL	

ENSINO DE TEATRO: JOGOS, BRINCADEIRAS E IMAGINÁRIO NA
EDUCAÇÃO INFANTIL **208**

JOSELLE PIMENTEL FERREIRA

PROFA. DRA. BENEDITA ALCIDEMA COELHO S. MAGALHÃES

CONSTRUÇÃO E FORMAÇÃO DE UMA PROFESSORA DE TEATRO
DA COMUNIDADE RIBEIRINHA SANTÍSSIMA TRINDADE **228**

MANOELA CARDOSO BORGES

PROFA. MA. SUANI TRINDADE CORRÊA

O TEATRO COMO PROCEDIMENTO METODOLÓGICO NO
PRIMEIRO CICLO DE ALFABETIZAÇÃO - RELATO DE
EXPERIÊNCIA **246**

VIVIANE DE CÁSSIA COSTA LIRA

PROF. ME. JORGE LUIS TORRES DE AZEVEDO

LINHA 2: EDUCAÇÃO, CULTURA E SOCIEDADE **270**

EU ME CHAMO PIMENTINHA: O PERCURSO POÉTICO DE
CRIAÇÃO DE UMA PALHAÇA **276**

JOSILENE GOMES DOS SANTOS

PROFA. MA. SUANI TRINDADE CORRÊA

CAMINHOS DAS ÁGUAS: PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO
ESTHER – A FLOR DE MURTA, EM BREVES-PA **290**

KEILA FIRMINO MASCARENHAS

PROFA. DRA. IVONE MARIA XAVIER DE AMORIM ALMEIDA

**SANTA LUZIA DO FLEXINHA, DA VOZ AO PALCO: MEMÓRIAS
DOS OLHOS QUE SE ABREM PARA O RIO 310**

**ANDRÉ DE FREITAS BRITO
PROF. DR. JOSÉ DENIS DE OLIVEIRA BEZERRA**

**GRUPO DE TEATRO AMADOR ÊXODO: MEMÓRIAS TEATRAIS NA
CIDADE DE GURUPÁ (1999-2011) 333**

**FÉLIX DE SOUZA BARBOSA
PROF. DR. JOSÉ DENIS DE OLIVEIRA BEZERRA**

**ENTRE RISOS E RIOS: TRAJETÓRIA DE CONSTRUÇÃO DO
PALHAÇO CORCORÃ 356**

**JEFERSON DOS SANTOS DA SILVA
PROFA. MA. SUANI TRINDADE CORRÊA**

**POLI ARTE: MEMÓRIAS DA ARTE E DA CULTURA EM GURUPÁ
(1995-1998) 376**

**JOSINALDO BARBOSA CALDAS
PROF. ME. JORGE LUIS TORRES DE AZEVEDO**

**DIÁLOGOS ENTRE IMAGINÁRIO, TEATRO E ESCOLA:
INQUIETAÇÕES E APONTAMENTOS ACADÊMICOS DE UM
PROFESSOR EM ITATUPÃ-GURUPÁ 397**

**MARLON FERNANDES DE SOUZA
PROFA. DRA. IVONE MARIA XAVIER DE AMORIM ALMEIDA**

MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DO FORTE DE SANTO ANTÔNIO DE GURUPÁ	416
MIRLANE BRAGA MORAES	
PROF. DR. JOSÉ DENIS DE OLIVEIRA BEZERRA	
FLOR DO MAR: PERFORMANCE MEMORIAL, ENCANTARIA EM CENA	441
MONICA MARQUES DOS SANTOS	
PROF. DR. JOSÉ DENIS DE OLIVEIRA BEZERRA	
VÓ COTINHA: PERFORMANCE DA CURA	462
VERÔNICA FRANÇA PASTANA	
PROF. DR. JOSÉ DENIS DE OLIVEIRA BEZERRA	
LINHA 3: ETNOCENOLOGIA	484
O CORPO NA LAMBAÇA: "O CORPO-LAMA" COMO PRÁTICA ESPETACULAR DO BLOCO CARANGUEJOS DE BREVES-PA	488
LEOPOLDINA GONÇALVES CARNEIRO	
PROF. ME. JOSÉ ELIAS PEREIRA HAGE	
O CORPO-PROMESSEIRO NOS RITOS ESPETACULARES DO CÍRIO DE NAZARÉ EM PORTEL/PA	510
NUBYENE MAIRA LOBATO CARDOSO	
PROFA. MA. ANA CLAUDIA MORAES DE CARVALHO	
ROÇA EM DELÍRIOS: A ESPETACULARIDADE DO CORPO-BRINCANTE DA QUADRILHA ROCEIROS DO MARAJÓ,	

DO MUNICÍPIO DE BREVES-PARÁ

534

SIMONE DA COSTA DOS SANTOS

PROFA. MA. ANA CLAUDIA MORAES DE CARVALHO

SANTO ANTÔNIO DISSE E SÃO BENEDITO CONFIRMOU: UM
OLHAR ETNOCENOLÓGICO SOBRE A POPULARIDADE DOS
SANTOS DEVOCIONAIS EM GURUPÁ-PA

557

BENEDITO FERNANDES DE JESUS

PROFA. MA. PRISCILA ROMANA MORAES DE MELO

O CORPO DA FÉ E O CORPO DA FOLIA: MANIFESTAÇÕES
ESPETACULARES E SEUS ESTADOS ALTERADOS NA
CORPOREIDADE DA DEVOTA/BRINCANTE DA FESTA DE
SÃO BENEDITO EM GURUPÁ-PARÁ

575

MARIA GORETE PASTANA DA SILVA

PROFA. MA. PRISCILA ROMANA MORAES DE MELO

É DIA DE FESTA: A ESPETACULARIZAÇÃO DA FESTA DE
SÃO BENEDITO SOB A ÓTICA DE SEUS FOLIÕES

597

ARLAN DE SOUZA PORTILHO

PROFA. DRA. IVONE MARIA XAVIER DE AMORIM ALMEIDA

OS SOLDADOS DO SANTO: ESPETACULARIDADE DOS
FOLIÕES DA DANÇA DO GAMBÁ, NA FESTIVIDADE DE
SÃO BENEDITO DE GURUPÁ-PARÁ

620

BENEDITO EUFROZINO DA SILVA JÚNIOR

PROF. ME. CLÁUDIO CRISTIANO CHAVES DAS MÊRCES

A DANÇA DO GAMBÁ DE GURUPÁ-PA

640

REINALDO NEGRÃO

PROF. DR. JAIME AMARAL

JOIAS D'ÁGUA NA "MEIA LUA": SENTIDOS E CORPOS
ALTERADOS NA FÉ, UM ESTUDO ETNOCENOLÓGICO DA
FESTIVIDADE DE N. S. DE NAZARÉ NO RIO GENIPAL,
GURUPÁ-PA

660

ROSIANE ALMEIDA DOS SANTOS

PROF. ME. CLÁUDIO CRISTIANO CHAVES DAS MERCÊS

APRESENTAÇÃO*

“A Amazônia deixou em mim assinaladas influências. Cenários imensos, que se estendiam com a presença do rio por toda parte, refletiam-se com estranha fascinação no espírito da gente. A floresta era uma esfinge indecifrada. Agitavam-se enigmas nas vozes anônimas do mato. Inconscientemente, fui sentindo uma nova maneira de apreciar as coisas. [...] Com a minha vivência na Amazônia, de profundidades incalculáveis, fui pouco a pouco aprendendo a sentir o Brasil, com o seu sentido mágico desdobrado na sua totalidade” (Raul Bopp).

Bendita Amazônia!

Se o Programa Nacional de Formação de Professores da Educação Básica - PARFOR, do curso de Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFFA - PARFOR/TEATRO/ETDUFFA não tivesse passado em suas viagens curiosas e aventureiras, por esta região de lendas e mistérios, talvez não tivéssemos esses maravilhosos trabalhos que aqui iremos compartilhar. Fazer pesquisa em arte requer não somente uma sensibilização do olhar para os rios e igarapés não apreciados, mas também uma atitude de abertura para ouvir, falar e compartilhar.

Embora a escrita seja um ato solitário (o que não concordo), o ato de pesquisar requer compartilhamento. E se dá em vários momentos da vida acadêmica do pesquisador, da iniciação científica à realização de um doutorado ou pós-doutorado. E nesses momentos, o olhar do outro é sempre uma possibilidade de mobilização do nosso próprio olhar, com possibilidades de mudanças de foco ou de uma nova forma de permanecermos onde já estamos situados.

A necessidade do compartilhamento acadêmico toma forma nas várias situações que constituem a vida de quem faz pesquisa, TCC's, bancas de defesa, seminários, comunicações orais, qualificações, entre outras. Portanto, além das formalidades e

obrigações acadêmicas que nos move a continuar curiosos por nossos temas de investigação, vamos andando, caminhando, nos misturando no ventre do mato, mordendo raízes. Queremos contar uma história, fomos passear naquelas ilhas decotadas, fazendo de conta que há luar, um chão de lama rouba a força de nossos passos. E chegamos aqui!

Nesta publicação apresentamos uma seleção de trinta e cinco artigos escritos por alunos do Curso de Licenciatura em Teatro do PARFOR/ETDUFPA, por meio do Instituto de Ciências da Arte e Escola de Teatro e Dança – ETDUFPA, orientado pelos professores desta casa, com alunos do município de Gurupá e Breves, que apresentamos organizados em três Linhas de Pesquisa, são elas: **LINHA 1: TEATRO E EDUCAÇÃO; LINHA 2: EDUCAÇÃO, CULTURA E SOCIEDADE; LINHA 3: ETNOCENOLOGIA.**

O PARFOR foi lançado em maio de 2009, por meio de Decreto nº 6.755/2009, com a finalidade de induzir e fomentar a oferta de educação superior, gratuita e de qualidade, para professores em exercício na rede pública de educação básica que não possuíam a formação exigida pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDBN.

O Programa é capitaneado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, em regime de cooperação com as Secretarias de Educação dos Estados, dos Municípios e do Distrito Federal e as Instituições de Ensino Superior. E velados por Eles nos embrenhamos na selva onde bocejam árvores sonolentas, onde as águas do rio se quebram, nos assumimos sem rumos no fundo do mato onde velhas árvores cochilam.

Após dez anos de sua criação, o PARFOR conta com um número significativo de experiências que têm contribuído para a discussão e o aperfeiçoamento da formação de professores no Brasil e em especial na Amazônia Paraense. Sigamos depressa marchando a areia, erva-picão nos arranhou, caules gordos brincam de afundar na lama, deixa nós passarmos que vamos

para longe, pois somos uma Escola de Teatro e Dança com cinquenta e seis anos de vida e criamos o curso de Licenciatura em Teatro e queremos a floresta de hálito podre, de rios magros, obrigados a trabalhar para uma correnteza de arrepiar, que descasca as margens dos rios gosmentos, de raízes desdentadas que mastigam lodo e engolem os igarapés que fedem.

E um berro atravessa a floresta e o nosso fazer! Chegamos a rios que se engasgam em barrancos e aportamos! Psiu! Aqui tem cheiro de gente!

E conseguimos chegar! E formar turmas nos municípios de Castanhal a 68,0 km de Belém, onde foram ofertadas trinta vagas, vinte e oito inscritos e vinte matriculados, com evasão de 5 alunos, formando quinze alunos no dia 6 de junho de 2013; Santarém a 1.222 km de Belém, foram ofertadas trinta vagas, vinte e dois inscritos e quinze matriculados, sem evasão, formando quinze alunos no dia 31 de setembro de 2014; Capanema a 160 km de Belém, foram oferecidas trinta vagas, vinte inscritos e vinte matriculados, sem evasão, formando vinte alunos no dia 29 de agosto de 2014; Breves a 223 km de Belém, no Marajó, foram ofertadas trinta vagas, vinte e seis alunos inscritos e vinte dois matriculados, com evasão de dois alunos, formando vinte alunos no dia 19 de maio de 2018; Gurupá a 351 km de Belém, foram ofertadas trinta vagas, sessenta e quatro inscritos, nos forçando a criar duas turmas para atender a demanda, sem nenhuma evasão, ao final formamos sessenta e quatro alunos no dia 26 de maio de 2018; Ponta de Pedras a 140 km de Belém, também na Ilha do Marajó, foram ofertadas trinta vagas, vinte e um inscritos e matriculados no curso que ainda está em andamento; e Cameté a 236 km de Belém, foram ofertadas trinta vagas, vinte e cinco inscritos e matriculados no curso que ainda está em andamento.

E aqui formamos escolas de árvores e iniciamos os ensinamentos, estamos estudando Artes/Teatro e nos tornamos escravos do rio. Lá fomos condenados a trabalhar para alcançarmos nosso objetivo. A qualidade da educação é objeto de

Lei, portanto, não se pode colocar um profissional sem preparo e sem condições de oferecer aos alunos o mínimo de conteúdo exigido de Arte, seria caminhar contra a Lei e suas conquistas. Com este intuito o Proposta Pedagógica Curricular – PPC de Licenciatura em Teatro do PARFOR/ETDUFPA foi escrito, preparado e embasado em princípios teórico-práticos e metodológicos, a fim de proporcionar a formação adequada aos alunos-professores, direito esse estabelecido em Lei. Com ele constituído, procura-se evitar o equívoco da formação continuada como simples treinamento, reciclagem, aperfeiçoamento e/ou capacitação, pretende-se que o curso seja compreendido como gerador de mudanças e alterações da forma de visão de mundo, constituindo sua prática pedagógica em constante mudança.

E aqui as árvores se formaram em professores e as escolas têm professores de Teatro, Sêres do rio aptos a trabalhar na formação como árvores que têm a obrigação de produzirem folhas para cobrir a floresta e suprir a falta de formação de professores que são comprometidos de acordar as estrelas, pois é noite e dia de anunciar a lua quando ela se levanta atrás do mato!

Paulo Santana!

Coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro
PARFOR/UFGA/ETDUFPA

* Esta escrita recebe licença poética da obra Cobra Norato, de Raul BOPP (1931).



ESCOLA

LINHA 1

TEATRO E EDUCAÇÃO



TEATRO E EDUCAÇÃO

Os trabalhos que compõem esta seção tratam da relação Teatro-Educação. As reflexões desenvolvidas pelos professores de teatro, formados pelo PARFOR, refletem a importância e a necessidade do processo de ensino/aprendizagem de teatro nas escolas de educação básica, desde o ensino infantil até o ensino médio, além dos ambientes de educação não formal.

Os textos relatam as experiências de ensino de teatro que ocorreram por meio do Estágio docente e tratam de inúmeras práticas desenvolvidas: jogos teatrais, contação de histórias, brincadeiras, valorização do imaginário, dentre outras; refletem também sobre a constituição do ser docente e sobre a importância da formação de professores. O Estágio Docente, atividade curricular obrigatória, proporcionava uma integração entre os professores em formação e a escola, por meio de seu caráter interventivo. Cada aluno elaborava um plano de Intervenção pedagógica em ensino de teatro e desenvolvia de acordo com cada etapa de ensino da educação básica. Isso possibilitou uma práxis artístico-pedagógica inovadora e enriquecedora da formação docente e do acesso dos estudantes da rede pública ao ensino de Teatro.

Os professores em formação, aproximadamente 80 entre Gurupá e Breves, ocuparam as escolas do campo e da cidade desses municípios com o ensino de teatro. A escola, a comunidade, a cidade falava desse ensino novo que permitia que as crianças e jovens retornassem às suas casas cheios de esperanças e vontade de voltar para a escola.

Os textos aqui reunidos revelam essa práxis formativa que se deu muito além dos muros da universidade, que se misturou com a comunidade e a escola e possibilitou o acesso ao teatro de centenas de estudantes que nunca tinha tido contato com essa expressão artística.

No atual cenário político de ataques ao ensino de Artes, as reflexões e resultados das pesquisas dos professores formados pelo curso de Teatro do PARFOR nos enche de esperança e

convicção de que não é possível construir um projeto de formação humana numa perspectiva integral sem a arte.

Boa Leitura!
Profa. Dra. Alcidema Magalhães

OS JOGOS TEATRAIS EM UMA TURMA DE 1º AO 5º ANO NA ESCOLA MANOEL DE SOUZA CASTRO NA COMUNIDADE VILA NOVA DE BAGRE

Dinaldo da Silva Magno¹

Profa. Ma. Valéria Frota de Andrade²

Resumo: Este artigo é um desdobramento do Estágio Docente I, no qual farei um relato sobre uma oficina de jogos teatrais desenvolvida em uma turma de 1º ao 5º ano na Escola Manoel de Souza Castro, na comunidade Vila Nova, em Bagre, que resultou na apresentação de um pequeno exercício cênico. Mostrarei os principais elementos, os objetivos dos jogos e os resultados obtidos durante o desenvolvimento do processo de construção do exercício cênico. O objetivo é reforçar a ideia de que os jogos teatrais são elementos muito importantes no aprendizado do aluno, tendo como referenciais teóricos os autores Viola Spolin, Augusto Boal, Ricardo Japiassu e Olga Reverbel.

Palavras-chave: Jogo. Teatro. Educação.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta as etapas de uma oficina de jogos teatrais ministrada por mim, Dinaldo Silva Magno, na Escola Municipal de Ensino Fundamental Manoel de Souza Castro, localizada no município de Bagre, no arquipélago marajoara, na comunidade Vila Nova. Realizada durante o Estágio Docente I, disciplina final do Curso de Licenciatura de Teatro do PARFOR em Breves - PA, a oficina fez pensar ainda mais sobre a necessidade de ações centradas no diálogo entre teatro e

¹ Licenciado em Teatro pelo PARFOR - ETDUFPA, realizado em Breves e docente da Escola Manoel de Souza Castro, em Bagre.

² Docente da ETDUFPA - Escola de Teatro e Dança da UFPA, Mestre em Artes pelo PPGArtes/ICA/UFPA em 2012 e Doutoranda em Artes pelo PPGArtes/UFMG.

educação, como facilitador para a descoberta de potencialidades criativas dos alunos.

Através de referenciais teóricos como Viola Spolin, Augusto Boal, Ricardo Japiassu e Olga Reverbel, este trabalho me possibilitou compreender melhor a dimensão pedagógica dos jogos teatrais. Em termos metodológicos, foram adotados os seguintes procedimentos: apresentação o projeto à coordenação da escola, detalhando seus objetivos e desdobramentos, e também o cronograma de execução; início do trabalho com os alunos, desenvolvido durante três meses, resultando na apresentação de um pequeno exercício cênico.

Acredito ser importante falar um pouco sobre a minha origem e história de vida. Venho de uma família muito humilde, que vive da pesca e da lavoura. Ela tem um papel fundamental na minha vida, pois mesmo na sua simplicidade me apoiou nos momentos mais difíceis. Sou casado, pai de três filhos. Em 1999 cursei o ensino médio através do Projeto Gavião³, momento muito difícil para mim. Como a sobrevivência da minha família dependia da pesca, precisava pescar à noite para estudar durante o dia. Mesmo com muito sacrifício, superei todos os obstáculos. Foi muito gratificante, pois o projeto Gavião me possibilitou exercer a função de professor.

A partir daí, em 2001, iniciei minha carreira como professor do ensino fundamental no multisseriado. Fui muito feliz, pois no mesmo ano em que concluí meu ensino médio, o governo municipal homologou o edital do concurso público. Tive a oportunidade de me inscrever na função de professor, com a formação em magistério. Fui aprovado no concurso, e lotado na Escola Municipal de Ensino Fundamental Manoel de Souza

³ Realizado nos anos 1990 pela UFPA, Secretaria Estadual de Educação, MEC e secretarias municipais de Educação, o projeto objetivava profissionalizar os professores leigos, em duas etapas: Gavião I, caracterizado como ensino supletivo de nível fundamental, e Gavião II, organizado como habilitação para o magistério em nível médio.

Castro, onde desenvolvi toda minha trajetória como professor. Em 2014 pude realizar meu sonho de cursar uma licenciatura na UFPA através do PARFOR – Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica, oferecido por meio da Plataforma Freire.

A comunidade Vila Nova está localizada no município de Bagre, aproximadamente a três quilômetros de distância da cidade, e tem aproximadamente 350 habitantes. A maioria dos moradores da comunidade vive da pesca, da lavoura e da extração do açaí (prato preferido da população), cujo cultivo é a base do sustento da população da cidade, além da farinha, do camarão e do peixe.

Bagre é um município marajoara distante cerca de 200 km da capital do estado do Pará, e sua principal fonte de renda é o extrativismo vegetal. A tranquilidade, o clima ameno e as riquezas naturais orgulham o povo humilde e hospitaleiro, que tem na Igreja Matriz de Santa Maria o principal exemplar do patrimônio histórico do município. Entre os eventos realizados no município, destaca-se a Confraternização da Comunidade Vilanovense, com show de calouros, apresentações de bandas locais, espetáculos de teatro e coreografias, a Festa de Santa Maria (padroeira do lugar), quando acontece o Círio fluvial⁴, e também o “Festival do Açaí”, realizado pela prefeitura de Bagre desde 1986. Bagre tem ainda muitos lugares bucólicos que encantam os turistas, merecendo destaque o balneário Praia da Costa, uma das praias mais lindas do Marajó.

2 DESENVOLVIMENTO

A oficina de jogos teatrais foi realizada no período de 09 de setembro a 25 de novembro de 2016, como atividade do Estágio Supervisionado I, buscando articular a descrição das atividades com os referenciais teóricos. Um aspecto que facilitou

⁴ Uma grande procissão pelas águas, na qual os proprietários de barcos, lanchas e rabetas disponibilizam suas embarcações para festejar Santa Maria.

o entendimento com a direção da Escola Manuel de Souza Castro foi o fato de eu ser professor desta escola.

No primeiro momento, apresentei à direção a proposta da oficina, que foi muito bem recebida. Agendamos a data do primeiro encontro com os alunos, quando apresentamos o projeto a eles. A oficina totalizou 68 horas, dividida em 17 encontros, com duração de 4 horas cada, nos espaços disponibilizados pela escola, a própria sala de aula. Embora não seja um ambiente com as condições ideais para o trabalho com o teatro, observei que os jogos teatrais podem ser praticados em quase todos os espaços, sobretudo quando se pode contar com o total apoio de funcionários, pais de alunos e da coordenação da escola, como neste caso.

Os objetivos da oficina foram os seguintes: contribuir para o desenvolvimento das ações e visões do educando referentes ao fazer teatral; trabalhar a criação de pequenas cenas, através de jogos e improvisações; proporcionar uma experiência coletiva prazerosa, de modo que os participantes sejam cativados pela prática teatral.

O trabalho começou com algumas informações sobre a história do teatro, desde o seu surgimento, na Grécia, quando os cortejos em homenagem a Dionísio originaram os grandes festivais. Em seguida, partimos para as atividades práticas, como aquecimento e alongamento, e os jogos, propriamente, finalizando com a apresentação de um pequeno exercício cênico à comunidade.

No início percebi que os alunos mostravam-se desinteressados em participar das atividades propostas, mas aos poucos a timidez foi dando lugar à vontade de participar. Todos os jogos aplicados visavam desenvolver uma aprendizagem mais afetiva, capaz de produzir resultados que valorizem os conhecimentos pessoais (saberes informais) dos próprios alunos, e também os saberes formais, adquiridos ao longo de sua trajetória estudantil.

Para tanto, busquei me inteirar sobre o que já traziam de conhecimento, e quais suas expectativas quanto à atividade. Desta forma, a oficina de teatro se tornou um espaço onde professor e alunos encontraram-se como parceiros de jogo, envolvidos uns com os outros. Além disso, os jogos teatrais oferecem aos alunos a oportunidade de exercer a sua liberdade, respeito pelo outro e responsabilidade dentro da comunidade da sala de aula.

A partir dos jogos teatrais, os alunos podem ainda buscar experiências que envolvam a relação entre disciplinas, por exemplo: o professor pode pedir a um aluno que escolha um livro de sua preferência, e depois escolher uma parte do livro ou passagem, pedir que façam uma improvisação do trecho da história que eles mais gostaram. Esta atividade vai tornar a aula prazerosa e todos provavelmente irão participar. Neste sentido, os jogos teatrais ajudam no desenvolvimento do aluno por meio da linguagem teatral, como observa Japiassu:

A finalidade do jogo teatral na educação escolar é o crescimento pessoal e o desenvolvimento cultural dos jogadores por meio do domínio, da comunicação e do uso interativo da linguagem teatral, numa perspectiva improvisacional ou lúdica. O princípio do jogo teatral é o mesmo da improvisação teatral, ou seja, a comunicação que emerge da espontaneidade das interações entre sujeitos, engajados na solução cênica de um problema de atuação (JAPIASSU, 2001, p. 26).

Diante desta afirmação, podemos observar o surgimento do aluno ativo e participativo, sempre em busca de mais conhecimentos, com muita energia e confiança. Os alunos com essas características terão mais facilidade em desenvolver as atividades propostas pelo professor.

Os jogos propostos aos alunos buscaram proporcionar noções básicas sobre a linguagem teatral, relacionadas ao espaço cênico, à consciência corporal, à interpretação, ao desenvolvimento de habilidades tais como atenção e concentração, criatividade, percepção espacial e corporal, além da

integração entre os alunos. Os jogos foram os seguintes: Jogo Dentro e Fora do Palco, Pobre Gatinho, Pegador com Explosão, Eu Vou pra Lua, A Máquina, A Fotografia, Quem sou eu?, Baú de Objetos, A Família Pereira), Espelho e Mímica. A seguir, imagens de alguns deles:

Figura 1 - Aluno Josias, no jogo Baú de Objetos, utilizando criativamente uma vassoura.



Fonte: Arquivo Pessoal.

Figuras 2 e 3 - Alunos no Jogo do Espelho.



Fonte: Arquivo Pessoal.

No decorrer da oficina, os alunos foram orientados sobre três importantes elementos dos jogos teatrais: foco, instrução e avaliação, considerados por Viola Spolin os pontos essenciais de todos os jogos teatrais. Desta forma, o foco é definido como o ponto de concentração para onde o jogador deve dirigir toda a sua atenção no momento do jogo. A partir da atenção direcionada para determinado ponto, o aluno consegue, com maior facilidade, manter a concentração durante todo o desenvolvimento do jogo. Spolin define o foco da seguinte forma:

Cada foco determinado da atividade é um problema essencial para o jogo que pode ser solucionado pelos participantes. Nas oficinas, o professor apresentará o foco como parte do jogo, mantendo-se atento a ele ao dar as instruções quando necessário. O foco coloca o jogo em movimento. Todos se tornam parceiros ao convergir para o mesmo problema a partir de diferentes pontos de vista. Através do foco entre todos, dignidade e privacidade são mantidos e a verdadeira parceria pode nascer. (...) O foco não é o objetivo do jogo. Permanecer com o foco gera a energia (o poder) necessária para jogar que é então canalizada e escoada através de uma dada estrutura (forma) do jogo para configurar o evento teatral (SPOLIN, 2010b, p. 32).

Observando os alunos enquanto jogavam, percebi que a concentração é fundamental neste ponto. No início, alguns deles tiveram muita dificuldade para desenvolver as atividades e manter o foco, como por exemplo, no jogo do espelho. Muitos não resistiam à vontade de rir e desviavam o olhar para o outro colega, chegando a parar o jogo. Neste momento, é necessário que o professor os estimule a se concentrarem para atingir o objetivo do jogo.

Durante uma atividade, a instrução auxilia os alunos quando se percebe que estão fora do jogo. É uma forma de manter a comunicação com eles, mostrando como vai se dar o jogo e quais as estratégias usadas para que o aluno mantenha o

ponto de concentração. Assim sendo, a instrução nasce espontaneamente, a partir daquilo que está surgindo na área de jogo, e pode ser dada no momento em que os jogadores estão em movimento, fazendo com que os mesmos retornem ao foco quando dele se distanciam. Nesta perspectiva, quando a instrução é orientada de forma clara para que os alunos possam entender como as atividades acontecerão, eles conseguem se concentrar mais facilmente.

Desta forma, durante o processo de avaliação, o professor pode perceber mais claramente se o aluno desenvolveu bem as atividades. Esse momento exige muita atenção por parte do docente, para não avaliar de uma maneira que prejudique os jogadores, mas que possamos sempre manter o diálogo e fazer com que os alunos percebam como podem atingir o foco.

Também é importante ressaltar a importância da autoavaliação, pois os jogadores podem se expressar e expor suas dificuldades durante o jogo. É fundamental deixar o aluno à vontade para também fazer uma avaliação do professor, manifestando opinião sobre o método utilizado, se foi bem aplicado e o que é possível melhorar. Isso ajudará o professor a se organizar diante dos comentários expostos pelos alunos avaliadores. Para Spolin:

Avaliação não é julgamento. Não é crítica. A avaliação deve nascer do foco, da mesma forma que a instrução. As questões para a avaliação listadas nos jogos são muitas vezes o restabelecimento do foco. Lidam com o problema que o foco propõe e indagam se o problema foi solucionado (SPOLIN, 2010a, p. 34).

Neste sentido, o mais importante na avaliação de um exercício cênico é fazer os alunos perceberem se conseguiram o foco proposto. É essencial estar atento ao objetivo, por isso é preciso ter muito cuidado para não fazer uma avaliação como se a apresentação fosse um espetáculo, exigindo demais dos alunos. Segundo Reverbel (1996), o teatro não deve ser realizado no formato de espetáculos, em que as crianças apresentam uma peça

previamente ensaiada para um público. Esse tipo de atividade gera, conforme a autora, uma expectativa por parte desses espectadores sobre o aluno que pode estar muito além do que realmente é possível, pois os alunos estão apenas exercitando a função lúdica, proposta como atividade didática.

É preciso ressaltar também que o teatro deve ser explorado pelo educador dentro do espaço da sala de aula, como afirma a autora, e com o objetivo principal de desenvolver a capacidade de expressão, relacionamento, espontaneidade, imaginação, observação e percepção, habilidades natas do ser humano, mas que necessitam ser estimuladas e desenvolvidas. A capacidade de expressão nos permite narrar fatos, defender ideias, descrever situações, falar com nossos amigos. O relacionamento construído por meio do teatro em sala de aula é tão importante quanto as atividades em si. Às vezes acontece do aluno até desenvolver suas habilidades, mas não conseguir se relacionar com os colegas, o que dificultará um bom resultado.

Por essa razão, é necessário muito cuidado quando formos trabalhar com teatro em sala de aula, para que não deixemos imagens negativas em nossos alunos, mas que sejam sempre incentivados a estabelecerem um relacionamento harmonioso e estimulante. Quando se trata da imaginação, podemos observar que ela possibilita ao discente refletir sobre si mesmo numa determinada ação, compreendendo qual a melhor forma de resolver o jogo. Isso faz com que ele reflita sobre suas atitudes em diversas situações cotidianas, durante uma atividade teatral. Da mesma forma, espontaneidade, observação, e percepção são elementos que os mesmo devem explorar no jogo, pois isso os tornará mais ativos, buscando descobrir no jogo quais as maneiras de alcançar o objetivo.

Tendo em vista todo o processo de prática teatral desenvolvida no decorrer do Estágio Supervisionado I, pude perceber o entusiasmo das crianças para apresentar os resultados dos trabalhos desenvolvidos durante a oficina. Então, foi proposto a elas a criação de um pequeno exercício cênico, no qual o foco

principal seria a partitura de movimentos corporais. Pedi aos alunos que trouxessem um pequeno objeto que tivesse marcado a sua trajetória de vida, de momentos bons ou ruins, como por exemplo uma carta, bilhete, foto, trecho de uma música, anel, cordão etc.

Em seguida, pedi que eles falassem sobre o objeto escolhido, e sobre o que aquele objeto representa para eles, relatando um pouco da sua história. Após terem realizado essa etapa do exercício, foram tirados alguns temas das próprias histórias contadas por eles, como saudade, amor, preconceito, paz, racismo etc. A partir dos relatos, criamos as partituras corporais, numa sequência de até três movimentos que envolvessem o corpo todo, fazendo em câmera lenta, pensando no seu objeto como se ele fosse bem pequeno, do tamanho de um grão de areia, usando os três planos (alto, médio e baixo), mas imaginando também como seria se esse objeto se tornasse muito grande.

Depois de ter realizado todas as etapas da construção dos exercícios, já que os alunos tinham em mente o seu objeto e o pequeno texto pinçado de sua história, falei a eles sobre a necessidade de construir algo que pudesse servir para iluminar a cena. Então, solicitei que trouxessem um vidro de palmito, uma lata de refrigerante ou de cerveja, e um pedaço de pano ou uma roupa que não servisse mais, para a construção de uma luminária. Propus então que reciclássemos os objetos, transformando-os em lamparinas, muito usadas antigamente na comunidade.

Depois disso, começamos a explorar as qualidades de cada movimento das partituras. Em seguida, os temas foram distribuídos e os objetos propostos pelos alunos para que os mesmos continuassem a criação da cena. Para cada aluno, foi criado um pequeno texto que acompanhava os movimentos. A cena final foi composta pela execução dessas partituras e seus textos, individualmente. A seguir, imagem da apresentação:

Figura 4 – Apresentação do exercício cênico.



Fonte: Acervo Pessoal.

3 CONCLUSÃO

Ao final desse trabalho, em que pude exercitar meu aprendizado no Curso de Licenciatura em Teatro, é possível afirmar que a relação entre teatro e educação é muito proveitosa, pois as duas áreas de conhecimento ajudam a pensar sobre diferentes problemas, contribuem para o crescimento intelectual e a formação de cidadãos. Desse modo, sempre se pode estabelecer diálogo entre ambos, pois no teatro o indivíduo utiliza a linguagem artística, encontra meios de se expressar por meio de sua potencialidade criativa, do desenvolvimento de habilidades, da capacidade de expressar sentimentos, estabelecendo comunicação entre o seu universo interior e o meio. Por isso a utilização do teatro em sala de aula é tão importante para o processo pedagógico em todos os níveis de ensino, apesar de ser uma área ainda desconhecida por muitos professores.

Desta forma, percebe-se que o teatro se apresenta na educação como um excelente caminho na formação geral do educando, por meio de jogos teatrais. Durante a realização do meu estágio, pude perceber como a oficina ajudou na mudança de comportamento de alguns alunos que não se adequavam às

regras escolares, o que reforça os benefícios da articulação entre teatro e educação. Ambos têm a potencialidade de despertar profundamente no educando a capacidade de refletir sobre o mundo, revendo inclusive suas atitudes diante do próximo, pois o teatro é uma forma criativa de abordar e discutir ideias, estimulando a imaginação e contribuindo para aspectos importantes na vida de jovens e adolescentes.

Trabalhar com o teatro na sala de aula possibilita o crescimento pessoal através de diversos aprendizados, tais como: improvisação, desenvolvimento da oralidade, do vocabulário, da expressão corporal e vocal, entrosamento, e também ao aspecto emocional, desenvolvimento das habilidades para as artes plásticas (através de pintura corporal, confecção de figurino e montagem de cenário), autoconfiança e inibição. Além disso, o teatro na escola estimula a imaginação e a organização do pensamento, incentiva a leitura, propicia o contato com obras clássicas, fábulas, reportagens, trabalha a cidadania, religiosidade, ética, sentimentos, interdisciplinaridade. Enfim, são incontáveis os benefícios em se trabalhar o teatro em sala de aula.

Nesta perspectiva, afirmo que a atividade teatral é uma das grandes riquezas lúdicas das quais o ensino formal pode tirar proveito, pois possibilita ao aluno se colocar no lugar do outro e experimentar o mundo artístico sem correr riscos. Isso em especial na criação de cenas, quando os alunos podem interpretar vários personagens, vivenciando diferentes formas de ser, o que traz para seu cotidiano a possibilidade de ter vários pontos de vista sobre a realidade, ajudando até mesmo na relação com as outras pessoas.

É essencial ter profissionais qualificados para desenvolver a prática do teatro na escola, mas infelizmente são poucos aqueles capacitados para exercer esta função. Talvez por essa razão, o teatro na escola tem sido pouco reconhecido e às vezes aplicado de maneira inadequada. Afinal, depois do ambiente familiar, a escola é o local que mais está presente na vida dos alunos e na formação da sua personalidade, pois além dos pais, os

professores são os grandes exemplos que geram transformações nos alunos.

REFERÊNCIAS

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino de teatro**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2001.

REVERBEL, Olga. **Jogos teatrais na escola**. São Paulo: Editora Scipione LTDA, 1996.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

_____. **Jogos Teatrais na sala de aula**. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010a.

_____. **Jogos Teatrais na sala de aula**. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, [1986] 2010b.

TEATRO E EDUCAÇÃO: BRINCADEIRAS TRADICIONAIS, UMA EXPRESSÃO DA ARTE NO 1º CICLO DO ENSINO FUNDAMENTAL

Antônia Braga Silva¹
Prof. Me. Jorge Luis Torres de Azevedo²

Resumo: Este trabalho de conclusão de curso tem como tema “Brincadeiras: Uma experiência com teatro no 1º ciclo do Ensino Fundamental”. A partir desta temática se trabalhou uma abordagem de cunho qualitativo onde abordou-se acerca do referencial teórico envolvendo o teatro, a brincadeira e a educação. Em seguida foi dada ênfase para minha trajetória como profissional em educação, onde se percebe que atuo nesta área desde o ano de 2003. A ênfase maior do referido trabalho está nas questões práticas, onde são apresentados jogos tradicionais que foram utilizados desenvolvidos na sala de aula com alunos do Ensino Fundamental menor, 1º ano. Para esta atividade foram desenvolvidos três jogos tradicionais, sendo: boca de forno, passa o anel e tatu saiu da toca. Ao rememorar a vida acadêmica, destaco a importância dos jogos teatrais, enfatizando a importância do estágio supervisionado, pois este despertou minha atenção de uma forma especial. Com o Curso de formação superior em teatro percebi a importância de se construir conhecimentos, de aproveitar o que se aprende e a valorizar tudo aquilo que já existe, pois, sistematizar o que se aprendeu na teoria e prática como aluna na Universidade e aplicar na sala de aula de forma prática, tem contribuído, assim, para melhorias no processo de ensino aprendizagem dos alunos. Utilizei como principais suportes teóricos a escrita de Freire, Reverbel e Durkheim.

¹ Licenciada em Teatro pelo PARFOR – ETDUFPA, realizado em Gurupá – Pará.

² Docente da ETDUFPA – Escola de Teatro e Dança da UFPA, Mestre em Artes pelo PPGArtes/ICA/UFPA em 2018.

Palavras-chave: Teatro. Brincadeiras. Escola do campo. Educação.

APRESENTAÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi realizado a partir de uma visão observacional em relação à educação e a arte na Escola José Maria Alves, polo Santana do Flexal, escola pública da área rural do município de Gurupá-Pa. Nesta Instituição de Ensino percebe-se que o rendimento dos alunos não é dos melhores, e isto se deve muitas vezes pela falta de reorganização de políticas educacionais que ajudem os alunos a sentirem prazer em estudar. Nesta escola há muitas situações nada coerentes com o processo de ensino, pois muitos alunos não concluem o ano letivo, outros ainda têm dificuldades com o processo de desenvolvimento da aprendizagem ou faltam muito, outros ainda tem dificuldades em socializar-se com os demais alunos.

Devido a esses acontecimentos nos deparamos com crianças que saem do 3º ano, muitas vezes, sem saber escrever e nem ler seu nome. E isto acarreta grandes consequências ao final do ano letivo, com um alto índice de reprovação, fazendo com que o IDEB do município fique baixo. Para que se entenda melhor esse processo, em muitas escolas do município os alunos chegam ao 2º ciclo sem que estejam letrados, prejudicando ainda mais seu desenvolvimento escolar.

As experiências que vivenciei, principalmente nos estágios curriculares obrigatórios, foram intrigantes e inquietantes pelo fato de ter identificado algumas dificuldades para a realização do meu trabalho como estagiária-docente, entre eles: falta de espaço físico apropriado nas escolas; certo preconceito por parte dos outros professores das escolas com relação ao campo do teatro; e o fato de alguns alunos se mostrarem resistentes às aulas. Percebo assim, que tudo isso dificulta a fluência do processo do ensino do teatro e concomitantemente a dificuldade de formação cultural, tornando a prática docente um desafio. Nesse sentido, o professor precisa encontrar estratégias e habilidades que o ajudem a superar as dificuldades encontradas na escola.

O teatro está relacionado com o lúdico e as brincadeiras fazem parte da vida das crianças. E muito mais fácil e agradável trabalhar com cantigas de rodas ou encenação, ao invés dos alunos ficarem sentados na cadeira ouvindo o professor conduzir sua explicação. Como se eles fossem receptores de conhecimentos. A partir desses fatos, surgiu uma grande preocupação. Como melhorar o ensino aprendizagem através do teatro como recurso didático dos educandos.

Quando iniciei o curso de Licenciatura em Teatro, vi uma grande oportunidade de chamar a atenção, tanto dos alunos, quanto dos pais, usando o teatro como recurso didático voltado para a sala de aula. Com esta perspectiva de trabalhar o teatro optei por trabalhar o ensino aprendizagem através das brincadeiras tradicionais no 1º ciclo de alfabetização de acordo com os conteúdos a serem trabalhados.

TEATRO, BRINCADEIRA E EDUCAÇÃO

Quem nunca brincou quando era criança? É difícil encontrar alguém que responda negativamente a essa pergunta. Assim, as brincadeiras, em especial aquelas com as quais nossos pais costumavam brincar conosco, como: esconde - esconde, pula corda, elástico, bandeirinha, casinha, etc., são práticas culturais que permeiam o cotidiano de muitas crianças e adolescentes. Diante deste contexto, em que a brincadeira se associa aos pressupostos da arte, voltar no tempo e lembrar-se das brincadeiras da infância ou jogos da adolescência leva a pessoa a entender por que é fundamental resgatar esses elementos metodológicos e associá-los ao processo de ensino e aprendizagem e assim suprir uma necessidade que todo ser humano tem, o da brincadeira, da ludicidade.

De maneira mais histórica, vale lembrar que segundo Huizinga (2000) os jogos, as brincadeiras, os brinquedos, enfim, as atividades lúdicas, acompanham o desenvolvimento da civilização humana desde os primórdios de nossa história. Assim, quando pensamos em jogos e brincadeiras, inevitavelmente nós

nos reportamos à infância ou mais propriamente, a criança, é difícil imaginar uma criança que não goste de brincar ou jogar. Os jogos são importantes ferramentas para o fortalecimento da autoestima de qualquer ser humano, além de promover participações generalizadas, rompendo conversações e preconceitos sociais. Podemos pensar então que o jogo é um ponto de partida. É a partir dele que iniciamos nossa fantástica relação com o mundo.

Jean Piaget³ (1967), em sua Teoria Psicogenética, preocupava-se com a forma como acontece a construção do conhecimento. Ele nos reporta para a necessidade inerente à criança de representação mental (função simbólica: o faz de conta), principalmente na fase do desenvolvimento cognitivo denominado por ele de pré-operatório (de 2 a 7 anos de idade), ele alega que nesse período a criança precisa da função simbólica para a compreensão, organização e assimilação das novas informações do mundo a sua volta, para assim, se adaptar a esse meio onde ela está inserida.

Já os PCN's (Parâmetros Curriculares Nacionais - 2004) nos remetem a seguinte reflexão:

O ato de dramatizar está potencialmente contido em cada um, como uma necessidade de compreender e representar uma realidade. Ao observar uma criança em suas primeiras manifestações dramatizadas, o jogo simbólico, percebe-se a procura na organização de seu conhecimento do mundo de forma integradora. A dramatização acompanha o desenvolvimento da criança como uma manifestação espontânea, assumindo feições e funções diversas, sem perder jamais o caráter de interação e de promoção de equilíbrio entre ela e o meio ambiente. Essa atividade evolui do jogo espontâneo para o jogo de regras, do individual para o coletivo. (2004, p. 83).

A criança, portanto, utiliza a dramatização como forma de

³ “Sir Jean William Fritz Piaget, foi um epistemólogo suíço, considerado o maior expoente do estudo do desenvolvimento cognitivo”.

organizar e compreender a realidade e, com o aperfeiçoamento provindo das interações com os demais colegas, considerando também as conquistas e o convívio com o coletivo, ela vai se adaptando às complexidades do mundo moderno, desenvolvendo-se de forma efetiva e construindo novos conceitos mais reais que o imaginário. As coisas vão ganhando forma e se aprimorando com o passar do tempo, de forma que a maturidade vai se dando de acordo com seu aprendizado.

MINHA TRAJETÓRIA COMO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO

A minha primeira experiência com a educação aconteceu no ano de 2003 quando fui convidada para trabalhar em uma escola de pequeno porte denominada Dom Manoel, na área rural do município de Gurupá. No começo senti muita dificuldade, principalmente por que, de imediato, não conseguia me adaptar a realidade interiorana daquela região, pois vim de outra cidade, Santana no Amapá, com outros costumes, gostos e culturas diferentes. No início foi muito difícil, tive que ter calma e assim fui aprendendo um pouco de cada ação, pois naquela região, tudo era muito precário, transporte, alimentação, etc.

Iniciei com 40 alunos em uma turma multisseriada, ou seja, alunos de 1ª a 4ª série em um espaço pequeno, dentro da igreja, e tinha que submeter-me as regras impostas pelo dirigente da comunidade e também pelo padre. Foram seis anos trabalhando desta forma, só em 2009 que eu consegui uma sala de aula, quando passei a trabalhar na E.M.E.F. José Maria Alves com uma turma do 1º ano.

A maioria das crianças que formavam a turma em que passei a trabalhar em 2009, eram egressas da Educação Infantil, etapa da aprendizagem onde deveriam ter sido utilizadas bastantes práticas lúdicas, no entanto, ao contatar com essas crianças, percebi que a metodologia utilizada para se trabalhar o processo lúdico era bem diferente, uma metodologia voltada para a prática da repetição, onde o professor ensina e o aluno deve

aprender, onde os recursos tinham como base o quadro/lousa, o livro e o caderno, isto dava base para que os pais entendessem que os cadernos das crianças deveriam está cheios de atividades.

Logo de inicio comecei a incrementar novas metodologias, associando as atividades lúdicas ao conteúdo formal, por causa disto, começaram a aparecer muitas cobranças por parte dos pais dos alunos, pois eles vinham também de uma educação tradicional, e para eles se o caderno não estivesse com as páginas cheias de escrita, os alunos não aprendiam.

Em 2011 fui convidada para fazer um curso com base na metodologia de Paulo Freire ministrado pela SEMED – Secretaria Municipal de Educação de Gurupá, os coordenadores que ministraram o curso disseminaram entre o grupo de professores muitas dinâmicas, música para se trabalhar com as crianças, contação de história, etc., mas o que mais me chamou atenção foi trabalhar a partir de família geradora, ou seja, um trabalho organizado que consistia em ministrar uma aula ou mais de uma com base em um grupo de família silábica que surgia a partir de uma palavra regional. Tudo para facilitar a compreensão dos alunos.

As atividades planejadas geralmente começavam com uma história para que as crianças pudessem despertar e se apresentar dando seu nome. A partir desse momento as aulas estavam se tornando diferente e inquietante para alguns pais que continuavam questionando a ausência de muitos conteúdos nos cadernos dos alunos. No entanto, outros pais, começaram a me procurar e nas conversas falavam que seus filhos chegavam a suas casas cantando, de forma espontânea, as musiquinhas que nós trabalhávamos em sala de aula. Depois de um determinado tempo, alguns pais sentiram-se agradecidos, pois seus filhos já estavam começando a ler pequenas palavras.

Em 2014, fui chamada para a licenciatura plena em teatro pelo PARFOR foi uma grande mudança em minha vida. Pois, todo conhecimento adquirido durante o período de estudo no primeiro módulo foi de grande relevância para minha atuação

em sala de aula, e isto me ajudou muito, principalmente por que eu estava trabalhando numa turma do 1º ano, o que para mim era um presente, pois gosto muito de trabalhar com crianças desta faixa etária.

MINHA PESQUISA EM RELAÇÃO AO TEATRO, A BRINCADEIRA E A EDUCAÇÃO

Quando resolvi escolher brincadeiras e jogos para desenvolver meu TCC, foi com intuito de fazer mudanças no cenário educacional da turma em que trabalho, procurando diversificar minhas metodologias de trabalho, identificando todos os potenciais dos meus alunos em conformidade com os jogos, as brincadeiras, o teatro, a poesia, etc., para tornar as aulas mais dinâmicas e prazerosas. Entendo que as crianças têm suas raízes e cultura próprias, mas, é preciso também inovar no sentido de se valorizar cada vez mais o desenvolvimento de cada um, pois o conhecimento transmitido unicamente de maneira tradicional molda o aluno e o deixa frustrado diante das mesmas repetições, tanto por parte da escola quanto por seus pais, quando acreditam que a metodologia tradicional é o único caminho.

A partir deste conhecimento passei a conscientizar os pais sobre a importância da brincadeira, e o que influencia no desempenho de seus filhos. Para mim não foi uma tarefa fácil, pois quebrar o estigma da educação nesta localidade levou tempo. Quando resolvi escolher brincadeiras e jogos no desenvolver de meu TCC, já estava com intuito de fazer mudanças em minhas práticas educacionais.

Percebi que as crianças desenvolvem suas personalidades a partir de uma influência muito relevante do meio em que vivem e que este conhecimento é fundamental para manter o potencial histórico e cultural deste meio, mas ao mesmo tempo precisam de conhecimentos que possam estar além dos muros de sua realidade para se estabelecer em um convívio social mais amplo entre o sujeito e a sociedade. O sociólogo Durkheim (1999, p. 84)

define que “a educação é como uma socialização da criança, pois em pensamento e através do conhecimento que o discente descobre o seu mundo, pois é vivendo as emoções e sensações que amadurecem”. Diante desta afirmativa, priorizei levar as cantigas de roda que os professores ensinaram no curso de licenciatura.

Com relação a estes questionamentos, refleti sobre o papel do professor enquanto formador da personalidade de cada aluno, pois ele deve ser aquele que tem a função de contribuir para o desenvolvimento intelectual de seus alunos, proporcionando aos pais formas de perceberem que jogos e brincadeiras nos acompanham desde os primeiros anos de vida e que se aprende com o cotidiano lúdico, pois isto estimula e dá prazer às crianças. Mais uma vez Durkheim contribui dizendo que:

A palavra educação tem sido muitas vezes empregada em sentido demasiadamente amplo, para designar o conjunto de influências que, sobre nossa inteligência ou sobre a nossa vontade, exercem os outros homens, ou, em seu conjunto, realiza a natureza. Ela compreende tudo aquilo que fazemos por nós mesmos, e tudo aquilo que os outros intentam fazer com o fim de aproximar-nos da perfeição de nossa natureza. (1999, p. 97).

A ideia de pesquisar jogos e brincadeiras dentro de uma perspectiva teatral não requer apenas o desenvolvimento deste trabalho, mas viver a importância da ludicidade no processo ensino aprendizagem, pois segundo Neves (2009, p. 54) “o teatro ajuda no aprendizado onde nem a ciência e nem as outras disciplinas podem alcançar”. Neste sentido, percebe-se que envolver as crianças em atividades de interação e socialização, é estimular um melhor conhecimento do próprio corpo para com a sociedade. Essas ações servem para complementar o processo educacional das crianças, de forma que elas possam perceber, de forma mais simples, até mesmo o meio em que elas estejam inseridas e assim, expandirem seus olhares em sentido horizontal para além de suas próprias realidades. Friedmann, em relação a este assunto, diz que:

A educação desempenha, acima de tudo, uma função coletiva e tem como objetivo adaptar a criança ao meio social no qual ela está destinada a viver, neste caso é impossível que a própria sociedade não esteja engajada e interessada por tal operação. (1996, p. 62).

Ainda hoje a educação se caracteriza pela existência das regras impostas pelas instituições, tanto familiar quanto social, pois é na família que a criança faz parte do primeiro laço, que se configura a partir de seu nascimento e na medida em que cresce, vai relembrando as instruções dos seus pais como os valores que elas recebem da família, pois de acordo com Vigotsky (1988, p. 50) “se a criança tiver uma educação familiar temperada de amor e respeito, ela se tornará uma criança boa no ambiente escolar”.

Assim é importante entender que brincar e jogar são maneiras lúdicas e expressivas de demonstrar sentimentos coletivos, certamente essa ludicidade possibilitará a criança o conhecimento de si em relação ao adulto. Diante de tal direcionamento, o papel dos professores é irrigar a educação através das sementes que são plantadas todos os dias e alimentá-la com nutriente para que não se esmoreça pelo caminho. Durkheim mais uma vez contribui com este assunto deixando claro que:

É preciso que a educação estabeleça uma comunhão de ideias e sentimentos suficientes entre ela e os cidadãos, comunhão sem a qual seria impossível para a sociedade desenvolver-se plenamente. Também para que possa produzir este resultado, a educação não pode ficar à mercê das arbitrariedades e vontades individuais. (1999, p. 87).

Esse pressuposto crítico do autor nos conduz a refletir sobre a necessidade de construir um olhar mais sensível sobre a educação. Onde a educação ocupe seu papel formal e os pais passem a contribuir no processo educacional e que juntos, família e escola possam estabelecer diálogos e ações pertinentes a assuntos relevantes ao desempenho dos alunos.

Em relação ao processo educacional, Freire diz que: “a

educação há muito tempo passou a ser entendida como o ato de depositar na qual os alunos são os recipientes e os professores, juntamente com o sistema, configuram-se naqueles que depositam, neste caso, os alunos são considerados como uma tábula rasa.” (2007, p. 79) Diante deste contexto é importante ressaltar que, realmente a educação durante muito tempo teve essa característica de transmitir conhecimentos e saberes produzidos pelos seres humanos de geração em geração e o professor passou a ter uma posição privilegiada, a de ser dono absoluto do conhecimento.

Como educadora me preocupa muito com esta visão deixada pelo processo tradicional, que ainda, infelizmente, sobrevive em pleno século XXI. Pois, sabemos que as crianças, ao ingressarem na escola, trazem de casa muitos conhecimentos, aprendizados que se dão no dia a dia com a família e com o meio em que vivem e que muitas vezes não recebem a atenção que realmente merecem, talvez por entenderem que o aprendizado adquirido na escola é mais consistente do que tudo o que se aprende com a vida fora do espaço educacional. O papel da escola seria de lapidar, ou seja, sistematizar as ideias dos alunos a fim de dar sentido a cada aprendizado adquirido, tanto dentro quanto fora da escola.

As brincadeiras transmitem sentimentos como afeto, amor e carinho, sendo pelas práticas em sala de aula que as crianças ganham confiança e estímulo no sentido de conquistar, no seu dia a dia, outro horizonte. Segundo Durkheim (1999, p. 75), “a educação é ação exercida nas crianças pelos pais e professores”. Assim, é possível lembrar que o primeiro contato da criança com a educação vem de seus pais, é na família que as crianças vivem momentos propícios ao seu desenvolvimento, após essa fase, ela passa para a escola, é lá que elas irão receber novos ensinamentos e aprimorar aqueles que já haviam recebido em casa.

Segundo Piaget (1975) no momento em que as crianças ingressam na escola, elas ainda estão muito ligadas aos seus laços familiares. No entanto, as brincadeiras e os jogos contribuirão de

forma excepcional para que estas crianças se envolvam mais e mais rápido em sentido educacional.

A ludicidade (jogos, brincadeiras, faz de conta, cantigas de roda, etc.) traz consigo muitos benefícios para o desenvolvimento dos alunos, pois o cantar, o brincar e o jogar contribui de maneira significativa para melhorar até mesmo o comportamento, a sensibilidade, a concentração, o respeito e o bom senso, quando se trata de trabalho em grupo. A este respeito, Kishimoto (1993, p. 75) diz que “é principalmente na escola que a criança aprende a conviver com os outros”. Assim, percebe-se que a ludicidade proporciona aos alunos maneiras de melhorar sua relação com os outros e garante aos mesmos a autoconfiança em relação ao ambiente que os espera. Neves destaca que:

Para a criança a arte é principalmente um meio de expressão. A arte move a criança a querer experimentar uma parte de si, pois, por intermédio da arte a criança aprende a si reconhecer e no gesto do outro aprende a valorizá-lo de forma particular, integrando-se cada vez mais aos grupos. (2009, p. 68).

Como diz Reverbel (2009, p. 70) “a maior parte das crianças no Brasil tem seu primeiro contato com a linguagem teatral na escola, seja fazendo teatro, seja assistindo a alguns espetáculos teatrais”. Conforme a autora, é brincando que a criança aprende, é isso que dá prazer a elas, pois as brincadeiras as estimulam ao trabalho em grupos, inspirando-as ao aprendizado sistematizado, ou seja, elas começam a dar sentido às ações que são realizadas pelos adultos no momento em que procuram de alguma forma reproduzi-las.

É nessa perspectiva de pensamento, que eu acredito que os jogos e as brincadeiras consolidam as práticas educativas, além disso, o brincar é a principal forma de expressão na infância e o primeiro modo como as crianças se organizam socialmente, por isso é necessário que as brincadeiras sejam estudadas e também vivenciadas pelas crianças principalmente no início de seu desenvolvimento.

A EXPERIÊNCIA COM BRINCADEIRAS

De acordo com Kishimoto (1993) podemos definir o brinquedo como sendo a criação de uma situação imaginária, pois, através dele, a criança atribui novos valores e constrói de maneira fictícia seu pensamento em relação ao que ela vê e aprende em sociedade. Sendo assim, após algumas leituras e práticas do que aprendi no curso de teatro, resolvi propor brincadeiras que fizeram parte de minha infância. Foi bom e muito interessante trabalhar com este modelo de prática pedagógica, pois compreendi que alguns alunos já conheciam algumas brincadeiras, principalmente as mais tradicionais.

PRIMEIRA BRINCADEIRA: BOCA DE FORNO

Uma das brincadeiras desenvolvidas com os alunos foi a “boca de forno”. Essa brincadeira estimula a agilidade, a velocidade e a capacidade motora bem como a percepção das crianças. Ela é recomendada para crianças a partir dos 6 anos de idade e a quantidade deve ser acima de 5 para a brincadeira ficar mais animada.

Em primeiro lugar uma pessoa é eleita como o “senhor”, esta pessoa irá dar as ordens na brincadeira, os demais participantes terão apenas que cumprir suas ordens. A ordem consiste em achar um determinado objeto, caso a criança não consiga encontrar e trazer o objeto pedido ela é obrigada a pagar uma prenda que pode ser cantar ou dançar uma música, imitar um bicho ou qualquer outra coisa que esteja compatível com sua faixa etária ou potencial de desenvolvimento. O “senhor” do grupo é escolhido através de sorteio.

Os comandos seguem um padrão, onde o comandante, aqui denominado “senhor”, lança a pergunta e as outras crianças respondem até o final. Em seguida, a pessoa que está comandando a brincadeira dá a ordem, solicitando que as crianças se desloquem no espaço onde a brincadeira está sendo realizado para pegarem o objeto solicitado, que pode ser qualquer coisa, tipo: um objeto de cor vermelha ou de cor verde,

ou até mesmo objetos que tenham em casa e que possam brincar. Então todos correm em direção aos objetos, assim, aquele que chegar por último ou não conseguir pegar objeto algum paga a prenda, que pode ser uma dança, leitura, contar uma história, etc. A criança que estiver comandando a brincadeira deve ser trocada de três em três tarefas ou como o grupo achar melhor, de forma que todos possam fazer parte da brincadeira. A brincadeira segue o seguinte esquema:

Senhor: Boca de Forno

Crianças: Forno!

Senhor: Faz o que eu mandar?

Crianças: Faço

Senhor: Se não fizer?

Crianças: Toma bolo

Diante da brincadeira realizada é importante destacar que os alunos ganharam ânimo e então pedi que eles procurassem saber com seus pais quais brincadeiras eles já conheciam. Uma das crianças disse que sua mãe conhecia esta brincadeira (boca de forno) como “o mestre mandou”, e as outras crianças apresentaram outros nomes de brincadeiras, tais como: passa o anel, pega-pega, bandeirinha, etc.

SEGUNDA BRINCADEIRA: PASSA O ANEL

A segunda brincadeira que realizei foi o “passa o anel”. É uma brincadeira simples e muito fácil. O objetivo da mesma é desenvolver noções de grupos, atenção e concentração. A brincadeira do passa o anel deverá ser realizada no mínimo por 6 crianças acima dos oito anos de idade. A brincadeira é barata e só será necessário um anel de bijuteria, bem baratinho. Ela também promove a imaginação, criatividade e atenção, e pode ser jogada em casa, no quintal, na escola, condomínio ou salão de festas.

Uma criança será escolhida para passar o anel e ficará com ele em suas mãos fechadas em concha. Os outros participantes ficam sentados um ao lado do outro com as mãos unidas, entreabertas, formando uma concha aberta. A criança que estiver

com o anel passará suas mãos entre as mãos dos outros participantes e, em algum momento, deixará o anel entre as mãos de outra criança, sem que as outras percebam. Para despistar o grupo, o participante com o anel deverá passar novamente as mãos entre os participantes, em seguida, escolherá algum participante que não esteja com o anel e este deverá adivinhar com quem está o anel. Se a criança acertar vai ser a vez dela passar o anel. Se errar será eliminado da brincadeira. Para deixar a brincadeira mais emocionante, o 'passador' poderá ter mais de um objeto entre as mãos (bola de gude, moeda, além do anel). O jogador escolhido deverá adivinhar com quem está o anel e qual objeto ficou em suas mãos.

Esta brincadeira também foi muito divertida e interessante, pois ela ajudou nas questões mais sociais, como por exemplo, na socialização e integração grupal. Percebi que os alunos procuravam de alguma forma informar a pessoa escolhida sobre quem estava com o anel. Era um querendo ajudar o outro.

Diante deste cenário percebi que trabalhar com atividades integradoras é fundamental, pois ao mesmo tempo em que se trabalham as questões didáticas voltadas para o ato de ensinar e aprender no que diz respeito a aquisição da leitura e da escrita, também se trabalha outros conceitos como a participação em grupo, autoajuda e acima de tudo atenção. Pois os alunos ficavam atentos, com a atenção totalmente voltada para a brincadeira e duas atividades os levavam ao raciocínio: a individual, quando ele pensava por si só em relação ao objeto e a ação coletiva, quando cada um pensa em relação ao grupo ou ao outro aluno, quando, por exemplo, tentavam ajudar o colega a encontrar o anel.

Então se percebe que estímulos assim despertam no aluno a vontade de aprender cada vez mais e de forma mais rápida, pois há um estímulo para o pensamento de cada um em relação a ação que o mesmo está desenvolvendo.

TERCEIRA BRINCADEIRA: TATU SAIU DA TOCA

O objetivo da brincadeira foi estimular a imaginação, o raciocínio, agilidade e atenção.

Dividir os alunos em dois grupos, um grupo de tocas e outro de tatus, sendo que o grupo das tocas deverá ser um número par, pois para formar a toca é preciso duas crianças, e o número de tatus deverá ter sempre um integrante a mais que o número de tocas, por exemplo: se o número de tocas for cinco (10 integrantes), o número de tatus deverá ser seis. Sempre ficará um tatu sem toca. O grupo um representa as tocas, ou seja, as casas dos tatus, e o grupo dois representa os tatus. Os integrantes do grupo das tocas ficam parados em lugares estratégicos. Um membro do grupo dos tatus deve ser sorteado a ficar vagando pela floresta, enquanto os demais permanecem em suas tocas, assim que ouvem o comando “tatu saiu da toca” todos tem que se movimentar e novamente ao comando “tatu entrou na toca” todos devem procurar abrigo, o tatu que estava vagando pela floresta, deve ficar de olho em um abrigo e ao comando de entrar na toca, ele “entra” em uma toca, deixando outro em seu lugar.

Sempre que eles ouvirem a frase “o tatu saiu da toca”, eles têm que se movimentar trocando de toca, aquele que por algum motivo deixar a toca vulnerável, quem está fora entra nela. O aluno que ficar sem toca torna-se o bobo da corte.

Essa brincadeira foi bem interessante, pois na medida em que eu dava as ordens os alunos tentavam se organizar para que todos pudessem ter sua toca protegida. Nesse dia percebi que as crianças se doaram para a brincadeira, prestaram bastante atenção e isto acontecia com todos, pois mesmo aqueles que em outros momentos ficavam retraídos começaram a interagir dentro do grupo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após cada brincadeira, foram desenvolvidas rodas de debates sobre as dinâmicas utilizadas naquele dia. Priorizei em

minhas aulas o trabalho em grupo, e percebi que deu certo, pois as crianças passaram a melhorar a relação social entre si. Ajudando nesta reflexão, Vygotsky (1998), considera existir uma inter-relação, entre desenvolvimento e aprendizagem sendo que esta inicia antes do ingresso da criança no universo escolar, ou seja, a criança desde muito pequena costuma desenvolver atividades importantes para seu estímulo dentro da sua família e dentro da sociedade em que esteja inserida.

Assim, percebi que, realmente, a brincadeira é um importante aliado para o desenvolvimento cognitivo das crianças, o brincar é um elemento fundamental para o processo de desenvolvimento e aprendizagem de alunos tanto na sala de aula quanto fora dela. Quando um professor utiliza brincadeiras em suas aulas, eles também permitem que os educandos passem a interagir e se expressar melhor no ambiente escolar. Assim, é possível afirmar que essa metodologia é um poderoso aliado do sistema educacional, pois configura-se em um método de ensino que contribui muito em todos os sentidos. As crianças que brincam bastante se tornam mais desenvolvidas, mais desinibidas no ambiente social no qual elas se encontram.

Através das brincadeiras as crianças desenvolvem seus mais amplos sentidos. Portanto, é no brinqueado e no brincar que a criança se comporta de formas variadas, se aproximando mais de perto do real, é através das brincadeiras que as crianças fazem sua viagem e vivem aventuras nas suas curiosidades. Quando o aluno usa sua imaginação ele é estimulado a provocar a experiência e responde por meio de sua criatividade.

No lúdico, envolvendo o teatro, tudo isso é possível, pois o uso do processo criativo do aluno permeia a partir do seu cotidiano e é através do uso e experiência do faz de conta no ambiente formal e/ou familiar que a criança se expressa, expondo seus sentimentos, anseios e curiosidades. Neste sentido, os profissionais desta área devem sempre se aperfeiçoar em sua profissão de forma a atender os anseios dos alunos dentro de uma perspectiva mais ampla, considerando que o teatro traduz

uma linguagem do mundo em que se vive. Diante deste contexto é importante destacar que o professor, mesmo tendo experiência, sente muita dificuldade em exercer a sua profissão. Observa-se que as cobranças são muitas e os desafios maiores ainda, neste sentido, se os profissionais em educação não tiverem uma ideia clara do que é ser professor, ideia de seu verdadeiro papel social, dificilmente saberão para onde ir.

Uma das formas de trabalhar educação me foi proporcionada pelo estudo do curso de teatro, onde pude entender que, o professor, para atuar como um verdadeiro profissional não precisa somente falar, ele precisa também escutar, pois ao escutar nós somos capazes de entender melhor nossos alunos, a realidade que vivem, seu modo de vida, seus costumes e suas crenças. Assim, podemos traçar objetivos e metas que estejam de acordo com a fase e o desenvolvimento de seus alunos.

Ao conversar com os alunos, fiz a eles a seguinte pergunta: Quem gostava de brincar? Alguns levantavam suas mãos, outros simplesmente ficaram em silêncio. Então descobrir que alguns diziam não brincar, outros diziam não ter tempo, pois eles precisavam ajudar seus pais nas tarefas de casa. Percebi que esses que se diziam não brincar, geralmente eram mais tímidos, tinham mais dificuldades em desenvolver-se no processo ensino aprendizagem.

Foi assim que pude perceber a importância que tem o trabalho envolvendo metodologias lúdicas, como foi o caso das brincadeiras com as crianças em sala de aula. Neste caso, foi possível até mesmo entender várias situações que retraem os alunos em momentos de interação, como, por exemplo, o trabalho, que impede as crianças de desenvolverem ou viverem a fase lúdica no momento apropriado. Também, por meio dos resultados dessas atividades, percebi que os alunos tornam-se pessoas mais interessadas e o trabalho em grupo flui de forma mais homogênea. Levando um a se interessar pelo outro no sentido da partilha de experiências ou na solução de problemas.

Outro ponto importantíssimo está associado com o alto índice de faltas que os alunos tinham, pois, a partir das brincadeiras os alunos passaram a faltar menos e a se interessar mais pelas aulas.

No decorrer do tempo, a cada construção de jogos em sala de aula, o ato de brincar se tornou tão importante que muitos começaram a se entrosar com os outros, mesmo aqueles que antes eram tímidos, o que me levou a refletir sobre a minha própria prática educacional, pois vi a transformação dentro do ambiente escolar e principalmente no ambiente familiar de cada um. A cada brincadeira que realizávamos e a cada uma que ia surgindo, percebi que a comunicação era primordial para tornar o processo educacional mais simples, e foi assim que o diálogo se tornou muito importante e harmonioso.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais.** Brasília: MEC/SEF, 2004.

CHATEAU, Jean. **O jogo e a criança.** São Paulo: Summus, 1987.

CURY, Augusto Jorge. **Pais brilhantes, professores fascinantes.** Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

DURKHEIM, E. **Da divisão do trabalho social.** Tradução: Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 2007.

FRIEDMANN, Adriana. **Brincar, crescer e aprender: o resgate do jogo infantil.** São Paulo: Moderna, 1996.

GOLEMAN, Daniel. **Estruturas da mente: a teoria das inteligências múltiplas.** São Paulo: Graffex, 1999.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

KISHIMOTO, Tizuko Morchida. **Jogos tradicionais Infantis: O jogo, a criança e a educação.** Petrópolis: Vozes, 1993.

LUCKESI, C. C. **Ludicidade e atividades lúdicas:** Uma abordagem a partir da experiência interna. Disponível em: <http://www.luckesi.com.br/artigoseducacaoludicidade.htm>. Acesso em: 04 jun. 2017.

NEVES, Libéria Rodrigues. **O uso de jogos teatrais na educação:** Possibilidades diante do fracasso escolar. Campinas, SP: Papirus, 2009.

PIAGET, Jean. **A formação do símbolo na criança:** imitação, jogo e sonho, imagem e representação. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

_____. **Seis estudos de Psicologia.** Rio de Janeiro: Forense, 1975.

REVERBEL, O. G. **Jogos Teatrais da Escola:** atividades globais de expressão. São Paulo: Scipione, 2009.

_____. **Um caminho do Teatro na Escola.** São Paulo: Scipione, 1989.

VIGOTSKY, L. S. **A formação social da mente.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CHÃO DE RIOS: O PERCURSO DO MENINO RIBEIRINHO A EDUCADOR TEATRAL NA ESCOLA SÃO JOÃO, NO RIO JABURÚ, GURUPÁ

Alexandre Gouveia Nunes¹
Profa. Ma. Marluce Oliveira²

Resumo: Este memorial apresenta a trajetória de um menino ribeirinho que escolheu enfrentar as dificuldades de sua localização geográfica protagonizando vários papéis, até assumir o personagem principal de educador teatral no Rio Jaburú, Município de Gurupá-Pará. Através do olhar da memória, a pesquisa revela a importância incessante da busca pela educação no empoderamento de homens e mulheres ribeirinhos.

Palavras-chave: Teatro. Memória. Educação.

INTRODUÇÃO

Iniciei esta pesquisa movido pela experiência como docente da Escola São João, no município de Gurupá-PA, escola que atuo como educador desde 2013, ministrando todas as disciplinas necessárias para cumprimento da grade curricular, e com essa prática me deparo com todo o conteúdo programático destinados aos alunos do quinto ano.

Impossível deixar de falar que sou cria desta mesma escola onde fui aluno da primeira à quarta série, e, hoje, como educador, também reconhecendo todas as paredes das salas em que trabalho, percebo as diferenças nas práticas pedagógicas, principalmente, no que se refere ao ensino das artes, pois, o que

¹ Aluno pesquisador, da turma de Licenciatura em Teatro do Programa de Formação de Professores-PARFOR, UFPA.

² Professora-orientadora (PARFOR/UFPA); Profa. Ma. em Artes/Teatro pelo PPGARTES; professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA; atriz e diretora de espetáculo; e-mail: marlluceoliveira@hotmail.com

me foi apresentado como arte, foi apenas a prática de alguns desenhos feitos no papel e pintado com lápis de cor.

Há três anos, parto em busca de novos horizontes para minha vida acadêmica e profissional. As exigências educacionais estão sempre nos fazendo superar obstáculos, partir para novos conhecimentos e aprofundamento daquilo que nos foi transmitido, entretanto, foi anunciado pela Secretaria de Educação do Município de Gurupá um programa do governo federal chamado Plano Nacional de Formação de Professores PARFOR, que oferecia diversos cursos de graduação e formação profissional, dentre eles fiz a inscrição para o curso de Licenciatura em Teatro, fui aprovado e a partir daí, meu envolvimento, conhecimento e fascínio pelas artes foi sendo desenvolvido de maneira surpreendente e envolvente. A prática docente dos últimos quatro anos me levou a pesquisar e aprofundar meus conhecimentos de educador, o dia-a-dia de trabalho com crianças de oito a dez anos em todas as disciplinas, me fez perceber o grande diferencial do ensino através do uso das artes, mais precisamente do teatro.

Partindo da pergunta: Como o ensino de teatro pode contribuir no desenvolvimento da aprendizagem? Sigo neste caminho de novas descobertas que esta pesquisa me facilitou, vendo diante de mim as novas e concretas possibilidades deste caminhar do ensino-aprendizagem. Este memorial está dividido em três seções. Na primeira seção falo da minha infância e escolarização até concluir meu ensino médio e do meu primeiro contato com a prática escolar. Na segunda seção falo do meu ingresso no PARFOR e o processo de formação, minha chegada a Universidade, e, da minha relação com o Teatro. Na terceira relato a minha experiência nos Estágios Docente I, II e III e da minha prática pedagógica com o ensino de Teatro.

O INÍCIO DO PERCURSO

A localização geográfica em que me encontro é Gurupá, mesorregião do Marajó na Microrregião de Portel, área conhecida

como região das ilhas, e está a 500 km de distância da capital paraense por via fluvial, contando de vinte e seis a trinta horas de viagem de navio, com somente uma parada durante este percurso. Meu local de morada localiza-se no Distrito de Itatupã, Rio Jaburu, pertencente a cidade de Gurupá, lá foi onde me criei desde meus primeiros anos de vida, local onde funciona a escola em que estudei chamada: Escola São João, a primeira onde vivi momentos que hoje alimentada por minha memória emocional me levam às maiores percepções. Conforme Teno (2013):

O sentido que damos à escrita de nossos memoriais depende da maneira como registramos nossa trajetória de formação, depende em especial das escolhas que fazemos para os nossos registros. Ao escrever, nos colocamos em uma dimensão de escuta, como sujeito que tem uma história carregada de experiências e aprendizagens construídas ao longo da vida e formação (TENÓ, 2013, p. 23).

A Escola São João funcionava em uma casa comunitária, um espaço pequeno, onde quem chegasse por último acabava tendo que sentar no chão. Para chegar até lá íamos em pequenas embarcações, canoas conduzidas por nós alunos, uns tendo que remar durante horas, e foi lá onde entrei em contato com minhas primeiras professoras, pessoas que marcaram minhas escolhas. Durante o percurso desta pesquisa minhas memórias nitidamente me levam para aquele prédio onde estudei: uma grande sala, metade dela com paredes de madeira e o restante do espaço sem paredes, havia somente o teto que era coberto de palha, e que tantas vezes deixava passar os pingos da chuva, o chão também de madeira, e as pontes que davam acesso a escola e ao banheiro, feitas das árvores de açai³ que enchem os terrenos da região.

³ Palmeira cujo fruto é o açai.

Foto 1 - Imagem atual da Escola São João.



Fonte: Alexandre Gouveia Nunes, novembro/2017.

Os professores também foram determinantes nessa caminhada, uns mais severos e outros mais acolhedores, que ajudavam também a diminuir os tantos medos daquele momento, pois naquela época éramos colocados de joelho no carço do milho ou íamos para a palmatória caso não fosse feito o trabalho direito. Segundo Strazzacappa (2001):

A vivência do conhecimento dentro da instituição nessa fase da vida também se dá pelo intermédio do professor. O professor é um intermediário entre o aluno e o conhecimento, assume um papel importante na formação desse indivíduo. O contato do jovem ou adolescente como conhecimento institucionalizado depende do nível de credibilidade e confiança que o professor conquista pela coerência de suas atitudes em relação às falas, pois a ação (fazer) pode ser muito mais convincente do que o discurso (falar). (STRAZZACAPPA; VIANNA, 2001, p. 116).

Dessa forma a instituição escola se configura através de quem está na linha de frente, o professor o qual fez o grande diferencial em minhas escolhas, eu soube bem o significado dos dois lados, mas não tive opções naquele momento, e era preciso seguir o curso natural da vida que ali se apresentava. Recordo-me desde as brincadeiras, as pessoas ao meu redor, a maneira na

qual eu vivia, hoje como homem, percebo que nunca foi fácil ter acesso a educação, as condições financeiras não era de todo tranquila, muitas vezes não tínhamos nem o que comer, nosso sustento era provido pelo trabalho extrativista do meu pai, que algumas vezes não era o suficiente para toda a família, o contexto que ali se apresentava era e ainda é, de uma realidade de grandes diferenças sociais. Dentro deste contexto Souza (2007) diz:

A memória é escrita num tempo, um tempo que permite deslocamento sobre as experiências. Tempo e memória que possibilitam conexões com as lembranças e os esquecimentos de si, dos lugares, das pessoas, da família, da escola e das dimensões existenciais do sujeito narrador. (SOUZA, 2007, p. 64).

Não éramos diferentes de muitos daquela região, nossa casa era feita de madeira coberta com palha⁴, vivíamos todos juntos, nove pessoas, sete irmãos contando comigo e meus pais, coisas que levo sempre em minhas memórias, principalmente o momento da perda de meu genitor, quando eu tinha apenas nove anos de idade, e a partir deste momento a minha vida foi se transformando. Fui obrigado a sair do meu lar, fiquei perambulando pelas casas de parentes, até o dia em que uma tia me abrigou, passei minha adolescência em seu convívio e neste período fiz o ensino fundamental na Escola Municipal Maria Neuza.

Esta escola era muito semelhante a que estudei anteriormente, com dificuldades bem próximas, estudei de quinta a oitava série, uma experiência diferenciada do que vivi anteriormente, nesta localidade tínhamos o transporte para ir até a sala de aula, uma catraia⁵ que passava nos pequenos portos para levar os estudantes, o ensino em horário quase que integral, fazia com que fosse preciso acordar as quatro da manhã para não

⁴ Subproduto vegetal que após serem desidratadas são usadas como forragem.

⁵ Bote pequeno, tripulado por uma pessoa só.

perder a hora da saída de casa, que acontecia por volta das cinco da manhã, mas o retorno era somente quando o sol estava se pondo.

Quatro anos depois, através de minha dedicação, por escolha da direção da Escola Maria Neuza, recebi o convite para trabalhar como barqueiro, neste momento voltei à escola percebendo algumas mudanças em sua estrutura e quadro funcional, e, mais uma vez a vida me fez lembrar que vale a pena seguir nossos caminhos e assim, me vi naquela ocasião, sendo o condutor a conduzir crianças rumo à novos sonhos, lembrando do lugar que outrora eu era passageiro.

No ano de 2006 houve a implantação de um projeto profissionalizante, realizado na Casa Família Rural de Gurupá⁶ que atua em nossa cidade desde o ano 2000, com sede no Rio Uruaí, uma articulação entre a prefeitura e os pais de alunos interessados em cursar o Ensino Médio, assim, foi implantado um anexo da Casa Família Rural em uma comunidade próximo da minha casa e pude concluir mais uma etapa de meus estudos.

A minha experiência enquanto aluno da Casa Família Rural contribuiu para conhecimentos em agroecologia, pois, mesmo eu atuando como professor, também sou trabalhador rural e lá aprendi como gerenciar a minha propriedade para ter uma renda melhor e uma qualidade de vida, aprendi, sobretudo, a valorizar o meu lugar de morada, podendo assim me sentir feliz em ser

⁶ CFR é uma instituição educativa, que visa oferecer aos jovens do meio rural uma formação integral adequada a sua realidade que lhe permita atuar como profissionais no meio rural. O Projeto é regido por uma associação de agricultores através de um conselho administrativo eleito em assembléia geral, que tem o objetivo de participar do processo educativo dos jovens e administra o referido projeto. O princípio metodológico que norteia a ação pedagógica das CFR é a pedagogia da alternância, onde os educandos passam uma semana na casa em regime de internato e, duas semanas na propriedade, meio profissional rural, alternando momentos no ambiente da escola e momentos no ambiente família/comunidade.

ribeirinho. Vale ressaltar também a relação que eu pude perceber entre o curso de teatro e a metodologia abordada pela Casa Família Rural, percebi que ambos trabalham numa perspectiva de valorização da cultura local e também a formação humana, sendo então, um curso como complemento do outro em minha jornada escolar.

Completei o ensino médio depois de um período sem estudar. Nada foi fácil, porém as transformações continuavam, e, não posso negar os momentos de fragilidade, pois a saudade de minha mãe e irmãos era uma constante em meus dias, o afeto e o carinho nunca foram iguais, acredito que por conta disso me tornei uma pessoa forte, diria até uma pessoa dura, e muitos dizem que sou fechado e de pouca conversa.

Meu convívio com o teatro e minha atuação como educador me ajudou a dissolver bem mais essa armadura que a vida me impôs, e, é por isso que apostei nessa investigação, por acreditar no poder transformador que a arte exerce sobre o ser humano, e unido à essas possibilidades, me aproximaria ainda mais dos meus objetivos do final.

Eu já disse, mas vou repetir: Não se represa um rio, não se engana a natureza, faça a represa o que quiser, pois o rio cedo ou tarde vai arranjar um jeito de rasgar a terra, abrir um caminho e voltar a correr em seu leito de origem. (PESSOA, Fernando, 1889).

Ao completar vinte anos retorno para casa de minha mãe, saindo somente no dia em que resolvi construir minha família. Aprendi cedo que as tarefas e compromissos da vida adulta, não dariam para serem adiadas por mais tempo. Água, vento, chuva, rio, calmaria, fúria, me lembram a melodia do poeta, de uma canção que uma vez ouvi no rádio e dizia assim: “ (..) são as águas de março fechando o verão, é promessa de vida no meu coração...”. (MORAES, Vinícius 1972). Naquele momento, o poeta e compositor tocou-me ao descrever estas águas que tanto faz parte de mim, e com as águas de março de 2013, o menino “ribeirinho”, volta a Escola São João, dessa vez como professor.

Aquele menino que um dia naquele lugar estudou, retorna ao local agora como professor alfabetizador e não o alfabetizado. Entro na sala de aula ávido para desenvolver um bom trabalho, mas, inicialmente, me senti inexperiente com a nova função, devido a pouca prática docente, e ao remeter a essas memórias penso no quanto teria sido enriquecedor, se naquele momento eu tivesse tido o teatro como aliado, mas o passar do tempo, a ajuda de alguns colegas professores e as mínimas práticas artísticas, contribuíram para que eu dominasse a apreensão inicial.

Inevitavelmente, faço agora também uma comparação com os educadores que cruzaram meu caminho durante o curso de teatro, e ainda que as práticas metodológicas fossem diferenciadas, todos tiveram importantes contribuições em minha formação. Assim, neste novo velho espaço, fui me adaptando a esta oportunidade apresentada naquele momento pela vida. Como esclarecem Strazzacappa e Vianna (2001):

Isso indica que, pela relação que o professor estabelece com aquilo que ensina, o aluno poderá estar mais ou menos próximo do que aprende. Os estímulos ou as provocações que estimulam o desejo de aprender, e não apenas o conteúdo programático, poderão ser mais eficientes para que o aluno desenvolva a capacidade de adquirir conhecimento durante toda vida. (STRAZZACAPPA; VIANNA, 2001, p. 116).

Diante do que aconteceu comigo nos primeiros passos na caminhada profissional, os estímulos que tive pelos meus colegas de trabalhos, constatei em minha prática de educador de teatro o quanto valeu para meus alunos essa vivência com o teatro, onde os jogos, as dinâmicas, as atividades eram interativas entre professor e aluno, tendo assim um aproveitamento gratificante.

No ano seguinte comecei fazer uma graduação, e o curso ofertado em Gurupá era Licenciatura em Teatro, fiz minha inscrição e após o resultado positivo recomecei minha caminhada na educação, um pouco receoso pensando que o curso de teatro ia me ensinar apenas a fazer peças de teatro para apresentar em

festinhas e datas comemorativas, como conheci e ainda acontece em várias escolas, a visão deturpada do ensino da arte. Quando me deparei com as potencialidades que esse curso trouxe em minha vida, com a capacidade reflexiva que o mesmo me proporcionou através do olhar para o outro, minha vida mudou, passei a respeitar mais as pessoas, principalmente quando fiz a disciplina Modo de Ver, ministrada pelo Professor Cláudio de Melo⁷, fiquei impressionado em conhecer as diversas culturas nunca antes estudadas nas escolas que frequentei nos outros anos, como exemplo cito: a cultura indígena, que antes era tratada com desprezo por mim, o teatro me deu a oportunidade de mergulhar nesse conhecimento e confirmar de vez, que o principal nisso tudo, é o ser humano.

INGRESSO NA FORMAÇÃO

Através da Universidade Federal do Pará/PARFOR⁸ tive a oportunidade de fazer uma graduação contando com um quadro de professores que contribuíram para minha formação e prática profissional, no meio familiar tornou-se comum eu ouvir falar sobre o PARFOR, pois, alguns professores que são meus

⁷ Professor do Plano Nacional de Formação de Professores – PARFOR/TEATRO/UFPA.

⁸ O PARFOR, na modalidade presencial é programa emergencial instituído para atender o disposto no artigo 11, inciso III do decreto n 6.755 de janeiro de 2009 e implantado em regime de colaboração entre a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), estados, municípios, Distrito Federal e a Instituição de Educação Superior-IES. O plano Nacional de Formação é destinado ao professor em exercício das escolas públicas estaduais e municipais sem formação adequada à LDB (Lei de diretrizes e bases), oferecendo cursos superiores, públicos gratuitos e de qualidade, com a oferta cobrindo os municípios de 21 estados da federação, por meio de 76 instituições públicas de educação superior, das quais 48 Federais e 28 Estaduais, com a colaboração de 14 universidades comunitárias.

parentes, cursavam a graduação pelos mesmos motivos: a profissionalização.

Em 2013, momento que comecei a trabalhar como professor, terminei o ano letivo e em 2014 fui recontratado, nesse mesmo ano houve o edital de convocação para inscrição em Licenciatura em Teatro, que foi o curso oferecido em Gurupá-PA, na ocasião o professor Daniel Ferreira Ferro (Professor de Matemática da escola São João) fez minha inscrição e, no dia 06 de maio de 2014 foi feita a convocação dos candidatos classificados no PARFOR e no dia 19/05/2014 fiz a entrega dos meus documentos e passei a ser vinculado a Universidade Federal do Pará -UFPA, assim, no dia 30 de junho de 2014 iniciei o curso com disciplina Trajetória do Ser com o professor e ator, Alberto Silva, disciplina esta que foi o pontapé inicial para minha permanência no curso.

Iniciei a disciplina muito tímido, sem saber como seria o curso, mas a maneira como o professor conduziu pude perceber uma complexidade de conhecimentos muito útil para a minha prática escolar, pois, até aquele momento, eu não tive contato com nenhum outro curso que me desse a possibilidade de trabalhar o ser humano como todo, compreendi que um professor de teatro com uma formação sólida e comprometimento, atuará nas escolas com consciência e qualidade no ensino, e que isto, em longo prazo, representa mudanças cultural ampla de caráter paradigmático em todos os campos de atuação da pedagogia do teatro e além deles.

Não há como negar a relação direta entre a formação de professores de teatro e as práticas do teatro na escola. Sabendo que essa formação era essencial para o meu trabalho e também que o curso de teatro não era inferior a nenhum outro curso como já tinha ouvido falar, muito pelo contrário, seria ótimo se todos os professores tivessem experiências nessa área.

DIFICULDADE NA VIDA ACADÊMICA

As dificuldades encontradas na jornada acadêmica foram no primeiro momento, geradas pelo fato de ter que me deslocar do lugar que moro até a cidade de Gurupá, onde as aulas em período modular aconteciam, visto que durante esse período eu ficava ou em casa alugada ou na casa do meu sogro, e isso tornava-se algumas vezes desconfortante para mim.

Outra dificuldade foi a adaptação com os horários de aula que aconteciam de 08h00min as 12h00min da manhã e as 14h00min as 18h00min horas da tarde, esse tempo integral, por vezes se tornava exaustivo. Logo no começo do curso senti muita dificuldade em entender os textos e realizar trabalhos de seminários, talvez pelo fato de nos anos anteriores o ensino não ser voltado para o ato de leitura, era fato que muitas vezes as escolas alfabetizavam, mas não letravam e essa dificuldade me atrapalharam muito nas primeiras semanas de estudo.

Com todas as dificuldades e minha timidez, errando, me corrigindo, consegui superar os obstáculos e a cada disciplina procurava tirar algum conhecimento para usar em minha sala de aula. Durante o curso também fiz resumos, resenhas, ensaios e outras coisas que não tinha feito durante o Ensino Médio e com essas produções textuais eu senti dificuldade, mas pude contar com excelentes professores e ajuda de alguns colegas que já eram graduados.

O APRENDIZADO ACADÊMICO

A primeira disciplina, Trajetória do Ser, foi determinante para eu permanecer no curso, não só pela metodologia da disciplina como pela empatia e conhecimento do professor, foi uma experiência ímpar onde todos os colegas contaram suas histórias de vida, algumas muito emocionantes, nunca nos anos de escolarização tinha me deparado com essas práticas educativas que geram vínculo entre a turma.

A segunda disciplina ministrada foi Produção Textual para Cena, nessa eu senti bastante dificuldade, pois, tive que produzir muitos textos, mas a professora foi bastante atenciosa, conseguiu superar alguns dos meus problemas e, no final tirei uma boa nota, sem contar com os conhecimentos adquiridos, essa disciplina incentiva a leitura, escrita e a criação de textos que são princípios indispensáveis na vida de todos que trabalham na área da educação. Como afirma Almeida Jr. (apud SANTANA, 2002):

No Brasil, a arte penetrava na escola através de atividades ligadas ao desenho geométrico, trabalhos manuais e canto orfeônico, sendo que o teatro e a dança tinham importância menor. Com a promulgação da Lei de Diretrizes e Bases (1961), inseriram-se no currículo da escola fundamental as práticas educativas, nas quais constava a arte dramática. (ALMEIDA, 2002, p. 250).

Essa foi uma disciplina na qual eu me interessei bastante, pois, as disciplinas que tratavam de educação eram as que mais me chamavam atenção. Vale ressaltar o quanto foi importante aprender elaborar um plano de ensino em Teatro, e, naquela semana ao encerrar a disciplina eu e meus colegas, saí com um projeto de intervenção pronto para ser vivenciado em sala de aula. Pude também refletir na forma de avaliar meus alunos pela forma de avaliação que o Teatro nos possibilita.

Diante disso entendi que para ser um bom educador (a) não basta apenas ensinar a ler escrever e contar, mas levar os educandos a perceberem a valorização do outro como parte integrante de qualquer processo, seja educativo ou não.

O ESTÁGIO DOCENTE E O PROJETO PEDAGÓGICO DE INTERVENÇÃO EM TEATRO

O Estágio Docente no curso de Teatro PARFOR, se dá por meio de um projeto de Intervenção e, segundo Almeida Jr. (2002): “esses projetos tem a responsabilidade de manter vivos os vínculos da atividade artística Teatro e, conseqüentemente, a torná-la visível ao conjunto da sociedade”.

Essa atividade se dá em dois momentos. O primeiro é aquele que o professor reúne os alunos em sala de aula e expõe o assunto referente ao Estágio e sua regra e normatização, como também a elaboração do projeto de intervenção no qual trata dos objetivos do estágio e discussão dos eixos temáticos e conteúdo a serem trabalhados na execução do projeto. O segundo momento é aquele em que o licenciando vai até a escola colocar em prática os conhecimentos adquiridos durante o curso e viver na prática essa experiência de educador teatral, um momento em que o futuro professor poderá observar, discutir, propor e vivenciar um conjunto de atividades e, fundamentalmente, desenvolver a autonomia como docente.

Essas atividades se tornaram muito importantes, posso dizer que uma experiência muito produtiva, pois foi quando meus erros fizeram com que eu refletisse sobre a minha prática. Fazer uma experiência com algo fora do cotidiano pode ser difícil e muitas vezes nos colocamos em risco como afirma Heidegger (apud BONDÍA, 1987):

Fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro no transcurso do tempo. (BONDÍA, 1987, p. 143).

O estágio no curso de teatro é feito através de observações onde os estagiários vão observar a prática do professor da turma, o estagiário é que comanda a turma e, no meu estágio o professor deixou a turma a minha disposição. Eu tinha a responsabilidade de propor uma experiência teatral com esses alunos que poderia ser positiva ou negativa, assim, de acordo com as reações e

relatos dos alunos, observei que eles gostaram da vivência teatral, isso causou um vínculo muito importante entre os alunos e eu, e, aqueles alunos que vivenciaram aquele momento perceberam que a arte não se resume em apenas desenhar, dançar, ou representar, mas pode contribuir para o desenvolvimento educacional do indivíduo, como diz Reverbel (1989):

Os conteúdos de Arte buscam acolher a diversidade do repertório cultural que o aluno traz para escola e trabalha os produtos da comunidade em que a escola está inserida. São articulados com vistas ao processo de ensino e aprendizagem na escola e foram -explicitados por intermédio de ações. (REVERBEL, 1989, p. 80).

Essa fala da autora reflete o que eu propus para aqueles alunos, ou seja, a proposta que era a base de tudo: vivenciar o teatro. Foi visível naqueles educandos e na comunidade escolar a visão que eles tinham em relação ao ensino das artes, e, em especial do teatro, como apenas desenhar, dançar, etc., mas a medida que as aulas foram acontecendo isso foi mudando, os alunos e a escola foram envolvendo-se e puderam perceber o potencial que o ensino do teatro tem nas escolas. Os alunos sempre demonstravam interesse em fazer as dinâmicas desenvolvidas durante as aulas, e com isso eu senti segurança no que estava fazendo.

Sempre antes dos Estágios, era apresentado os projetos de intervenção, ambos tinham as seguintes atividades: Trajetória do Ser, Iniciação a linguagem teatral e O Teatro como Expressão e Comunicação. Temas esses que se justificam por se visível a não existência do ensino de teatro nas escolas de educação básica em todo o município. No entanto, no dia 2 maio de 2016 foi aprovado a lei. 13.278 que põe em vigor a obrigatoriedade do ensino do teatro no currículo das escolas da educação básica, levando em consideração a execução dos projetos para possibilitar aos alunos uma vivência na prática teatral.

Esses projetos foram aplicados com o objetivo de desenvolver o interesse dos alunos pelo teatro, e de acordo com

relatos de colegas e a minha própria prática, foi visível a importância dessas ações desenvolvidas em algumas escolas da rede municipal e estadual de ensino. É importante destacar o que diz Koudela e Almeida Junior (2015):

O jogo teatral passa necessariamente pelo estabelecimento do acordo com o grupo, por meio de regras livremente concedidas entre os parceiros. O jogo teatral é um “jogo de construção” (Piaget) com linguagem artística. Na prática com o jogo teatral, o jogo de regras é princípio organizador do grupo de jogadores para a atividade teatral. O trabalho com a linguagem desempenha a função de construção de conteúdo, por intermédio da forma estética. (KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 110).

Diante do que os autores relatam pude vivenciar com esses alunos todas essas atividades e vi o quanto elas contribuem para o desenvolvimento educacional de cada um em qual quer que seja a área de conhecimento, as diversidades das dinâmicas envolvem a arte como suporte diretamente ou indiretamente.

PRÁTICA ARTÍSTICA PEDAGÓGICA

A escola onde o estágio aconteceu chama-se Escola Municipal de Ensino Fundamental São João, localizada na margem direita do Rio Jaburu, Gurupá, Pará, o público atendido é do jardim ao oitavo ano do ensino fundamental. O estágio começou no dia 14 de setembro de 2016 na escola São João, sendo que o mesmo aconteceu, em duas turmas com aulas de 03 horas de duração todas as quartas-feiras de manhã das 08:00 às 11:00h e a tarde 12:45h às 15:45h com a carga horária semanal de 6:00h.

Comecei o estágio com o conteúdo de iniciação teatral, aprendi que o jogo teatral é capaz de diminuir distâncias entre os alunos, isso aconteceu comigo quando iniciei este curso, pois pude entender o quanto a dinâmica de apresentação, integração e jogo teatral é importante em um ambiente escolar. O jogo teatral realizado em sala apresenta um sentido de ordenação, ritmo e harmonia e, enquanto tal, resulta num todo orgânico, expressivo,

capaz de lançar jogador e espectador numa experiência de troca e de partilha. Quando falamos de jogo no teatro identificamos o que diz Spolin (2012): “Os jogos teatrais vão além do aprendizado teatral de habilidades e atitude, sendo úteis em todos os aspectos da aprendizagem e da vida”. Durante o Estágio Docente foram trabalhados três eixos: Iniciação a Linguagem Teatral, Trajetória do Ser e O Teatro Como Expressão e comunicação, todos com a finalidade de vivenciar o ensino do Teatro com alunos do quinto e sexto ano do ensino fundamental.

O primeiro eixo trabalhado foi “Iniciação a Linguagem Teatral” e foi desenvolvido em 08 aulas, com os conteúdos: movimentos, gestos, espaços cênicos, técnicas corporais e técnicas vocais. Sendo o objetivo desse eixo: conhecer e compreender a fisiologia e funcionamento do aparelho fonador e apreender repertório de exercícios vocais. Conhecer e compreender os elementos pertencentes à estrutura e função do organismo, necessários para o domínio técnico corporal.

Para isso utilizei também jogos, um deles foi do “Gato e o rato”, nesse jogo faz-se uma roda com toda a turma e escolhe um aluno para ser o gato e outro para ser o rato, o rato fica dentro e os outros integrantes tem que proteger o rato para o gato não o pegar sendo que para isso eles tinham que se unir o máximo possível. Esse jogo serve para unir a turma e também integrá-los. E ainda, trabalhamos o andar no espaço em diferentes direções em vários ritmos, lento rápido e mantendo o foco. Trabalhei a base, explicando a eles como um pouco do funcionamento do nosso corpo tendo como base a respiração. Sendo que antes de qualquer aula de Teatro eram feitos alongamentos e dinâmicas de aquecimentos.

Diante desse processo pude perceber a importância do jogo teatral na educação, de acordo com Cavassim (2008), o jogo teatral na educação é importante forma de aprendizado cognitiva, afetiva e psicomotora através do processo de transformação do egocentrismo em jogo socializado. Desta forma, percebi o quanto foi proveitoso trabalhar esses jogos com aqueles

alunos, e percebi a espontaneidade deles em realizar o que era proposto em sala, pois, todas as vezes que íamos realizar uma atividade de teatro era feito um jogo, jogo que não podia faltar para despertar o interesse e conhecimento de si mesmo, ali se fazia presente o que afirma Reverbel (1989):

O papel do jogo é formar os alunos, despertando neles a inteligência e a personalidade, descontraindo seu corpo e aguçando sua sensibilidade. Quando o jogo termina, pode-se dizer, sem paradoxo, que o Teatro começa. (REVERBEL, 1989, p. 170).

No segundo eixo, A Trajetória do Ser, desenvolvida em 06 aulas, com os seguintes conteúdos: História de vida do aluno, Igualdade e Diferença. Sendo o objetivo desse eixo: despertar o autoconhecimento e a valorização de sua identidade cultural. Uma das estratégias que utilizei foi a roda de conversa, onde o educador (na ocasião, eu) contava um pouco da trajetória de vida, e em seguida pedia a eles que falassem as histórias deles.

Foto 2 – Roda de Conversa/Estagio Docente II/Escola Municipal Manoel Januário Nunes - Gurupá-Pa.



Fonte: Alexandre Nunes.

No eixo, Teatro como Expressão e Comunicação, também desenvolvido em 06 aulas com os seguintes conteúdos: Formas de comunicação, O corpo e suas expressões e dramaturgia. Tendo como objetivo: trabalhar as diversas formas de comunicação e expressões que o corpo apresenta. Um dos jogos que trabalhei foi o jogo de espelho, nesse jogo forma-se duplas, um é o espelho e o outro é a pessoa. O espelho tem que repetir todo o movimento que a pessoa faz, em seguida troca a pessoa passa ser o espelho e o espelho passa ser a pessoa. Esse jogo além de trabalhar os movimentos do corpo também trabalha atenção, concentração e percepção.

Ao trabalhar esses jogos, vi a importância que eles têm para a expressão e comunicação através do Teatro, pois, nas turmas em que estagiei eram a maioria muitos tímidos e apresentavam bastante dificuldade em se expressar, mas, depois da aplicação desses jogos pude perceber o quanto valeu a pena realizar essa prática com aqueles alunos.

OS DESAFIOS DA PRÁTICA PEDAGÓGICA EM TEATRO

Um dos maiores problemas encontrado durante a minha prática em Teatro foi em relação ao espaço, que não há, muitas vezes quando estamos na sala da universidade discutindo teorias de implantação de Teatro em nossas escolas, tudo parece fácil, as expectativas são inúmeras em defesa dessas práticas, entretanto, na prática há dificuldade no fazer, parece que todos os conhecimentos adquiridos durante o curso evaporam.

Esse momento me deixou um pouco preocupado, mas devido a necessidade de fazer o estágio, busquei forças e enfrentei a minha trajetória durante a aplicação da prática desenvolvida no período do Estágio. Partindo do princípio de que até então só tinha vivenciado o teatro na posição de aprendiz, não de professor, aproveitei o máximo todo o trabalho desenvolvido com os alunos, sempre respeitando e valorizando o que eles traziam de casa, eu não estava lá para impor, se assim fosse não seria o teatro que aprendi e me apaixonei: Teatro é

troca. Troca de conhecimento e trabalho coletivo. Strazzacappa (2001) reforça dizendo: “independentemente de ser uma escolha profissional futura, pode ser o aprendizado da vivência em grupo, da criação coletiva, da partilha de diversos pontos de vista”.

Sigo minha caminhada, e, diante dos conteúdos que entrei em contato, dos educadores que tive a oportunidade de conhecer constato que, “o professor não precisa ser um especialista em teatro, mas, sem dúvida, é necessário que seja uma pessoa de teatro!” (STRAZZACAPPA; VIANA, 2001, p. 123).

Levando em consideração a minha participação como profissional na disciplina ensino das artes, em especial o teatro, avalio que foi uma ação de libertação pela maneira que me envolvi, aprendi muito e percebi o quanto essa formação é fundamental para mim, para o educador e para as escolas do nosso município, o teatro me ajudou a superar muito da minha timidez e pude contribuir nisso para alguns alunos também, sem contar com a importância que os mesmos deram a essa nova metodologia de trabalho em sala de aula, onde educandos estão cansados de ficar sentados só escrevendo e lendo, percebi que eles gostam de coisas novas, principalmente aulas que eles fiquem à vontade, isso os deixam felizes e satisfeitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O PARFOR teve um papel importantíssimo na minha vida, através da graduação em Teatro tive um novo direcionamento como profissional da educação. O teatro possibilita as pessoas uma reflexão, visto que muitas das vezes temos algo em nós que queremos esconder ou ignorar, e é nessa hora que o teatro ajuda a quebrar as barreiras pessoais, por se tratar de uma arte que permite a pessoa ser ela mesma, sem precisar mudar ou fingir aquilo que não é.

Entendendo a importância do teatro no que diz respeito ao processo educacional, percebi que a vivência de todo o período durante o curso teve um impacto positivo em minha vida. Essa

vivência me deu o entendimento que tudo tem seu valor e significância em qualquer circunstância. Principalmente, enquanto prática em sala de aula, pois, esse curso me proporcionou um esboço de metodologia que foram relevantes para o meu percurso profissional ajudando-me a melhorar a minha didática.

O teatro para mim significa uma arte que tem em seu foco central o ser humano, acredito que é esse tipo de educação que as escolas do nosso país precisam para assim poder valorizar a pessoa independentemente de cor, raça, religião, sexo ou classe social. Considerando a pessoa quem eu era antes e depois do teatro em minha vida, posso dizer que tive muitos avanços em relação a vida profissional e comportamental. Através do teatro, das dinâmicas dos jogos e durante todo o processo melhorei bastante não só na expressão, mas em outros pontos de vista que tinha em relações as outras pessoas. Gostaria muito que o teatro fosse um componente curricular efetivo nas escolas do município de Gurupá, mas creio que falta interesse do governo municipal em dispor recursos para implantação dessa disciplina nas escolas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA JUNIOR, José Simões de. Reflexões acerca do estágio curricular na formação do professor licenciado em teatro. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 29, n. 2, p. 43-64, jun. 2013.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência**. São Paulo, 1987.

CAVASSIM, Juliana. Perspectivas para o teatro na educação como conhecimento e prática pedagógica. **Revista Científica FAP**, Curitiba, v. 3, p. 39-52, jan./dez. 2008.

FERREIRA, Sueli. **O Ensino das Artes: Construindo caminhos**. Campinas, SP: Papyrus, 2001. (Coleção Alegre).

HEIDEGGER, Martin. La esencia del habla. *In*: _____. **De caminho al habla**. Barcelona: Edicionaes del Serbal, 1987.

KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JUNIOR, José Simões (orgs.). **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, Escola de Teatro, 2015.

MAGALHÃES, Benedita Alcidema Coelho dos Santos. **Educação do campo, poder local e políticas públicas: a casa familiar rural de Gurupá-Pa, uma construção permanente**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Instituto de Educação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

REVERBEL, O. G. **um caminho do Teatro na Escola**. São Paulo: Scipione, 1989.

SANTANA, A. P. Trajetória, Avanços e Desafios do Teatro no Brasil. **Revista Sala Preta**, n. 2, p. 247-252, 2002.

SOARES, Carmela. **Pedagogia do Jogo Teatral: Uma Poética do Efêmero**. O Ensino do Teatro na Escola Pública. 2003. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

SOUZA, Elizeu Clementino. (Auto) biografia, histórias de vida e práticas de formação. *In*: NASCIMENTO, A. D.; HETKOWSKI, T. M. (orgs). **Memória e formação de professores (online)**. Salvador: EDUFBA, 2007.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais como Ferramenta Pedagógica no Ensino da Arte**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

STRAZZACAPPA; VIANNA. **Teatro na Educação Reinventando Mundos**. São Paulo: Papyrus, 2001.

REVERBEL, O. G. **Jogos Teatrais da escola: Atividades Globais de expressão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TENO, Neide Araujo Castilho. **Rememorando Trajetórias: docência e identidade do professor em formação**. Campo Grande, MS, 2001.

TEATRO E EDUCAÇÃO INFANTIL

Ana Lúcia Alves¹

Prof. Dr. Jaime Amaral²

Resumo: Esta pesquisa investiga a aplicação do projeto de intervenção criado e desenvolvido por mim para atender os alunos do 1º ano da Escola Municipal de Ensino Infantil e Fundamental Professor Dr. Licurgo Peixoto de Brito³, o qual propiciou o contato e a vivência com a arte teatral na referida turma e escola do Município de Gurupá no estado do Pará.

Palavras-chave: Educação Infantil. Teatro. Projeto de Intervenção. Artes.

¹ Professora formada pelo Curso de Licenciatura em Teatro - PARFOR/Gurupá. E-mail: aninhalucia18@hotmail.com

² Dr. em Artes Cênicas da Universidade Federal do Pará - UFPA; Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia - UFBA; Licenciado em Educação Física pela Fundação Educacional do Pará - FEP, hoje chamada de Universidade do Estado do Pará - UEPA; Professor de dança da Escola de Teatro e Dança da UFPA - ETDUFPA; Diretor da Companhia de Ballet Jaime Amaral de Belém (PA); Coreógrafo da Compagnie de Danse d'Amazonie, a qual envolve os países: Brasil, Suriname, Guiana Francesa e Uruguai; Bailarino-Pesquisador-Intérprete; Bailarino Profissional, dançou com Augusto Rodrigues em Belém (PA); Teatro Municipal de Niterói (RJ); Studio Lurdes Bastos (RJ); Grupo Andanças de Nino Giovanetti (RJ); Ballet Stagium (SP); Ballet do Cone-Sul na Argentina; Stadsh Bühnem Augsburg Tanz Theater na Alemanha; Companhia de Ballet Jaime Amaral (PA). Atual presidente da Associação Artistas de Dança do Pará - ADAP; Diretor do Corpo de Dança da ETDUFPA - CDE; Diretor do Grupo de Dança Os Encantados de Arapiranga - Curuçá (PA) e Diretor da Escola de Teatro e Dança da UFPA - ETDUFPA. E-mail: jaime_amaral@hotmail.com

³ A Escola Professor Dr. Licurgo Peixoto de Brito, está localizada na Rua Gurupá Pucuruí, Próximo as casas Populares.

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa foi desenvolvida através da aplicabilidade do projeto de intervenção que selecionou os alunos do 1º ano da Escola acima citada e do arcabouço teórico que fundamenta o estudo. Um diálogo provocado na minha vida acadêmica que possibilitou a discussão com os autores Koudela (2015), Andrade (2013), Pimenta e Lima (2006), Spolin (2007) e Amaral (2012).

Esses autores discutem vários temas como a importância do teatro na formação da criança, o teatro na educação, conteúdos e práticas pedagógicas, métodos e metodologias, as atividades lúdicas e os jogos teatrais no ensino fundamental, imaginário amazônico e ainda sobre a reflexão do escrito e o vivido na aplicação do estágio.

O estímulo desta pesquisa partiu do meu primeiro contato com a disciplina Estágio Docente I, a qual se deu em julho de 2016, sob a orientação da Professora M. Sc. Alcidema Magalhães⁴. Foi por meio desta disciplina que percebi que poderia usar minha experiência no campo de estágio como objeto de investigação do estudo.

O estágio foi muito importante, pois contribuiu diretamente na minha formação profissional e pessoal, através dele tive a oportunidade de entrar em contato com a área de atuação na prática, vivenciando o fazer em sala de aula como professora de teatro. Foi um processo de formação e transformação na minha vida, e através do mesmo pude compartilhar todo conhecimento adquirido no decorrer do curso da minha formação na instituição de ensino UFPA, fazendo crescer ainda mais o aprendizado, o conhecimento e mudando a forma de ensino de meus alunos, sendo que foi o primeiro contato com aulas de teatro naquele espaço educacional da educação básica.

O momento de estágio foi meu primeiro contato com a turma, a minha primeira experiência como professora de teatro. Foi o momento de levar meus conhecimentos e aprendizagem

⁴ Alcidema Magalhães Pedagoga, Mestra e Doutoranda em Artes.

adquirida no decorrer do curso. Para tanto, elaborei plano de aula de acordo com os conteúdos proposto no projeto. Desse modo, os procedimentos utilizados foram: aplicação do projeto, plano de aula, atividades relacionadas ao universo das artes cênicas, alongamento, aquecimento, relaxamento, jogos, brincadeiras e contação de histórias.

A confiança, o empenho, a dedicação e a ansiedade dos alunos eram grandes, por ser o primeiro contato deles com aulas de teatro. O resultado da minha pesquisa se deu através da investigação sobre a minha prática na sala de aula e a minha experiência com os alunos do 1º ano da EMEIF Professor Dr. Licurgo Peixoto de Brito, pois analisei a importância do teatro na formação dos alunos no processo de ensino/aprendizagem.

Para tanto, apresento o tema da minha pesquisa: Teatro e Educação: A Experiência na Turma do 1º ano da Escola Municipal de Ensino Infantil e Fundamental Professor Dr. Licurgo Peixoto de Brito. O trabalho em questão possui a seguinte estrutura organizativa: 1. Introdução. 2. Teatro e Educação: A aplicabilidade do teatro como metodologia no ensino fundamental; 2.1. O Teatro como proposta metodológica na sala de aula; 2.2. Jogos e brincadeiras no ensino fundamental. 3. Gurupá e a Educação: breve contextualização, e 4. A Experiência com a turma do 1º ano da Escola Municipal de Ensino Infantil e Fundamental Prof. Dr. Licurgo Peixoto de Brito.

Ingressei no curso de Licenciatura em Teatro pelo PARFOR - Programa de Formação de Professores de Ensino Básico, que incentiva a capacitação de professores que já estão inseridos em escolas municipais e estaduais sem a devida formação a nível superior, em julho de 2014.

O curso abriu caminhos na minha formação enquanto professora, trouxe novas experiências, aprendizados, conhecimentos, novas formas de ver o mundo, fortalecendo ainda mais minha formação enquanto docente. Foi onde me descobri enquanto educadora, pois o teatro me transformou, me encantou e me proporcionou vivenciar momentos significantes na minha

vida, fortalecendo o meu aprendizado e conhecimento dentro de um contexto educacional.

2 TEATRO E EDUCAÇÃO: A APLICABILIDADE DO TEATRO COMO METODOLOGIA NO ENSINO FUNDAMENTAL

Neste tópico apresento reflexões sobre as aproximações entre o teatro e a educação, para tanto, trago para a discussão as autoras Koudela (2015, p. 186) que discute a importância do teatro na formação da criança, na organização de percepções, que são capazes de construir todas as suas capacidades, e ainda Spolin (2007) que ventila o teatro na educação tanto na teoria e na prática. Ressalto que teoria e prática são indissociáveis, porém para melhor compreensão metodológica do leitor separo os temas ampliando o discurso acadêmico.

Afirmo, segundo Koudela (2015, p. 185), que o teatro desenvolve a capacidade de expressão corporal, a interação social, o integral do ser, a comunicação, a espontaneidade, a criatividade, a percepção, os sentimentos, a intuição, o autoconhecimento, a oralidade, a imaginação, a emoção, a coletividade, o raciocínio, e a coordenação motora, dentre outros conceitos e conteúdos da área.

Há muitas definições para o teatro, Koudela (2015, p. 176) afirma que:

O teatro e educação são áreas de conhecimentos distintos, cada qual com as suas singularidades e peculiaridades. No imbricamento entre esses campos do saber encontramos diversas possibilidades de interação e desenvolvimento de atividades comuns, por exemplo, no ambiente institucional do ensino fundamental, médio e superior, no âmbito da ação cultural e na formação artística.

E ainda, posso apontar segundo Ferreira (2012, p. 5) que o teatro é algo muito complexo até porque trata de uma linguagem que envolve muitas outras linguagens. A autora em seu artigo

científico publicado na Universidade de Curitiba, afirma ainda que:

O teatro é um acontecimento que envolve como mínimo para sua existência, um ator, um espectador e uma intenção estética, ou seja, aquele que age (o ator), por meio de sua presença, de suas ações e com os signos (verbais, sonoros, visuais, cinestéticos) que veicula, deve ter a intenção de atingir, de modo sensível, sensorial e cognitivo, aquele que assiste, o espectador.

Concordo que existem variadas formas de se compreender o teatro, como as manifestações dramáticas, a espetacularidade e a performatividade⁵ no mundo de hoje. Dessa forma o teatro integra e dá oportunidade para o aluno se apropriar construtivamente dos conteúdos sociais e culturais da sua comunidade e do meio onde vive e, sobretudo dos conhecimentos partilhados entre grupos.

O teatro na sala de aula busca viver a realidade do aluno, num contexto social, fortalecendo ainda mais a sua convivência em grupo, construindo assim uma socialização entre todos. Dessa forma, expressa valor educativo, permitindo aos educandos possibilidades de experimentarem diferentes realidades das quais já vivem no dia a dia.

É um processo de formação do aluno tendo como função integrar o mesmo, o despertando em vários aspectos como social, cognitivo e emocional. No qual, se envolve em situações diferenciadas no meio onde vive, pois permite que o mesmo pense, atue, se relacionando em diversas situações, e ainda, compartilhando e superando desafios. Para Koudela (2015, p. 176):

No âmbito teatro/educação encontra-se também emaranhado com outras denominações fronteiriças: teatro na escola, teatro na educação, teatro aplicado à educação, ensino do teatro etc. cada qual com as suas especificidades,

⁵ Conceito para descrever determinada forma dos atos da fala ou da linguagem.

revelam as múltiplas facetas e complexidades das práxis do ensino de teatro no campo educacional.

É preciso observar a criatividade do aluno e desenvolver o seu gosto pela arte, a partir daí ele passa a ser crítico, sendo um agente de transformação. O ensino do teatro tem a função de integrar, socializar e desenvolver ainda a aprendizagem de forma lúdica. Desse modo, desenvolve a parte indutiva e racional através da expressão e emoções, que transmite conhecimento de si mesmo e do mundo, criando um novo mundo.

Segundo Koudela (2009, p. 18), a concepção predominante em teatro educação vê a criança como um organismo em desenvolvimento, cujas potencialidades se realizam desde que seja permitido a ela desenvolver-se em um ambiente aberto a experiência. Sendo assim, ressalto que o mundo novo construído pelo envolvimento no teatro na educação é entendido após assumir o seu verdadeiro papel no ensino/aprendizagem desta linguagem, pois poderá contribuir para o desenvolvimento emocional, intelectual e moral da criança.

Acredito ainda, que, na aplicação do teatro em sala de aula, os anseios e os desejos dos alunos serão respeitados e garantidos, pois o pensamento evolui do concreto para o formal, para dar-lhes uma visão de mundo a partir da marcha gradativa das suas próprias descobertas.

O teatro permite o vínculo entre o social e o cultural, criando situações a serem representadas como os valores humanos. Dentro da escola é um fator indispensável para a vida do aluno, sendo que através do mesmo se desenvolve a percepção criativa da criança e proporciona o desenvolvimento do aluno por meio do uso dos demais conteúdos curriculares. Sendo assim, Koudela (2009, p. 20) afirma que:

Esta mudança de ênfase do aspecto exibicionista para o aspecto educacional fez com que o teatro se transformasse em uma disciplina do currículo escolar que tem uma contribuição valiosa para educação.

A partir do envolvimento com o teatro, posso dizer que esse fazer é um momento prazeroso para o professor e o aluno, momento de contribuições significantes para o ensino/aprendizagem. Afirmo que o teatro proporciona momentos de liberdade e expressão, momentos estes de compartilhar conhecimento no decorrer da aula que se torna um tempo de alegria e que fortalece ainda mais o aprendizado.

Penso que o aluno vai tendo a oportunidade de interagir compreendendo o que se passa ao seu redor, relacionando com os colegas, permitindo assim vivenciar situações importantes para o seu convívio social. Além de saber respeitar os colegas, a professora, as pessoas que trabalham dentro do corpo escolar e as outras pessoas que os rodeiam.

Para Koudela (2015, p. 185):

Todas as etapas do fazer teatral na escola são importantes para o desenvolvimento integral do ser. Aprender a fazer teatro implica o exercício de todas as capacidades humanas, desde a utilização dos mecanismos de percepção, até a mais elaborada racionalização, sem deixar de considerar as emoções, os sentimentos e acima de tudo a intuição, matéria-prima das improvisações.

Neste sentido, a arte do teatro proporciona o momento de prática na sala de aula, que envolve relações sociais, culturais e a estética, as quais traçam transformações no ambiente escolar, garantindo o desenvolvimento do aluno no importante meio do ensino/aprendizagem. Assim, asseguro compreender o ensino como processo social, com características e formas de produção cultural e conhecimento humano.

O teatro dentro de um contexto educacional é extremamente importante, e vem sendo discutido diariamente pelas pessoas que pesquisam e atuam na área, por ser uma transformação na vida. Sendo assim, afirmo, segundo a autora, que o teatro é uma das fontes mais importantes do desenvolvimento comportamental dos valores humanos. É um processo de desenvolvimento das pessoas, desde as crianças até a

idade adulta. Logo, compreendo que o teatro tem a função também de divertir instruindo. Desse modo declara Koudela (2015, p. 177):

Teatro/educação configura-se como um neologismo que, por um lado, revela a função e a inserção educacional do teatro na sociedade e, por outro lado, circunscreve e identifica a ação do ensino de teatro num determinado espaço, em contexto formativo.

Nesse mesmo contexto, identifico que os princípios pedagógicos do teatro traçam relações claras entre teatro e educação. Para a autora, o teatro é uma forma de expressão e comunicação, além de transmitir e integrar a imaginação, percepção, emoção, intuição, memória e raciocínio.

A partir desta reflexão, aponto a importância do teatro para a educação, porque acredito no trabalho dentro da escola. Pedagogicamente tem uma importância fundamental na educação como meio de desenvolvimento dos alunos, eles interagem no meio onde vivem e nos grupos sociais e culturais, a fim de trazer essa linguagem de grande valor para formação educacional. Assim afirma Koudela (2009, p. 18):

O valor primeiro da arte reside, a meu ver, na contribuição única que traz para a experiência individual e para a compreensão do homem. As artes visuais lidam com um aspecto da consciência humana a que nenhum outro campo se refere: a contemplação estética de forma visual. As outras artes lidam com outras modalidades sensoriais diferentes, enquanto a ciência e as artes práticas têm outros objetivos.

O professor tem que estar preparado para levar o teatro para a sala de aula, para que os alunos compreendam o que está sendo estudado, e passem a dar valor, reconhecendo a importância que o teatro tem para a vida dos alunos e de todas as pessoas envolvidas nesse processo educacional na escola.

Na educação, posso afirmar que, os anos iniciais do ensino fundamental é um período muito bom para despertar o gosto

pela arte, fazendo atividades que produzam conhecimento, nas quais a educação e o professor passam a ser mediadores desse processo. Assim afirma Koudela (2009, p. 18):

Argumentar que a justificativa para a arte-educação reside nas contribuições que pode dar para a utilização do lazer, que auxilia o desenvolvimento da coordenação motora da criança, que fornece liberação de emoções é algo que pode ser realizado por uma série de outros campos de estudo.

Hoje, o papel da escola não é só transmitir conteúdos, mas sim ensinar para que os alunos aprendam, não é só mostrar o caminho, mas orientar para que o aluno desenvolva um olhar crítico e uma autonomia sobre o ensino na escola, e o ensino do teatro mostra isso na educação. Nesse sentido, o teatro na educação tem um caráter de problematizar buscando sempre ampliar o horizonte do educando.

A educação de qualidade respeita o desenvolvimento natural e se concentra na criança, dando ênfase em seu desenvolvimento, obedecendo os aspectos lógicos dos programas de ensino e o aspecto psicológico.

Sendo assim, o aluno deve ser o sujeito de sua própria educação, participando ativamente das aulas na busca pelo conhecimento, e o professor de teatro deve ser o facilitador do processo intelectual do aluno. Hoje, no ensino escolar o professor não deve passar ao aluno opiniões próprias, pois cada aluno traz em si um saber. Cada aluno é diferente, tem leitura do mundo diferente, cabendo decidir sua própria escolha.

Segundo Koudela (2009, p. 22):

Através da influência das novas ideias educacionais, caracteriza-se a postura contextualizada em arte-educação, sendo que os objetivos educacionais estão ancorados na dimensão psicológica do processo de aprendizagem.

É importante ressaltar a presença dos pais dos alunos, apesar de que ainda existem muitos pais que não se interessam em conhecer o processo da educação de seu filho. Acredito que para os pais se interessarem é importante que o professor de

teatro conheça a família, a história de vida dos alunos, para poder proporcionar um ensino de qualidade para os educandos. Nesse contexto, a autora Koudela (2009, p. 20) afirma que:

Em lugar de enfatizar o produto final, os professores modernos dão maior importância ao processo. Se a peça construída pelas crianças em torno de Robin Hood é boa, tanto melhor. Isto, no entanto não é tão importante quanto o crescimento que resulta da experiência de criar uma peça. Esta mudança de ênfase do aspecto exibicionista para o aspecto educacional fez com que o teatro se transformasse em uma disciplina do currículo escolar que tem uma contribuição valiosa para a educação.

De acordo com o exposto, afirmo que a educação é um processo de socialização dos alunos, é um processo de compartilhamento de conhecimento adquirido no decorrer da vida. Que ao receber educação, o aluno assimila e adquire conhecimento, sendo assim, envolve sensibilidade cultural do seu desempenho, adquirida no decorrer de sua vida, dentro do processo educacional e da vivência do ensino em teatro.

Reflijo a partir desses pensamentos, que a prática educativa no processo de ensino educacional, no ensino fundamental, precisa estabelecer o desenvolvimento crítico do aluno dentro do espaço escolar, mas para isso acontecer carece estar incluído nos costumes e valores de uma comunidade, que são transferidos de geração em geração. E, assim a educação do ser humano vai se formando através de situações presenciadas e experienciadas por todas as pessoas ao longo da vida. Afirmo Koudela (2009, p. 30), pedagogicamente, a medida do valor de uma experiência está na percepção dos relacionamentos ou extensões a que conduz, indica para algo ou tem significado.

Nesse processo educativo no ensino escolar do ensino fundamental, o teatro na educação desenvolve no educando o raciocínio e passa a pensar sobre diferentes problemas, auxilia no seu crescimento intelectual e na formação como cidadãos capazes de gerar transformações positivas na sociedade. Sendo assim, acredito que é um processo de integração do aluno na realidade

social, que se desenvolve como ser humano fortalecido pelo ensino/aprendizagem dentro da escola. Para a autora, nesse processo de alfabetização a criança é introduzida a um nível mais complexo de suas representações lógicas.

Nesta construção de pensamentos, afirmo que a educação dentro da escola através do ensino do teatro, vivenciando a prática na sala de aula, faz com que os alunos construam um crescimento cultural que vai além da sala de aula, por meio do discurso espontâneo da linguagem teatral, motivando e despertando um aprendizado prazeroso, construindo a vontade de aprender. Ajudando também o professor a analisar a personalidade e o comportamento individual e no grupo.

Assim, asseguro que o teatro na educação, no ambiente escolar, se trabalhado pedagogicamente, contribui de maneira significativa na formação do educando, os alunos passam a ser críticos e atuantes da sua própria realidade. Formando cidadãos que valorizem as experiências que perpassam na sua vida. Acredito ainda, que os familiares e a comunidade devem conhecer a importância do teatro na educação e na formação dos alunos, a fim de contribuírem participando junto com eles no processo educacional do teatro na educação através do ensino no ambiente escolar.

Acredito que o teatro seja definitivamente incluído no elenco das disciplinas que compõem a Grade Curricular das Escolas do Município de Gurupá, para poder contribuir para um sistema educacional, tão necessário e tão importante nas escolas. Para fortalecer ainda mais o ensino/aprendizagem dos alunos desse município percebo que é preciso considerar que o teatro é uma arte que modela o ser humano, atentando para as necessidades essenciais das relações interpessoais, além de compreensão do mundo e de suas estruturas ideológicas.

Essas virtudes precisam ser reconhecidas para que haja a devida valorização da disciplina. Enquanto isso, cabe ao professor a habilidade e os esforços para superar as dificuldades e, essa contribuição é de suma importância, para que o teatro seja

reconhecido no âmbito escolar como área do conhecimento tão necessária à formação humana, quanto às demais disciplinas.

2.1 O TEATRO COMO PROPOSTA METODOLÓGICA NA SALA DE AULA

Neste subtópico discorro sobre as propostas atuais em sala de aula com foco nas artes cênicas, em especial o teatro. O teatro como linguagem é área de conhecimento. Segundo Koudela (2015), o teatro é capaz de promover um maior dinamismo no processo de ensino/aprendizagem de uma maneira motivadora que contextualiza os conteúdos aplicados em sala de aula com o cotidiano dos alunos.

Percebi que ao longo do tempo como aluna e professora, o ensino formal adota comportamentos ultrapassados no que tange o dia a dia dos alunos, pois as crianças permanecem sentadas durante a aula toda, recebendo conteúdos por vezes bem distanciados dos mesmos.

Por sua vez, a disciplina teatro vem para derrubar esse momento de estresse, propondo novas metodologias mais dinâmicas e atualizadas. Cabe ao professor de teatro aplicar sua metodologia inovadora acompanhada de seu tempo, para que os seus alunos possam se sentir seguros vivenciando outros espaços, ou seja, usando a sala de aula vazia por meio de construções artísticas.

Neste sentido, posso apontar um exemplo de metodologia baseada em meus estudos do Curso de Licenciatura em Teatro, que tive a oportunidade de aplicar em sala de aula tradicional, na EMEIF Professor Dr. Licurgo Peixoto de Brito, na qual transformei o espaço com os meus alunos, pois eles experimentaram e vivenciaram o mesmo preenchendo a sala de aula com os seus movimentos corporais, vozes, ações, gestos e jogos em relação a vivência teatral.

Meus alunos estavam cheios de expectativas e ansiedades, com essa disposição e estímulo, modificou-se o

ensino/aprendizagem em sala de aula, fato que me surpreendeu como educadora.

Ao refletir sobre a metodologia do ensino do teatro na sala de aula, ressalto que é importante a contribuição de um estudo aprofundado para a aprendizagem dos alunos, pois as crianças no processo de alfabetização são criativas, curiosas e por meio do teatro elas interagem, se expressam, dessa forma contribuem significativamente para vida e o desenvolvimento do alunado.

Aponto como exemplo de metodologia no espaço educacional em sala de aula o trabalho de contação de histórias. Dando ênfase ao assunto, acredito que o professor poderá levar vários livros e deixar os alunos terem acesso livremente para o manuseio dos mesmos. Aponto também, que o educador poderá ler para os educandos o nome da obra a qual eles escolherem, o nome do autor e como se passa o conto ou história. Podendo assim, organizar os alunos sentados em uma roda ou em círculo contando uma história, para que os mesmos possam conhecer muito bem e até desdobrá-la.

Outras estratégias que acontecem em muitas das vezes nesse processo metodológico, é deixar os alunos contarem, inventarem e navegarem no mundo da imaginação, criando personagens, cenas e transformando a sala de aula em um espaço cênico, como um palco com artistas e técnicos teatrais.

Ainda afirmo que, no processo metodológico do ensino do teatro é importante o desenvolvimento da linguagem oral, pois os alunos passam a socializar uns com os outros, favorecendo o processo entre o eu e o outro, sabendo ouvir a ideia do colega e refletir sobre a sua própria.

Nessa interação social na sala de aula é que o aluno enriquece suas possibilidades de comunicação e expressão, significando e sendo significado pelo outro, posso dizer que é por meio do processo compartilhado que se dá o conhecimento, que se vai construindo o pensamento e a capacidade de aprender.

Compartilhando esse pensamento digo que o ensino do teatro como processo metodológico trabalha, desenvolve a expressão vocal e a expressão corporal, pois trabalhei na turma da escola citada acima, e percebi que por meio destes conteúdos desenvolvidos foi muito importante a descoberta, pois a imagem do corpo não fala, comunica, por meio do corpo, se transmite conhecimento e atinge a comunicação.

Sendo assim, afirmo que, há interação entre professor e aluno no cotidiano escolar, que pode ser por meio de exercícios e atividades teatrais. Aponto que o corpo é um aliado na transmissão de conhecimento, gerando informações diversas, expressando sentimentos como: raiva, ódio, amor, alegria, tristeza, carinho e outros. O corpo é o centro das emoções e precisa ser bem trabalhado.

São importantes também na aula de teatro os exercícios como: o alongamento, aquecimento e relaxamento com as crianças, pois elas participam de todos os exercícios propostos no decorrer da mesma. Assim afirma Koudela (2015, p. 185), os exercícios corporais de aquecimento, alongamento, relaxamento, movimentação, posicionamento espacial e dança constituem, em geral, a base para a incorporação gradativa dos demais elementos do teatro no repertório dos sujeitos envolvidos.

O processo metodológico na sala de aula tem que ser bem planejado, bem pensado, bem refletido e que atenda sempre o público que vai ser acolhido. Nesse sentido, ressalto as atividades desenvolvidas por meio do teatro, as quais têm importância fundamental para promover a socialização dos alunos no ambiente escolar de forma produtiva.

Essas atividades fortalecem o desenvolvimento do aluno por meio das músicas cantadas, das brincadeiras de roda e jogos. Os jogos cantados ou cantigas de roda são uma forma lúdica de se trabalhar com o corpo, a partir da relação estabelecida entre o movimento corporal e a expressão vocal. Esse trabalho com música, frases, palavras e sílabas ritmadas favorece o desenvolvimento motor e psicológico, além de trabalhar a boa

leitura com os alunos ampliando assim, o seu conhecimento cultural.

Nesse sentido, Koudela (2015, p. 126) afirma que:

O ensino do teatro, por sua vez, vem sendo proposto, nas mais diferentes instituições educacionais e culturais, calcado na prática com jogos de improvisação. Isso porque se compreende que, desse modo, o prazer de jogar se aproxima do prazer de aprender a fazer teatro e a ver teatro, estimulando os participantes a organizarem um discurso cênico apurado, que explore a utilização dos diferentes elementos que constituem a linguagem teatral, bem como empreender leituras próprias acerca das cenas criadas pelos demais integrantes do grupo.

Um dos exemplos que vivenciei e desenvolvi com a turma do 1º ano da EMEIF Professor Dr. Licurgo Peixoto de Brito, foram os jogos cantados e as músicas cantadas em coro, onde foi muito prazeroso para as crianças. No desenrolar da atividade percebi o quanto as crianças são criativas e capazes de executar com qualidade as tarefas em sala de aula.

Desenvolvi esse trabalho com meus alunos e aponto como sugestão de uma metodologia de aplicação da atividade: - todos os alunos ficam em círculo, enquanto a música é cantada e interpretada pelos mesmos, o professor pede para que a música seja executada em diferentes ritmos, inicia de forma mais lenta até que se acelerem os movimentos, e em seguida todos acompanham os movimentos propostos pelo professor condutor coreográfico.

Essa atividade do jogo cantado, além de se trabalhar de forma lúdica, desenvolve noções de diferenciação de segmentos corporais dos alunos, existem ritmos e movimentos diversos, o corpo passa por experimentos rítmicos lentos, leves, acelerados, conduzidos, transmitindo o que sentem as crianças, deixando-as com a expressão feliz.

A aula de teatro não é feita só de brincadeiras, mas sim de muitos conteúdos que envolvem a disciplina, pois muitas

atividades são adaptadas conforme a faixa etária que vai ser desenvolvida. É importante ressaltar, que tudo que for proposto tem uma função, a concentração, o trabalho em grupo, a observação, a segurança, o desenvolvimento da autoestima, dentre outros desenvolvimentos da criança, pois tudo vai além da diversão como a disciplina propriamente dita.

Assim, saliento que a metodologia aplicada na sala de aula com os alunos deve estar adequada à realidade, na qual o aluno convive e se relaciona com os conhecimentos que ele traz da vida familiar, da vida social, pois se aprende por meio das relações que estabelecem com o seu ambiente. Consiste dizer então que as atividades por meio da fala, da leitura de textos, são importantes para adquirirem mais conhecimentos.

Declara Koudela (2015, p. 126) que os diversos elementos da linguagem que constituem a arte teatral tornam-se material a ser explorado no processo de investigação desse diálogo, que estabelece entre os que agem em cena e os que observam, posso dizer que é o ator e seu espectador.

Ressalto ainda nesse contexto, que os alunos precisam de um professor formado na área de teatro, esses professores devem estar comprometidos com o trabalho, que possam dar melhor contribuição para a prática contextualizada. Esse profissional deve compartilhar os conhecimentos da área com segurança. O educador incentiva a compreensão e produção de novos conhecimentos, contribuindo na formação desses alunos, sendo capazes de gerar a construção de saberes, a partir de suas reflexões e ações e da realidade que os cerca no cotidiano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante os três meses que passei com a turma do 1º ano da EMEIF Professor Dr. Licurgo Peixoto de Brito, pude constatar a grande importância do teatro dentro da escola, pois foi uma etapa importante para minha formação acadêmica, pessoal e profissional. Todas as aulas foram bem produtivas, a participação, o empenho e a dedicação dos alunos foram

fundamentais nesse processo de formação, aprendizado e conhecimento, por meio do meu Projeto de Intervenção.

Foi uma experiência muito gratificante, principalmente por ser meu primeiro contato como professora de teatro. Durante o estágio procurei desenvolver um trabalho com aulas práticas e dialogadas com os alunos, estimulando o envolvimento das crianças no processo de ensino/aprendizagem de forma que se sentissem capazes de buscarem e construir algo novo e diferente para si, pois elas não experimentavam no dia a dia as aulas de teatro.

Vivenciei várias situações que vivem as crianças, as mesmas tinham idade de 07 a 09 anos, alguns vindos do campo para a sede do município, crianças de baixa renda, que a maioria de seus pais trabalha na roça e vivem do Bolsa Família. Através da minha vivência e aplicação, pude observar nos alunos os seus relatos como: violências familiares entre pais e filhos e até mesmo violências domésticas, no maltrato com suas mães. De certa forma fiquei feliz dos alunos fazerem seus relatos e confiarem em meu trabalho, pois através do teatro foi possível identificar também esses problemas.

Nas aulas percebi a timidez em alguns alunos, eles não conseguiam se concentrar durante as atividades desenvolvidas. Para superar essa dificuldade utilizei situações lúdicas, jogos teatrais, atividades criativas em que as crianças experimentaram o universo da arte teatral. Todas essas vivências foram significativas para eles, pois contribuíram para o crescimento dos mesmos, resgatando valores, trabalhando a oralidade, criatividade, raciocínio, cooperação, imaginação, coletividade, dentre outros.

Durante esse processo da minha intervenção também tive dificuldades na organização do espaço de sala de aula. Porém fui muito ajudada pelos alunos. Esses meus alunos se dedicaram nas aulas e, queriam aprender todas as regras e técnicas que o teatro exige através de todos os conteúdos desenvolvidos.

A experiência e vivência com os alunos foi de suma importância para o processo acontecer no estudo, sendo que o objetivo deste trabalho foi alcançado, uma vez que através desta convivência, analisei a aula e refleti sobre o papel do docente em sala de aula, a forma de planejar as aulas e como lidar com as situações de conflito e que estão postas no sistema de ensino.

Ao analisar a minha convivência durante todo esse processo da aplicação do meu projeto, foi um grande aprendizado, tanto para os alunos quanto para mim mesma como professora, pois além de aplicar o que aprendi, tive a oportunidade de compartilhar conhecimentos com os alunos e, eles comigo, aprendi muito com eles, por uma experiência que me leva a refletir e evoluir enquanto professora. Foi uma nova experiência em minha carreira, na qual me fez crescer, e jamais vou esquecer como educadora, pois acredito que contribui muito na minha formação.

No final do meu Projeto de Intervenção, os alunos estavam mais ativos, participativos nas aulas, o interesse dos pais aumentou para que continuassem as aulas de teatro. Ouvi vários relatos dos pais que os filhos estavam muito entusiasmados e, queriam participar ativamente das aulas. Isso foi gratificante, pois sei que o teatro desperta, envolve o ser humano a evoluir e aprender.

Observei que exigiu dedicação, força de vontade, inteligência, respeito e acima de tudo um verdadeiro amor por essa arte de grande valor que é o teatro. Para tanto, concluo essa minha pesquisa com a certeza de que cresci enquanto profissional e como pessoa. Fico feliz com essa etapa concluída, e com muita honra de ter ficado três meses junto com essa turma maravilhosa de alunos do ensino fundamental menor. Alunos alegres, dedicados que participaram ativamente das aulas, só tenho a agradecer por tudo. Agradeço também à EMEIF Professor Dr. Licurgo Peixoto de Brito, na pessoa do diretor, Lino de Jesus, e a todos os professores e a todas as pessoas do corpo escolar, que me apoiaram quando necessitei nos trabalhos da escola.

Agradeço muitíssimo aos meus alunos que foram meus parceiros de brincadeiras sérias. Desejo que este estudo ajude outros profissionais da área de outras instituições de ensino e que Dionísio olhe por todos nós das Artes Cênicas.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Jaime Augusto Duarte. **Matintas: O Mito Amazônico na Cena da Dança Contemporânea em Belém do Pará**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. (DINTER – Doutorado Interinstitucional UFPA/UFBA).

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LIMA, Maria do Socorro Lucena; PIMENTA, Selma Garrido. Estágio e Docência: diferentes concepções. **Revista Poiesis**, volume 3, números 3 e 4, p. 5-24, 2005/2006.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais na sala de aula**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Jogos Teatrais para a Sala de Aula: Um manual do professor**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

TEATRO E EDUCAÇÃO: UM DIÁLOGO POSSÍVEL

Ana Lúcia Moraes¹
Prof. Dr. Jaime Amaral²

Resumo: Este estudo discorre sobre o projeto de intervenção aplicado na turma do 6º ano da Escola Municipal de Ensino Fundamental Padre Giulio Luppi no município de Gurupá, no estado do Pará. Processo este que me mobilizou a compreender a contribuição do teatro para a construção de uma educação mais ampla no contexto global.

Palavras-chave: Teatro. Educação. Projeto de Intervenção.

1 INTRODUÇÃO

A temática escolhida para a pesquisa debruça-se nas artes cênicas e educação, porque são temas que fazem parte da minha

¹ Professora formada no Curso de Licenciatura em Teatro pelo PARFOR/Gurupá. E-mail: analuciafariasdemoraes@gmail.com

² Dr. em Artes Cênicas da Universidade Federal do Pará – UFPA; Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia – UFBA; Licenciado em Educação Física pela Fundação Educacional do Pará - FEP, hoje chamada de Universidade do Estado do Pará – UEPA; Professor de dança da Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA; Diretor da Companhia de Ballet Jaime Amaral de Belém (PA); Coreógrafo da Compagnie de Danse d’Amazonie, a qual envolve os países: Brasil, Suriname, Guiana Francesa e Uruguai; Bailarino-Pesquisador-Intérprete; Bailarino Profissional, dançou com Augusto Rodrigues em Belém (PA); Teatro Municipal de Niterói (RJ); Studio Lurdes Bastos (RJ); Grupo Andanças de Nino Giovanetti (RJ); Ballet Stagium (SP); Ballet do Cone-Sul na Argentina; Stadsh Bühnem Augsburg Tanz Theater na Alemanha; Companhia de Ballet Jaime Amaral (PA). Atual presidente da Associação Artistas de Dança do Pará – ADAP; Diretor do Corpo de Dança da ETDUFPA – CDE; Diretor do Grupo de Dança Os Encantados de Arapiranga – Curuçá (PA) e Diretor da Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA. E-mail: jaime_amaral@hotmail.com

formação acadêmica e profissional, visto que o envolvimento com o ensino das artes vem desde 2006, pois trabalhava dramatização de textos literários e lendas do município com os alunos em sala de aula.

A partir do meu ingresso no Curso de Licenciatura em Teatro - PARFOR, tive a provocação nas atividades Estágio Docente I, II e III, o que me motivou a pesquisar sobre o teatro em sala de aula, aplicando o meu projeto de intervenção. Na pesquisa de campo, fui amadurecendo a ideia de estudar com mais profundidade sobre o teatro como área de conhecimento.

Para tanto, selecionei o objeto do estudo que foram os meus alunos do 6º ano da Escola Municipal de Ensino Fundamental Padre Giulio Luppi. A escola está situada na Rodovia Gurupá Pucurui, na cidade de Gurupá-PA, sua aula inaugural foi no dia 15 de abril de 2013. O objetivo foi investigar a aplicação do meu projeto de intervenção, supervisionado pela professora M. Sc. Benedita Alcidema Coelho Magalhães que me conduziu para melhor compreensão do campo escolhido.

Assim, foi também selecionado o local da pesquisa e da aplicabilidade do projeto, sendo uma escola de médio porte contendo oito salas de aula, oito banheiros, uma secretaria, sala da direção, sala de informática, sala dos professores, um auditório, copa e cozinha, um quadro de profissionais qualificados em suas áreas de trabalho.

O referente estudo trata de uma pesquisa qualitativa, a qual não implica em quantificar, pois evita números, lida com a observação e interpretações dos fenômenos estudados, analisando a realidade ou os acontecimentos sociais. Para assegurar este pensamento me apoio em Minayo (apud AMARAL, 2012, p. 20), quando o autor afirma que:

A pesquisa qualitativa se preocupa com nível de realidade que não pode ser quantificado, mas trabalha com um universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais

profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos a operacionalização de variáveis.

Para desenvolver este estudo utilizei também recursos bibliográficos, selecionando autores que tratam do assunto proposto, além da pesquisa de campo voltada para a referida escola. O tema do estudo e o campo me fez ir em busca de recursos como entrevistas abertas e semiestruturadas, diário de bordo, filmagens, fotos, plano de intervenção, planos de aula, plano de ensino, dentre outros materiais importantes para esta construção.

No decorrer da aplicabilidade do projeto percebi que os alunos soltaram as amarras e se mostraram mais espontâneos nas atividades desenvolvidas por meio dos jogos teatrais, até mesmo aqueles que pouco falavam em sala de aula foram perdendo a timidez, o medo, a vergonha de se expressar e participaram ativamente das atividades aplicadas.

Tudo isso me motivou a estudar o teatro como disciplina pedagógica, acreditando que através do teatro suscitaria no educando um novo despertar para a vida, para a sociedade e para a escola, pois pelo que percebi os alunos participavam com mais frequência das aulas, evitando fugir após o intervalo, o que era comum antes de aplicar o projeto de intervenção.

Diante do exposto e para maior esclarecimento do leitor, discorro neste momento sobre a minha trajetória como educadora na rede pública de ensino, aponto as escolas onde trabalhei e as modalidades de ensino que atuei, como o Ensino Infantil e Fundamental, até meu ingresso no Curso de Licenciatura em Teatro - PARFOR da Universidade Federal do Pará - UFPA.

Com vinte anos de idade no ano de 1993, estava cursando o 1º ano do Ensino Médio Magistério, quando surgiu a oportunidade de fazer um concurso para Professor com Ensino Fundamental completo³, foi quando senti que estava prestes a realizar o grande sonho de ser professora.

³ Ensino Fundamental completo é até a 8ª série. Nesse período (1993),

Não tive dificuldade no momento da prova seletiva, sendo aprovada em terceiro lugar. No mês de abril do corrente ano fui chamada para trabalhar na Escola em Regime de Convênio, intitulada Instituto Educacional Mariocay⁴ sendo lotada numa turma com 25 crianças, com idade de três a quatro anos, do Ensino Infantil. Comecei a trabalhar junto com a professora Lucimar Nery na mesma sala, pois as crianças nessa faixa etária são dependentes de atenção, e qualquer descuido pode ter um acidente.

Fui chamada para trabalhar através do concurso, mas quando me apresentei no local de trabalho me deram duas opções para que pudesse escolher: trabalhar pelo município ou pelo estado. Como não entendia como funcionava o sistema e ninguém me explicou, fiquei um pouco insegura, aí veio uma colega e falou: “- pelo estado é melhor, a gente ganha mais”. E fui pela conversa dela, optando pelo estado pensando estar segura no meu emprego.

Os anos se passaram, e confiante que estava valendo meu concurso, um belo dia conversando com uma colega conhecida por Ray, a mesma que me aconselhou a optar pelo estado, disse: “- será que o nosso contrato vai ser revogado?”. Fiquei pensando: “como assim?”. Aí que ela foi me explicar que estávamos contratadas pelo estado e que de três em três anos o contrato é renovado. Resumindo a história, passaram-se dois anos e eu perdi a validade do concurso que eu tinha feito.

Em 1997, concluí o Magistério, e fui chamada para assumir duas turmas, uma pelo turno da manhã, que era a 1ª série e a

devido a carência de profissional qualificado, a pessoa que tinha concluído a 8ª série era amparado para trabalhar e atuar de 1ª a 4ª série do ensino fundamental menor.

⁴ Nesse período a escola era conveniada com o estado sendo nomeada Instituto Educacional de Ensino Fundamental Mariocay, onde funcionava ensino infantil, atendia crianças de 3, 4, 5 e 6 anos e de 1ª a 4ª série do ensino fundamental.

outra no turno da tarde, a 2ª série. No início fiquei preocupada se iria dar conta de planejar duas aulas diferentes todos os dias e aplicar de maneira adequada. No decorrer do ano fui tendo orientações da coordenadora pedagógica da SEMED⁵, pois nessa época não havia coordenação pedagógica nas escolas.

Nas escolas só tinham o diretor e a secretaria, portanto a orientação com os professores acontecia semestralmente. Fazia planos de cursos e era orientada de como trabalhar determinados assuntos no decorrer dos semestres, durante esse período a SEMED ofertava, também, cursos de formação continuada para os professores que trabalhavam na alfabetização de crianças e pré-adolescentes.

Essas formações eram ministradas por professores vindos de fora do Município, como Santarém, Vitória do Xingu, Altamira, Belém, etc. Devido a carência de pessoas com formação em pedagogia e outras áreas de formações a nível superior aqui do município, até para trabalhar no ensino médio vinham professores de Belém do Pará, administrar as aulas e as disciplinas eram dadas por módulos, por isso que era chamado de Sistema Modular de Ensino.

Em 2003, ingressei na universidade cursando Licenciatura em Pedagogia com duração de três anos e meio, com aulas nos meses de janeiro, fevereiro e julho na Universidade Vale do Acaraú – UVA.

No ano de 2005, surge um concurso público na área de educação para professores com formação em Magistério, fui aprovada e continuei trabalhando com a 1ª e 2ª séries. Com o passar dos anos fui cada vez mais me aperfeiçoando, com participação em cursos de formação de professor, e com isso fui aprimorando meus trabalhos. Tive várias formações baseadas na proposta de Ensino de Paulo Freire, e através desses métodos obtive bons resultados.

⁵ Secretaria Municipal de Educação, órgão responsável pelas diretrizes educacionais do município de Gurupá.

Neste mesmo ano, conciliei os trabalhos educacionais nas duas esferas, no estado e no município. Já em 2007, na administração de Ana Júlia Carepa como governadora do estado, fui a primeira a ser demitida do estado, após 16 anos de contribuição, saí sem direito a nada.

Em 2008, recebi uma nova proposta, dessa vez fiquei um pouco insegura, cheguei a pedir tempo para pensar, pois era para trabalhar com alunos de 5^a a 8^a série, com a disciplina Educação Artística. Essa notícia me causou certo receio de não corresponder às expectativas desta nova experiência. Quando descobri que eram dez turmas, pensei: “Não vou conseguir!”.

Logo em seguida, fiquei sabendo como funcionava a hora/aula, sendo que eram duas aulas por semana em cada turma, e essas aulas correspondiam a 90 minutos por turma, correspondendo 45 minutos cada aula. Depois de entender o processo de funcionamento da hora/aula aceitei a proposta, mesmo sabendo que seria um grande desafio.

Apesar de ter experiência como professora não sabia como seria a receptividade dos alunos e nem as dificuldades. Na minha cabeça, passava um milhão de coisas e foram surgindo várias indagações, como: “Será que vou conseguir? Como vou trabalhar? Será que as turmas são muito agitadas?”. Essas e outras perguntas da mesma natureza me deixaram confusa, uma vez que não se sabe o que pode vir a surgir, mesmo tendo 11 anos de prática docente.

O grande desafio era como lidar com alunos pré-adolescentes e adolescentes. São fases difíceis, momentos de transformação e descobertas da personalidade e do mundo. Porém, em certos momentos na vida é necessário se entregar as experiências e fazer o melhor possível, pois assim se concretiza um trabalho de boa qualidade e com bons resultados. Assim, comecei a trabalhar com a disciplina Educação Artística, experimentando diversas práticas em sala de aula, como: pintura, desenho, recortes, colagem, mímica, dramatização, etc.

A insegurança já não era mais problema, fui soltando as amarras e me permitindo um novo caminhar. Muitas vezes errei, muitas vezes acertei, e nesse processo de erros e acertos muito aprendi, fui permitindo que a arte se apoderasse de mim, e assim surgiu uma afinidade entre disciplina e eu. Hoje, não estaria tão bem se estivesse com outra disciplina, porque a arte é uma matéria prazerosa de se trabalhar.

No ano de 2010, fui aprovada em outro concurso, desta vez com nível superior, o qual me ofereceu uma melhor estabilidade no quadro funcional. Neste mesmo ano, continuei minhas atividades de 5ª a 8ª série do ensino fundamental maior na Escola Municipal de Ensino Fundamental Marcílio Dias, situada na Rodovia Gurupá Pucuruí, em Gurupá.

Mesmo sendo concursada, sentia que ainda faltava alguma coisa que viesse atender as minhas necessidades na minha área de atuação, como fazer uma formação que viesse contemplar a área de ensino das artes. Pensei fazer uma formação em artes plásticas, cheguei a me inscrever num curso de desenho a distância, mas não consegui concluir.

Já em 2013, surge o curso de teatro ofertado pelo PARFOR, no início fiquei em dúvida, mas como não tinha alternativa dentro da área de arte, fiz minha inscrição e fui selecionada. No dia 04 de julho de 2014 comecei a estudar na Universidade Federal do Pará – UFPA. Estava ansiosa, mas não muito otimista, pois não conhecia a potencialidade e a importância do teatro na vida do ser humano.

No primeiro dia de aula percebi que era o curso que eu precisava para contribuir ainda mais na formação de cidadãos livres e conscientes na construção de um mundo melhor e mais humano. Entretanto, as semanas percorriam e minhas expectativas iam cada vez mais aumentando em relação ao teatro. A primeira disciplina “Trajetória do Ser”, ministrada pelo professor Alberto Cunha, foi de uma maneira tão especial e agradável, pois a forma como ele fala do teatro é envolvente, faz com que a gente se apaixone no primeiro momento e foi

exatamente isso o que aconteceu comigo, foi paixão à primeira vista.

Ao término do primeiro módulo estava com milhares de ideias novas para aplicar em minhas salas de aulas, haja vista que a escola em que atuo não trabalhava com o teatro através dos jogos, apenas fazia algumas dramatizações de textos literários, etc., como já expliquei anteriormente. Mesmo assim, essas tarefas constituíram um desafio no meu fazer.

O fato de não ter domínio de como trabalhar a dramaturgia foi sendo superado aos poucos por meio de experimentação, uma vez que a narrativa é apresentada valendo-se conjuntamente de vários elementos de significação: a palavra, os gestos, as sonoridades, os figurinos, os objetos cênicos e a cenografia, etc. E tudo isso era muito difícil, mas nem por isso eu deixava de experimentar, fazia adaptações de figurinos, de cenografias e assim chegava a um resultado, apesar de não ter orientação, nem formação de como proceder na organização de um mini espetáculo, ou encenação de um resultado, conseguia um final feliz.

Hoje, através do teatro estou diversificando minhas práticas pedagógicas em sala de aula, observo que está sendo muito produtivo, apesar de não trabalhar o teatro na íntegra, mas vez por outra utilizo os jogos para reforçar a aprendizagem dos educandos, e por meio dessas práticas pude perceber como despertar o interesse e a participação dos alunos nas aulas, tornando-as dinâmicas, prazerosas e produtivas.

2 TEATRO E EDUCAÇÃO: UM DIÁLOGO POSSÍVEL

Nesta seção abordo o teatro e a educação na perspectiva de um possível diálogo entre as duas linguagens. Para tanto, trago Koudela (2009) para dialogar sobre o assunto, que discute a importância do teatro na formação do aluno dentro da escola como uma forma de despertar o gosto pela vivência teatral. A autora discute também a importância do teatro na educação

como conhecimento, uma prática pedagógica que inclui a experiência no fazer desta arte.

Toda proposta de Teatro-Educação se debate em torno da definição do binômio que constitui seu fundamento. Até que ponto o orientador de um grupo de crianças ou adolescentes deve encaminhar o trabalho para o lado artístico ou até que ponto o ensino artístico é de menor importância, considerando-se que está lidando em primeiro lugar com uma atividade de caráter formativo? (KOUDELA, 2009, p. 17).

Por meio do teatro o educando terá acesso a uma educação interdisciplinar, diversificando a sua aprendizagem. Nesse sentido, o teatro aplicado à educação tem a função de mobilizar todas as capacidades criadoras e aprimorar a relação vital do indivíduo com o mundo contingente.

As atividades dramáticas desenvolvem a criatividade e humanizam o indivíduo, fazendo com que o mesmo seja capaz de utilizar e integralizar o conhecimento obtido nas demais disciplinas escolares e, especialmente na vivência. Dessa forma o educando terá o desenvolvimento gradativo tanto no cognitivo, como também no afetivo.

Os jogos teatrais podem trazer frescor e vitalidade para a sala de aula. As oficinas de jogos teatrais não são designadas como passatempo do currículo, mas sim como complementos para a aprendizagem escolar, ampliando a consciência de problemas e ideias fundamentais para o desenvolvimento intelectual dos alunos. Muitos jogos contêm notas relacionando-os com uma variedade de áreas de estudo (SPOLIN, 2015, p. 29).

Os jogos teatrais fazem parte dos conteúdos programáticos da disciplina teatro, são elementos fundamentais para o desempenho e habilidade dos alunos em expressarem-se verbalmente, por meio da escrita e também de formas não-verbais. Portanto, através dos jogos o corpo é trabalhado para produzir energia, o que contribui para os alunos aprimorarem

habilidades de concentração, resolução de problemas e interação em grupos.

Para Koudela (2013, p. 18):

A concepção predominante em teatro-educação vê a criança como um organismo em desenvolvimento, cujas potencialidades se realizam desde que seja permitido a ela desenvolver-se em ambiente aberto a experiência. O objetivo é a livre expressão da imaginação criativa. Na visão tradicional, o teatro tinha apenas a função de preparar o espetáculo, não cuidado de formar o indivíduo.

O estudo mostra que apesar das dificuldades relacionadas ao ensino de teatro na escola do sistema, de conteúdos programáticos, espaços adequados, etc., existem possibilidades de políticas educacionais para inserir o teatro na grade curricular como disciplina e não utilizar o teatro como conteúdo da disciplina Arte.

Ainda sobre esse assunto, fazendo uma analogia de experiências, pude vivenciar no decorrer da execução do projeto de intervenção por mim proposto na Escola Municipal de Ensino Fundamental Padre Giulio Luppi, onde alguns alunos se mostraram resistentes à inovação das práticas nas aulas de artes, o dinamismo aplicado na metodologia fez com que os alunos passassem a se envolver mais nas aulas, se expressassem sem embaraços e terem mais rendimentos nas disciplinas.

A epistemologia da palavra teatro refere-se a um vocábulo vindo do grego, que significa lugar de onde se vê. Devido essa possibilidade de ver o mundo, se ver no mundo, de perceber o mundo e perceber o outro, fazendo críticas apreciando os próprios gestos, ações e atuações; o teatro constitui-se em uma prática pedagógica que busca mostrar melhor o desenvolvimento escolar em vários aspectos: social, emocional, intelectual e cultural, desenvolvendo o ser humano em sua totalidade, por meio de conhecimento de valores, e o bom relacionamento entre as pessoas.

Nas minhas investidas e experimentações, percebi que o teatro na educação surge com uma perspectiva inovadora na área do conhecimento, entretanto, ainda muito limitada, tanto no processo das pesquisas teóricas como no desenvolvimento de práticas significativas em escolas públicas, sobretudo nas escolas do interior do estado do Pará.

Nas investidas realizadas com meus alunos, ouvi pessoas comuns e professores falarem que o teatro serve como uma ferramenta pedagógica, por isso é que me propus a fazer este estudo, o qual tem a preocupação de discorrer sobre o teatro como prática pedagógica, a qual é eficaz no desenvolvimento educacional do educando e não simplesmente como um objeto ou ferramenta.

A partir desta investigação, me senti segura em dizer que o teatro na educação não deve ser utilizado como uma ferramenta pedagógica, nem como recurso pedagógico, mas sim como disciplina que possui seus conteúdos próprios e regras, na qual o aluno aprenderá que o corpo é o elemento principal para se expressar e que o mesmo não é trabalhado isolado da consciência, mas a partir da vivência do momento, da sua forma expressiva, da materialidade de pensamentos, ideias, sensações e sentimentos daquilo que se quer comunicar, atuando como medida entre consciência e mundo.

Portanto, nas últimas décadas, a linguagem teatral vem merecendo crescente atenção e dedicação especial de todos aqueles que pretendem ensinar as artes do espetáculo. A pedagogia do teatro defendida por Koudela (2015) discorre sobre o potencial existente entre a relação do teatro e a pedagogia, discussão essa que pode ser desenvolvida em diferentes contextos, através das mais diversas abordagens e com objetivos específicos.

Hoje em Gurupá, no estado do Pará, cerca de 60 professores estão concluindo uma Licenciatura em Artes Cênicas - Teatro e para nós gurupaenses é uma vitória. Assim, a falta de profissionais qualificados para trabalharem nesta área de ensino

não será mais um grande problema, pois quando questionado nas escolas o porquê de não se trabalhar o teatro, o que muito se ouvia falar era da falta de espaço e de professores qualificados para administrarem as aulas.

Diante disto, observa-se que o espaço não é um problema que não se possa resolver, pois o teatro pode ser trabalhado na sala de aula, no pátio da escola, na quadra, no auditório, no ginásio, na pracinha, em qualquer lugar, basta você fazer algumas adaptações e ter força de vontade e domínio.

Quanto aos professores/conclucentes, mencionados anteriormente, este número não é suficiente para atender todo o município, que tem em torno de 33 mil habitantes, mas esses estarão aptos a ministrar cursos de formação e oficinas para os demais professores na área de Ensino das Artes, que queiram trabalhar com essa nova área do conhecimento, e assim, diversificar o ensino das Artes.

Como se sabe, a proposta da LDB 9.394/96 no Art. 26, §§ 2º e 6º (Lei de Diretrizes e Base da Educação) é trabalhar o teatro alocado na disciplina Ensino das Artes, ou seja, lecionar as quatro linguagens artísticas: artes plásticas, música, teatro e dança. Porém, não há cursos de formação que abranjam especificamente todas essas linguagens numa formação única, sendo, as artes cênicas que envolve a dança, o teatro e o circo de maneira lúdica e prazerosa, desenvolvendo todos os aspectos do educando.

Dessa forma, esse trabalho vem mostrar que o teatro-educação merece ser analisado com carinho pelo sistema de ensino, para que o mesmo venha de fato ser trabalhado nas escolas, pois do jeito que está muitas das vezes nem é trabalhado durante o ano, porque ele aparece como atividades extracurriculares e não como uma atividade complementar. Como professora do ensino das artes gostaria de me manifestar: “- chega de pecinha/teatrinho na escola, vamos inovar. Gestores, coordenadores e professores deem licença que agora o teatro busca seu lugar na escola”.

Muitas vezes colegas professores se sentem incomodados com as aulas de teatro, pois é comum na maioria das aulas o barulho devido os jogos, os alunos perdem o controle na euforia de realizar as atividades. Através dessa pesquisa percebi que por meio dos jogos propostos pelas aulas teatrais, os alunos na sua maioria incorporam a representação dramática, demonstrando espontaneidade, criatividade, atitude, companheirismo e atenção no momento da ação.

Diante disso, percebi que o teatro e a educação são diferentes da visão mecanicista que era baseada numa pedagogia tradicional, na qual o aluno se tornava um ser passivo aceitando os conteúdos que lhe eram repassados sem poder questionar, com comportamento de todos sentados enfileirados, olhando sempre para frente na direção do professor.

Com essa nova proposta do teatro e educação inovadora, sobretudo no interior do estado, posso afirmar que essa prática educacional mecanicista foi desconstruída. A educação admite que o conhecimento se manifeste do corpo por meio de experiências de vida com o meio cultural e social no qual este está inserido. Segundo Pereira (2005, p. 29), é necessária uma educação que se volte para a formação da pessoa em sua completude, e isso requer que, além do desenvolvimento do intelecto, esteja voltado para o desenvolvimento da criatividade, da instrução, da sensibilidade, da corporeidade, da inteligência e das relações humanas.

Concordo com Koudela (2015), que diz que por meio do teatro o aluno amplia suas habilidades, desenvolve seus pensamentos, sensibilidade, atenção, reflexão, imaginação, respeito mútuo e aprende a respeitar regras de maneira lúdica e prazerosa, por meios de jogos e encenações. Para isso, não se faz necessário que o mesmo esteja enfileirado, sentado numa carteira só ouvindo o professor falar.

Na aula de teatro o aluno participa, dá ideias, vivencia suas experiências de vida, compartilha com os colegas e dessa forma

ele passa a conhecer o meio em que vive, sua comunidade, sua cultura, seus costumes e valores sociais e familiares.

Acrescento que, por meios de jogos e improvisações, o educando transporta sua bagagem emocional às vezes sem perceber através de palavras, gestos e ações, traçando sua história demonstrando sua personalidade, fazendo críticas, denúncia, etc. Essas são algumas potencialidades que o ensino do teatro possibilita na educação do ser humano.

O ensino do teatro proporciona ainda, que o aluno além do conhecimento científico, da teoria e da prática, estabeleça articulações entre o fazer artístico e a apreciação da obra no processo de contextualização. Portanto, a estética passa a ser um elemento fundamental na construção do processo de ensino/aprendizagem.

A teoria e a ciência da educação são inseparáveis quando se trata de pedagogia do teatro, pois ela busca mostrar a práxis dos envolvidos numa ação. Hoje, há vários estudos voltados para o aprimoramento das práticas profissionais de ensino, envolvendo não só as escolas, mas várias associações, como: grupos juvenis, pastoral da criança, igrejas, comunidades de bairros, grupo de mulheres, grupo de capoeira, empresas, dentre outros.

A relação que o teatro estabelece com o contexto histórico, sua determinação no campo social e sua abertura para o campo estético, leva assim a uma nova abordagem, na qual a leitura da obra de arte fornece o material para a construção de uma pedagogia dialógica entre o teatro e a educação (FREIRE, 2010, p. 10).

A educação é um processo que está em constante mudança. Portanto, apesar da resistência em função do modelo de ensino em relação à arte, em particular as artes cênicas (teatro), a arte como ciência vem mostrando inovação no processo educacional. Sendo assim, o ensino do teatro nos deixa claro que pode fazer parte dos componentes curriculares, pois diferente da educação conteudista, na qual o aluno enche o caderno de conteúdo, o teatro vem trabalhar o conhecimento e a vivência do educando

por meio de suas histórias, mitos, lendas, religiosidade e costumes de sua região. Diante disso, os PCNS (BRASIL, 1999, p. 15) dizem que:

A educação em arte propicia o desenvolvimento do pensamento artístico, que caracteriza um modo particular de dar sentido as experiências das pessoas: por meio dele, o aluno amplia a sensibilidade, a percepção, a reflexão e a imaginação. Aprender arte envolve, basicamente, fazer trabalhos artísticos, apreciar e refletir sobre as formas da natureza e sobre as produções artísticas individuais e coletivas de distintas culturas e épocas.

Todos esses aspectos são relevantes, já que o teatro é a base epistemológica dessa área que tem na pedagogia do teatro disciplina de integração entre os polos teatro e pedagogia e disciplinas limítrofes de ambos. Aí, a pedagogia do teatro tem como campos de atuação os grupos profissionais, a educação infantil, ensino fundamental e ensino médio. Os cursos superiores; as organizações extracurriculares; os contextos: social, terapêutico, saúde e empresarial (KOUDELA, 2006, p. 15).

Nessa perspectiva, o artigo 1º da Lei de Diretrizes e Bases da Educação diz: A educação abrange os processos formativos que se desenvolve na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais.

Assim, o ensino do teatro perpassa por esses itens que são normas da LDB, para uma educação que atenda às necessidades do indivíduo, tanto na formação escolar como no trabalho social. Sendo assim, posso afirmar que através do teatro-educação se pode ter esse diálogo das linguagens na formação dos alunos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo buscou observar e analisar o desempenho, a interação, a participação, a criatividade, a aplicação do projeto de intervenção e o desenvolvimento dos alunos do 6º ano do ensino

fundamental da Escola Municipal Padre Giulio Luppi. Para nortear este trabalho, lancei mão de um projeto de intervenção por mim elaborado e aplicado para que pudesse acompanhar e constatar com mais proximidade e segurança o desempenho dos alunos envolvidos nas aulas de teatro.

Numa perspectiva de inserir o teatro na escola como disciplina curricular, visto que as escolas às vezes trabalham o teatro na disciplina de ensino das artes, isso muito raro, analisando todo esse processo no decorrer das aulas, o desempenho dos educandos, a participação no momento de organização da sala, enquanto uns varriam, outros tiravam carteiras, passavam pano para deixar o espaço limpo para a realização dos trabalhos, isso demonstra interesse por parte dos alunos em estudar teatro.

Assim sendo, a escola só tem a crescer com essa nova proposta de ensino que vem contribuir em vários aspectos da formação do educando. No decorrer do estudo e investigação, constatei através da pesquisa, que os educandos se mostraram mais influenciados a participarem das aulas e das ações desenvolvidas na escola. A afetividade entre colegas e professor melhorou muito. A assiduidade também, além do respeito ao próximo, o companheirismo, a relação no trabalho em equipe e o desempenho nas demais disciplinas do currículo escolar.

E para que todo esse trabalho tenha êxito é de suma importância a participação de todos os atores envolvidos na educação, que busca a construção de um espaço democrático que não se limite apenas ao professor de teatro, mas ao corpo administrativo, técnico, aos docentes e discentes da escola, buscando também o envolvimento da família com a finalidade de contribuir para uma educação de sucesso para todos.

Ao realizar este trabalho percebi que o teatro é uma das práticas pedagógicas que perpassa o ensino/aprendizagem da educação básica, apesar de ainda não ter o reconhecimento e a valorização merecida, é uma possibilidade de despertar o aluno em seus aspectos emocional, intelectual, perceptivo, criativo, etc.

O teatro permite que estes aprendizados através das práticas teatrais, como os jogos, sejam transformados em produção de conhecimento.

Durante a preparação das aulas a ansiedade era muito grande, eram tantas as coisas que eu poderia desenvolver, que por muitas vezes fiquei confusa, mas nada que pudesse atrapalhar. Ao mesmo tempo em que planejava as minhas aulas, pensava como os alunos iriam reagir a elas, qual seria a receptividade dessa nova forma de ensinar e aprender, e me questionava: “Será que eles vão gostar da aula? Vão querer fazer as atividades propostas?”

Apesar de conhecer a turma, pois sou a professora titular da mesma, me senti insegura em relação à nova proposta de ensino, pois como se sabe o sistema escolar ainda é preso à tradição conteudista e os problemas, muitas vezes, não são na escola, ou com a coordenação pedagógica, mas com alguns pais, pois quando não veem o caderno do filho cheio de conteúdo, dizem que o professor somente brinca em sala de aula.

Mesmo com dúvidas em relação ao comportamento dos alunos, me senti confiante para desenvolver as atividades que havia selecionado para a pesquisa, tendo como base os conteúdos propostos no plano de intervenção. Quanto à escola onde estagiei não encontrei dificuldades, pois faço parte da equipe de professores que nela trabalha, em relação à direção só tenho a agradecer ao senhor Renato do Socorro Lourenço e a coordenação pedagógica na pessoa da senhorita Maria da Paz A. Neves e Ednilsa Pantoja Serra, que me deixaram à vontade e me deram maior apoio.

Quanto à realização do trabalho não tive obstáculo, pois os alunos demonstraram muito interesse na aplicabilidade do projeto, aos colegas que às vezes se sentiam incomodados devido ao barulho no momento das atividades, mesmo assim não falavam nada, deixo minhas desculpas.

Agradeço pela compreensão de todos, aos pais e em especial a todos os alunos que fizeram parte desse processo de

ensino/aprendizagem na área das artes cênicas, em teatro. Estou sensibilizada e agradecida por chegar aqui com tanta disposição e por ter aprendido muito no decorrer deste processo. Espero que este meu estudo sirva para outros pesquisadores e professores de outras instituições de ensino, pela grande importância que o teatro tem na formação de cidadãos brasileiros, em especial os gurupaenses.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Jaime Augusto Duarte. **Matintas: O Mito Amazônico na Cena da Dança Contemporânea em Belém do Pará**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. (DINTER – Doutorado Interinstitucional UFPA/UFBA).

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais na sala de aula**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Jogos Teatrais para a Sala de Aula: Um manual do professor**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

TEATRO, CRIANÇA E EDUCAÇÃO: RELATO DE EXPERIÊNCIAS NO ESTÁGIO DOCENTE I NO CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO EM GURUPÁ-PA

Sâmea Thais Fernandes Rodrigues¹
Profa. Ma. Priscila Romana Moraes de Melo²

Resumo: Este trabalho tem como finalidade relatar o meu período de Estágio Supervisionado I - Educação Infantil, do curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal do Pará, pelo Plano Nacional de Formação docente - PARFOR, no município de Gurupá-PA. Este estágio teve como objetivo levar o teatro para a rotina de minha sala de aula, a fim de proporcionar maior aprendizagem do educando, observando as mudanças ocorridas nas crianças após essas atividades. Este trabalho contou com a presença de 15 crianças, e uma professora ajudante, na Escola Criança Feliz. A metodologia partiu do Estágio Docente I, planejada levando em consideração as atividades lúdicas teatrais, pois percebia-se que estas estavam sendo trabalhadas de forma aleatória. Percebi que por meio do teatro há mais desenvolvimento, emoção e diversão nas aulas, as crianças aprenderam de forma alegre, ficando visível o quanto é importante trabalhar estas atividades na educação infantil, favorecendo de maneira lúdica o ensino aprendido das crianças. Para fazer esse diálogo da importância do teatro na educação infantil chamei para dialogar comigo os autores Viola Spolin (2005), Ingrid Koudela (2005) e as Diretrizes Curriculares Nacionais - DCN para a educação infantil (2010), entre outros.

¹ Professora do ensino básico da rede municipal de Gurupá-PA; Graduada em Licenciatura Plena em Teatro pelo Programa Nacional de Formação de Professores da Educação Básica - PARFOR/UFPA.

² Mestra em Artes da Universidade Federal do Pará - UFPA; Professora colaboradora e orientadora do PARFOR/UFPA, 2017-2018; Artista-pesquisadora; Atriz-palhaça do Grupo de Teatro Palhaços Trovadores de Belém do Pará; Nutricionista.

Palavras-chave: Teatro. Educação Infantil. Ludicidade.

INTRODUÇÃO

Este trabalho discorre sobre as mudanças ocorridas nos alunos da turma maternal I da Escola Criança Feliz, no município de Gurupá do estado do Pará, durante a minha experiência no Estágio Docente no curso de Licenciatura Plena em Teatro pelo Programa Nacional de Formação de Professores da Educação Básica – PARFOR/UFPA-2018.

Observando as mudanças que ocorreram na turma, pude me dar conta de quanto às atividades teatrais poderiam transformar minha sala de aula e pensar formas de ensino-aprendizagem que dialogassem com o universo das crianças ali observadas.

Durante a disciplina Estágio Docente I, ministrada pela professora mestra Alcidema Magalhães pude escolher o meu objeto de pesquisa, observando a importância do teatro para a educação infantil e questionando: “Qual a mudança no ensino-aprendizagem dos alunos com a introdução do Teatro na escola?”. Este trabalho tem como objetivo perceber as mudanças ocorridas nas crianças após as atividades teatrais introduzidas em sala de aula, tendo como objeto de pesquisa as crianças da turma maternal II da Escola Criança Feliz.

O município de Gurupá localiza-se na Região das Ilhas, área fisiográfica do Marajó, margem direita do Rio Amazonas, microrregião de Portel. Faz fronteira com os municípios de Porto de Moz, Almerim, Afuá, Breves, Portel, Melgaço e com o estado do Amapá. Seu território é de 8.540,113 km. Segundo o IBGE, possui 29.062 habitantes. Sendo que a maior parte reside na zona rural. O município distancia-se 500 km da capital do estado: Belém do Pará, por via fluvial (LOPES, 2013).

Com base nas Diretrizes Curriculares Nacionais, a Educação Infantil é a primeira etapa da educação básica e tem como objetivo o desenvolvimento integral da criança; e esse desenvolvimento pode se dá através de atividades lúdicas que

além de tudo chamam mais atenção da criança e elas podem aprender brincando, afinal, por meio das brincadeiras a criança interage consigo e com o outro, imagina várias coisas. Assim é importante que a escola ofereça esses momentos de interação (BRASIL, 2010, p. 12).

Este artigo se estrutura em três partes: Teatro, Criança e a Educação; Teatro e Educação: diálogos possíveis; e, Relato de Experiência no Estágio Docente I: um olhar sobre as mudanças em sala de aula com o Ensino do Teatro.

TEATRO, CRIANÇA E A EDUCAÇÃO

A palavra teatro vem do termo grego “theatron”, que significa “lugar de onde ver”, isso me faz pensar que pelo teatro todos os envolvidos podem se ver. Nesse sentido reforço a ideia da influência social da atividade teatral para quem realiza esta prática, pois envolve o participante em suas várias dimensões, fazendo-se desenvolver em questões pessoais, emocionais, sociais. Isto fica evidente no pensamento de Viola Spolin:

O jogo é democrático! Todos podem aprender jogando! O jogo estimula vitalidade, despertando a pessoa como um todo - mente e corpo, inteligência e criatividade, espontaneidade e intuição - quando todos, professor e alunos unidos estão atentos para o momento presente (SPOLIN, 2005, p. 30).

Seguindo essas ideias de que o teatro abraça diversas aptidões em quem alcança, e se a criança precisa deste ambiente acolhedor em sua infância, levando em conta segundo o dicionário Saraiva Jr, que a infância é tempo que a criança está em fase de crescimento, logo precisa ter esses espaços de aprendizagens, onde ela possa se desenvolver de maneira espontânea; precisa-se entender qual realmente o papel do professor nesse processo de educação e o que está fazendo para que seu aluno se desenvolva de forma saudável.

Quando se pensa em educação há muitas reflexões. Têm pessoas que acham que a educação se dá somente em uma sala de

aula, mas para Brandão, ela vai mais além da escola:

Finalmente, os gregos ensinam o que hoje esquecemos. A educação do homem existe por toda parte e, muito mais do que a escola, é o resultado da ação de todo o meio sociocultural sobre os seus participantes. É o exercício de viver e conviver o que educa. E a escola de qualquer tipo é apenas um lugar e um momento provisório onde isto pode acontecer. Portanto, é a comunidade quem responde pelo trabalho de fazer com que tudo o que pode ser vivido-e-aprendido da cultura seja ensinado com a vida – e também com a aula – ao educando (BRANDÃO, 1998, p. 47).

Assim, fica evidente que educar vai muito mais que uma sala de aula, educar vem de casa, das comunidades, ou seja, dos convívios fora da escola. De fato isso condiz quando observo minhas filhas ou alunos brincando de faz de conta, quanto aprendizado há naquelas brincadeiras; ou quando uma pessoa mais experiente me repassa um conhecimento que me era desconhecido. Em tudo isso há educação mesmo não sendo uma sala de aula. Na verdade, essas formas de interação, servem sempre para uma forma de aprendizado, é como minha vó sempre diz: “educar vem de casa”.

Se o fim da Educação é desenvolver no homem toda a perfeição de que ele é capaz, que perfeição é esta? De onde é que ela procede? Quem a define e a quem serve? Por que, afinal, ideias de perfeição são tão diversas de uma cultura para outra? É falso imaginar uma educação que não parte da vida real: da vida tal como existe e do homem tal como ele é. É falso pretender que a educação trabalhe o corpo e a inteligência de sujeitos soltos, desancorados de seu contexto social na cabeça do filósofo e do educador, e que os aperfeiçoe para si próprio, desenvolvendo neles o saber de valores e qualidades humanas tão idealmente universais que apenas existem como imaginação em toda parte e não existe como realidade (BRANDÃO, 1993, p. 71).

Ao fazer uma análise da minha prática percebo o quanto a Educação Infantil é uma fase de descobertas da criança, portanto é importante trabalhar atividades que envolvam o educando de

forma lúdica, afinal a ludicidade faz parte da rotina da criança. Recordo-me os momentos de interação em sala de aula com os jogos, brincadeiras de faz de conta ou contando uma história, quanta atenção elas me deram com os olhinhos brilhando de tanta animação. E ainda tenho colegas que reclamam de tanto barulho na sala e se perdem sem saber como usar a agitação das crianças a seu favor. Lembro-me que também não conseguia facilmente, confesso que muitas vezes era difícil segurar a concentração das crianças.

Mas, de fato, o que é importante trabalhar nesta fase e quais as semelhanças entre o Teatro e a Educação Infantil? A educação infantil é a primeira etapa da educação básica, o início da vida escolar da criança, logo é nesse momento que se devem proporcionar momentos ricos de aprendizagens, vivenciando atividades prazerosas e ricas, onde a investigação, reflexão, construção de experiências favoreçam situações de aprendizagens. Sabe-se que o objetivo da Educação Infantil é de favorecer o desenvolvimento integral da criança, logo devo contribuir para essa formação do aluno, fase a qual também sou responsável como professora de Teatro e de Educação Infantil.

TEATRO E EDUCAÇÃO: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Será que quando se fala de educação são necessárias as atividades serem chatas, desconfortáveis, trabalhosas, conteudistas, sem nenhum prazer? Será que é impossível contribuir com o desenvolvimento infantil de uma forma agradável, feliz? É justamente aqui que começo entrelaçar minha discussão com a vivência de sala de aula.

Acredito que as aulas podem se tornar um encontro rico de aprendizagens e não necessariamente ser imposto somente conteúdos, fazendo a rotina infantil ser desgastante tanto para o aluno quanto para o educador. Percebi após as atividades teatrais que muita coisa mudou nas crianças: comportamento, desenvolvimento e ânimo nas aulas.

A criança é um ser histórico que está inserido em uma

determinada cultura, é um cidadão de direitos que precisa de espaços harmoniosos para se desenvolver e crescer um ser capaz de encarar os desafios que aparecerão em suas vidas. Valorizando sempre seu mundo de criança, o imaginário, a ludicidade que já está presente nesta fase, respeitando sempre os limites de cada um, segundo o Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil,

[...] as crianças possuem uma natureza singular, que as caracteriza como seres que sentem e pensam o mundo do seu jeito muito próprio. Nas interações que estabelecem desde cedo com as pessoas que lhe são próximas e com o meio que as circunda, as crianças revelam seu esforço para compreender o mundo em que vivem, as relações contraditórias que presenciam e, por meio das brincadeiras, explicitam as condições da vida a que estão submetidas e seus anseios e desejos (BRASIL, 1998, p. 21).

Se pararmos para observar as brincadeiras de faz de conta, as cantigas de roda, as músicas que eles fazem, os movimentos quando cantam, o choro que fazem quando querem algo que não lhes é dado, tudo isto é teatro e já faz parte do mundo imaginário das crianças. É claro que devemos aproveitar esses momentos da criança e explorar o desenvolvimento delas nessas ações, sem imposições severas para esta idade.

Cabe aos professores buscarem meios de mediar essas atividades, assumir o teatro como uma atividade lúdica séria que proporciona aprendizagens significativas, afinal quem não gosta de brincar? E esta é a finalidade da Educação Infantil, desenvolver integralmente a criança nos seus aspectos físicos, psicológicos, intelectuais e sociais, fazendo-as transitar por vários campos como imaginação, percepção, emoção, intuição, memória e raciocínio, valorizando as interações e as brincadeiras, pautadas nas Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil: “Sujeito histórico e de direitos que, nas interações, relações e práticas cotidianas que vivencia, constrói sua identidade pessoal e coletiva, brinca, imagina, fantasia, deseja, aprende, observa, experimenta, narra, questiona e constrói sentidos sobre a

natureza, produzindo cultura” (BRASIL, 1998, p. 12).

Nesse sentido se torna importante saber explorar as possibilidades do mundo infantil, pois a criança vive brincando, ela é espontânea, em quase tudo ela reinventa sentidos que muitas vezes para um adulto pode não ter nada a ver certas ações, mas é aí que vejo as similaridades presentes entre o teatro e o mundo lúdico infantil, pois a criança faz tudo ser real no momento que interage com o colega, para ela tudo tem uma verdade. Nos jogos muitas vezes ela resolve seus problemas, porque ela é natural, faz o que tem vontade de fazer, diferente de um adulto que às vezes omite seus sentimentos. A criança brinca, joga, briga, mas se entende. Desta maneira,

[...] O teatro como conhecimento que é buscar resposta para os questionamentos sobre o que é mundo, o homem, a relação do homem com o mundo e com outros homens nas teorias contemporâneas do conhecimento que propõem novos paradigmas para a ciência como a complexidade do pensador Edgar Morin [...] (CAVASSIN, 2008, p. 42).

É nesse pensamento visível que as possibilidades das práticas teatrais despertam na criança. Mas nos dias atuais é muito comum se ver as crianças brincando com brinquedos eletrônicos, e não mais contando histórias, brincando de faz de conta ou brincando de pega-pega, por exemplo. Vivemos em um mundo capitalista, onde o mercado se torna mais importante que qualquer outra coisa, como afirma Galeano ao dizer que “contar histórias é visto, como forma de perda de tempo para uma sociedade de consumo e interesses próprios, onde ninguém pára para ouvir o outro” (1994, p. 20). Sendo assim, a criança está sendo limitada a sonhar, não está existindo mais a inocência de achar verdades nos encantos da brincadeira de faz de conta ou quando escutam uma história clássica ou regional. É interessante perceber em algumas falas de crianças coisas do tipo como: “Papai Noel não existe, é o papai e mamãe que colocam os presentes debaixo da árvore de natal”; “a fada do dente também não existe, isso é mentira dos adultos”; estes são só alguns exemplos de como o lúdico está em nossa sociedade, cada vez

mais deixado de lado para o mundo digital.

Assim acabamos deixando de lado a vivência natural da criança, sempre oralizando regras para ela seguir, devemos sim ensinar mais de uma maneira que ela entenda de fato, ou seja, na prática, nas brincadeiras é o melhor momento. Sendo assim com o Teatro em sala de aula poderemos de forma espontânea explorar questões como exercer a liberdade, respeito e responsabilidade em grupo.

Na escola, muitas vezes essas ações são trabalhadas de forma aleatória, sem mediação do educador, é este o momento de abrir possibilidades para uma educação transformadora, pois segundo Paulo Freire “ensinar exige compreender que a educação é uma forma de intervenção no mundo” (FREIRE, 2000, p. 38 apud SANTANA, 2011, p. 12). É importante fazer com que os educandos pensem, reflitam e procurem mudanças para os problemas que afligem a sociedade. Nesse sentido é necessário possibilitar esse contato da criança com atividades que favoreçam a observação, a descoberta de sentimento, o desenvolvimento, intelectual e moral do educando.

O Teatro, no processo de formação da criança, cumpre não só com a função integradora, mas dá oportunidades para que ela se aproprie crítica e construtivamente dos conteúdos sociais e culturais de sua comunidade mediante trocas com os seus grupos. No dinamismo da experimentação, da fluência criativa propiciada pela liberdade e segurança, a criança pode transitar livremente por todas as emergências internas integrando imaginação, percepção, emoção, intuição, memória e raciocínio (BRASIL, 1997, p. 84).

Desse modo, fica claro o papel do teatro ao alcançar várias áreas de conhecimento do educando, fazendo este desenvolver a mente, o corpo, a voz, o convívio em grupo e desinibir aqueles mais tímidos.

As atividades teatrais e/ou lúdicas podem ser uma brincadeira, contação de histórias ou jogos. A contação de

histórias envolve a criança em um mundo mágico da leitura, e mesmo ela não sabendo ler convencionalmente, esta consegue fazer uma leitura de tudo que o professor lhe repassa por meio de uma contação de história ou dramatização. Santana (2011, p. 27) nos fala sobre os pensamentos de Paulo Freire (2006), nos quais ele acredita que a leitura acontece em “diferentes” espaços de sua vida, a “leitura do mundo”, a “leitura da palavra”, daí a leitura da “palavra mundo”, ele acredita que mesmo não sabendo ler, a criança a partir do que lhe é repassado e por meio de suas experiências consegue fazer uma leitura de mundo e conseqüentemente chegar a leitura de palavra. Mas para isso devemos reinventar essa maneira de fazer a leitura, e as atividades teatrais são uma das maneiras mais agradáveis para esses momentos, como fica evidente no pensamento do autor Kishimoto:

Quando as situações lúdicas são intencionalmente criadas pelo adulto com vista a estimular certos tipos de aprendizagens, surge a dimensão educativa. Desde que mantida as condições para a expressão do jogo, ou seja, a ação intencional da criança para brincar, o educador está potencializando as situações de aprendizagens (KISHIMOTO, 1996, p. 36).

Nesse sentido conseguiremos atrair a atenção do educando para as atividades realizadas, fazendo o universo infantil de fato ser prazeroso e sem imposições. Sendo assim, o mundo da contação de história é um bom caminho e despertará a imaginação, caráter, raciocínio, criatividade, senso crítico e disciplina. Nessas atividades a criança aprenderá de forma agradável, explorando também a oralidade na medida em que ela também expõe suas experiências.

Com isso, os momentos de contação de histórias são mais uma atividade teatral que favorece o aprendizado da criança, pois ela viaja na imaginação, e pode aprender com a mensagem da história, mais do que se falássemos normal a elas, de forma mais clara e divertida. Sem contar que nesses momentos as próprias crianças se envolvem e modificam quando é necessário

o final da história. Basta que o adulto lhe permita falar, o que às vezes não acontece em casa e em sala de aula. Privamos a criança de falar o que sente.

Segundo o Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil,

Brincar é uma das atividades fundamentais para o desenvolvimento da identidade e da autonomia. O fato de a criança, desde muito cedo, poder se comunicar por meio de gestos, sons e mais tarde representar determinado papel na brincadeira faz com que ela desenvolva sua imaginação. Nas brincadeiras, as crianças podem desenvolver algumas capacidades importantes, tais como atenção, a imitação, a memória, a imaginação, amadurecem também algumas capacidades de socialização, por meio da interação e da utilização e experimentação de regras e papéis sociais (BRASIL, 1998, p. 21).

Logo, o teatro na educação pode sim proporcionar emoção e razão, desenvolvimento, saber conviver em sociedade, as atividades lúdicas além de chamarem atenção da criança fazem com que seu desenvolvimento seja de fato completo, como lhes é garantido por lei nesta fase tão importante. Acredito que as aulas ficam mais prazerosas, havendo mais envolvimento entre educador e educando, modificando a realidade ao seu redor e crescem aprendendo a maneira correta de agir em família e em sociedade.

Spolin fala que “[...] todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender se o ambiente permitir pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo que o que ele tem para ensinar” (SPOLIN, 2005, p. 3).

Afinal a criança está em fase de desenvolvimento, suas potencialidades acontecem, mas desde que seja permitido a ela desenvolver-se em um espaço que lhe seja oferecido essas experiências, do contrário de nada servirá. E aí está o meu papel de educadora: mediar e propor essas ações na Educação Infantil, pois toda criança gosta de jogar, brincar e ouvir uma história.

Então que tal reinventar a maneira de ensinar com aprender uma letra, por exemplo, ao invés de dar um papel com a letra impressa, forçando o aprendizado decorado da mesma? E se começar contando uma história desta mesma letra, depois cantar uma cantiga que tenha a ver com letra? Será que a criança não vai gostar mais dessa dinâmica e aprender a letra definitivamente, ao contrário de dar só um pedaço de papel com a figura de um animal que inicia com a letra e pedir para elas pintarem? Por meio do teatro tudo pode ser mais divertido e haver mais aprendizado.

Acredite no foco do jogo e observe a superação da rotina. Permita que todos joguem e descubra a criatividade oculta naqueles alunos cujo desempenho escolar é normalmente insatisfatório. Seja paciente, logo descobrirá que mesmo a criança menos responsável ficará orgulhosa daquilo que está fazendo (SPOLIN, 2015, p. 33).

Logo, perceber com um olhar carinhoso o quão esta arte do teatro pode transformar uma realidade, devemos deixar as crianças brincarem, rolaem no chão, imaginarem, e além de tudo se envolverem nas atividades com o aluno e aprenderem também com este convívio, assim todos aprenderão com o mundo lúdico do teatro, o(a) professor(a) e a criança, brincando tudo se torna mais gostoso e divertido, então vamos brincar?

RELATO DE EXPERIÊNCIA NO ESTÁGIO DOCENTE I: UM OLHAR SOBRE AS MUDANÇAS EM SALA DE AULA COM O ENSINO DE TEATRO

A PROPOSTA DE PLANO DE INTERVENÇÃO

Esta proposta foi criada a partir da atividade curricular Estágio Docente I, atividade obrigatória do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará, ministrada pela professora Alcidema Magalhães, em fevereiro de 2016 e desenvolvida no segundo semestre deste mesmo ano, com a carga horária de 67 horas.

Conforme escolhido por mim, realizei o estágio com 15 crianças de 03 anos de idade, na Escola Criança Feliz, situada na Rua Belo Horizonte, s/n, cidade de Gurupá, onde a modalidade de ensino oferecido por esta instituição é de Educação Infantil que acontece nos turnos matutino e vespertino. Neste ambiente de ensino havia a presença de duas professoras titulares, eu e mais uma colega de trabalho.

O estágio é bem mais que um momento para se praticar as teorias estudadas no decorrer do curso, deve ser também uma oportunidade de o estagiário refletir sobre suas práticas, suas relações e vínculos estabelecidos, observando a realidade ao seu redor em cada contexto em sala de aula, apresentando respostas para determinadas problemáticas existentes no ambiente escolar e comunidade como um todo, posicionando-se sobre sua formação e atuação docente.

Com isso, dou-me conta de quanto o ensino do teatro se faz importante na escola desde cedo, estimulando as crianças a criarem vínculos entre si e estimulando suas criatividade. Com base neste contexto, Almeida Junior nos fala da busca de fomentação do estágio supervisionado:

[...] busca-se fomentar, no estágio supervisionado obrigatório, além das relações ensino/aprendizagem formais associadas à epistemologia e práticas do ensino de teatro, estabelecer, a partir dele, espaços de ação cultural, nos quais se produzam planos de ação (e possíveis intervenções teatrais) que ultrapassem a sala de aula e se conectem com a produção teatral local. Ações estas responsáveis pela visibilidade do imaginário teatral na cidade e no território escolar (ALMEIDA JUNIOR, 2013, p. 53).

Sendo assim, o projeto teve como objetivo trabalhar as atividades teatrais em sala de aula não somente para distrair as crianças e sim, despertar o aprendizado no educando, afinal como estamos falando de Educação Infantil, sabemos que é importante se trabalhar o lúdico para se chegar ao desenvolvimento da criança, pois quando a criança brinca, na sua

maioria, ela viaja em vários níveis de desenvolvimento e aprende com as regras da brincadeira, mesmo que em algumas vezes, seja mediada por um adulto, aprendendo de forma lúdica com as ações propostas.

Assim evidencio como foi comentada no decorrer de todo este artigo, que o lúdico é uma atividade primordial no processo de ensino-aprendizagem e no desenvolvimento global e espontâneo da criança. É fundamental que a criança em qualquer atividade escolar, seja instigada às descobertas, dessa forma a ludicidade é o caminho mais favorável para se chegar a este fim de maneira gostosa, imaginando e brincando. E nós como futuros educadores de teatro, devemos ter esse conhecimento e colocar em prática na sala de aula.

PROCESSO METODOLÓGICO

A metodologia no estágio direcionado em que eu me propus a seguir, foi baseada na minha rotina em sala de aula na Escola Criança Feliz, que ocorria em dois momentos: o primeiro nas primeiras duas horas de atividade, voltadas para o estágio; o segundo, às duas horas restantes, seguia-se o planejamento das atividades do plano curricular da escola.

No quadro abaixo podemos visualizar os temas propostos no desenvolvimento do trabalho, subdivididos em conteúdos e estratégias a serem seguidas no decorrer do estágio:

Quadro 1 – Conteúdos e Estratégias no Estágio Docente I.

TEMA	CONTEÚDO	ESTRATÉGIAS
Trajatória do Ser	<ul style="list-style-type: none"> - Histórias de vida; - Experiências individuais e coletivas; - Memórias particulares e de grupos (família, sociedade, espaços de convivências); - Narrativas locais: mito, lenda, etc. 	<p>As atividades desenvolvidas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Contação de histórias; - Jogos; - Trabalho com objetos particulares.
Brinquedos e Brincadeiras	<ul style="list-style-type: none"> - Brincadeiras: de rodas dramatizadas, faz de conta, cantadas; - Brincadeiras com brinquedos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Jogos de apresentação, integração e socialização; - Brinquedos infantis; - Confeção de brinquedos infantis, utilizando recursos locais; - Encenação com objetos imaginários

Fonte: Rodrigues, 2018.

Inicialmente o trabalho em sala de aula se dava com boas-vindas, diálogo sobre o dia anterior, alongamento, aquecimento corporal e vocal, usando músicas como: “Bom dia como vai você”; “Bom dia sol”; “O palhaço picolé”; “O boneco de lata”; “Jacaré coroa”; “Quando fui ao Marajó”; e outras que tinham o objetivo de trabalhar a voz e o corpo, bem como a imaginação das crianças. A partir daí trabalhou-se outras atividades que estavam estabelecidas no plano de ensino: 1- Trajetória do Ser; 2- Brinquedos e Brincadeiras.

1- Trajetória do Ser

As atividades desenvolvidas nesse tema foram: a história de vida da criança (família, gostos, moradia, etc.); as experiências

individuais e coletivas. Procurei trabalhar a memória delas, explorando a oralidade nas rodas de conversas e brincadeiras, usando nesta atividade o jogo da bola para se apresentarem, objetos particulares que estavam em suas próprias mochilas, instigando as expressões corporais e imaginação da criança, dando espaço para que ela se sentisse a vontade e expressasse seus sentimentos. Ao primeiro contato, as mesmas, encontravam-se tímidas, umas faziam outras não, mas no decorrer das atividades percebi que mesmo aquelas mais caladas, demonstraram interesses nas atividades.

Também foi aplicada a contação de histórias (a lenda do Boto, do Curupira, da Matinta Pereira, o Saci, da Cobra Grande, do Chapeuzinho Vermelho, da Rosa Juvenil, dos Três Porquinhos, da Dona Baratinha e do Sapo e a Rosa). A sequência era a seguinte: primeiramente eu contando a história, depois sugerindo que eles fizessem as ações da história, ou seja, praticando as expressões corporais voltadas para o teatro. Algumas crianças fizeram, outras não, algumas crianças contavam também a sua maneira a história e eu buscava instigar a criatividade e oralidade delas. Com isto percebi que mesmo aquelas crianças mais tímidas adoravam esses momentos de fantasia.

A história da Rosa Juvenil, a lenda do Boto e a Dona Baratinha foram dramatizadas pelas crianças, sendo trabalhada esta montagem durante uma semana em sala de aula, e a apresentação final foi encenada no auditório da escola para as demais turmas do turno da manhã.

A escolha dos participantes era de livre e espontânea vontade de quem quisesse participar, as crianças que não participaram se tornaram plateia e ajudavam a arrumar os colegas e o espaço de apresentação. Foi nesta condição do trabalho que pude perceber o quanto o trabalho do teatro contribuiu para o exercício de coletividade e solidariedade com o outro.

Imagem 1 - Dramatização da lenda do Boto.



Fonte: Acervo pessoal.

Todos os momentos de contar histórias foram mágicos para as crianças, percebi o quanto se encantaram, afinal com essas atividades além de proporcionar o conhecimento de histórias locais, incentivar o gosto pela leitura e instigar a imaginação, pode-se ter muitos outros objetivos. Pela experiência, a Fundação Educar Dpaschoal no projeto Oficina de Contação de História/Leitura em campo, vários objetivos puderam ser observados, como:

[...] educar, instruir, desenvolver a inteligência, ser o ponto de partida para ensinar algum conteúdo ou mesmo ser um dos instrumentos para tentar entender o que se passa com os alunos no campo pessoal, pois, muitas vezes, durante a história eles falam do que está incomodando, sem vergonha ou medo, já que se veem dentro da mesma (FUNDAÇÃO EDUCAR DPASCHOAL, 2012, p. 6).

Com isso fica evidente que ao ouvir histórias a criança pode

sentir várias emoções, como alegria, tristeza, raiva, medo, sendo capaz de viver internamente tudo o que as narrativas provocam, além de ser uma forma prazerosa de descobrir e resolver conflitos de diversos problemas do seu dia a dia, sendo mais fácil para a criança explicar um problema para um adulto por meio da contação de histórias, pois nestes momentos ela associa o que está ouvindo à sua vida (MORAES, 2012, p. 130). Digo isto, pois, sempre que conto uma história na sala de aula, no momento de explorar a moral da história, as crianças relatam as suas vidas associando ao que foi ouvido na história, sendo assim o aprendizado se torna mais natural nestes momentos. Então que tal era uma vez...

2- Brinquedos e Brincadeiras

Neste momento procurei estimular a imaginação, aonde elas brincavam em grupo e individualmente, sempre mediando alguns imprevistos como brigas, gênero demonstrando que há objetos que podem ser divididos.

As cantigas de roda que também podem ser chamados de jogos teatrais, como: “Não atire o pau no gato”, “Meu limão, meu limoeiro”, “O sapo não lava o pé”, entre outras, foram trabalhadas sempre com um sentido educativo. Essas cantigas foram um dos momentos em que todas as crianças participavam e percebi como a expressão verbal, coletividade e atenção nas aulas melhoraram.

A mimese foi outra estratégia (imitação de animais, pessoas). Neste jogo propus que as crianças escolhessem um nome de animal que gostavam, depois sugeria que fizessem sons e gestos dos animais, na sequência tinham que trocar o animal que escolheram com o do colega, fazendo novamente as ações. Esta mesma atividade foi trabalhada com a imitação dos colegas, um imitava o outro. Nesta atividade pude trabalhar questões como respeito ao colega e atenção nas atividades.

Em todos os momentos do estágio busquei instigar o aprendizado por meio das brincadeiras, jogos, contação de

histórias, a fim de desenvolver de forma lúdica o aprendizado com as crianças, sabendo que todas essas ações são uma forma de fazer teatro, mesmo a criança não sabendo, ela faz teatro, cabendo a nós educadores saber utilizar esses momentos ao nosso favor. Então vamos brincar!!!

Durante as aulas foram desenvolvidas atividades que tinham objetivos de despertar vários sentimentos e ações. O processo avaliativo se deu analisando os aspectos de integração, participação, socialização, o cuidado e o respeito com os outros. O diálogo que acontecia no fim das atividades foi fundamental, pois ali eu observava o entendimento que as crianças tinham das atividades realizadas. É claro que essas conversas não eram longas devido as crianças preferirem sempre brincar, jogar e ouvir histórias. Percebi que ser professor vai além daquilo que eu penso que sei e abraça aquilo que os alunos são, respeitando as singularidades de cada um, ou seja, ensinar de uma forma que é mais íntimo da criança, assim para ela o conhecimento chega naturalmente, sem pressão do mundo adulto. Assim tudo faz mais sentido para as crianças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, a maior pergunta foi: qual a importância do teatro para a Educação Infantil e quais as mudanças que percebi nas crianças? E por que não analisar, também, como eu, educadora, finalizei este trabalho?

Como esta pesquisa parte de um momento especial na minha formação, o Estágio I, vejo que minha prática mudou, e mudou porque hoje qualquer atividade que eu fizer em sala de aula procuro dar mais sentido e confesso que antes não era assim, e isso se deve porque o teatro me transformou também, pois como já citei neste trabalho, o teatro andava sempre do meu lado, mas eu não sabia as possibilidades que tinha nas mãos para desenvolver o ensino-aprendizagem das crianças. Apesar de enfrentar diversas dificuldades em relação à visão que muitos profissionais da educação têm em relação ao professor de teatro,

por acharem que devemos ser animadores de festa, posso dizer que no fim desta pesquisa essa visão mudou para alguns. E acredito que com a aprovação da Lei n. 13.278, de 02 de maio de 2016, que garante o Ensino do Teatro na Educação Básica, deixando assim de ser um conteúdo nas grades escolares e passando a ser disciplina como qualquer outra, bastando apenas que os estados e municípios deem oportunidades de formação na área para que se tenham professores formados em todas as escolas. Assim, com a formação de 58 professores de teatro no município de Gurupá, através do PARFOR, fica o desejo de que nos próximos anos em nossas escolas estejamos ministrando de fato aulas de teatro não como conteúdo e sim como uma disciplina, que tem conteúdos próprios e relevantes para todas as faixas etárias.

Ao fim desta pesquisa é possível fazer alguns apontamentos em relação ao professor que aplica as atividades teatrais em sala de aula a fim de desenvolver de fato o aluno. Todavia, entendi o quanto podemos contribuir com a formação da criança dentro e fora de sala de aula, desde que o teatro seja uma necessidade na escola e não uma opção na hora dos intervalos. Por isso, fazendo um resgate do que já foi dito neste trabalho, entendemos que o teatro infantil, por meio dos jogos, brincadeiras, contação de histórias, dramatizações, além de despertar o interesse pela leitura, auxilia a criança a vivenciar situações difíceis e resolvê-las, relacionar-se, fazer descobertas, desenvolver a linguagem, a segurança em si mesma, além de trabalhar a atenção, percepção, memória, espontaneidade, autonomia, criatividade e criticidade. Enfim, realizando atividades bem planejadas, desenvolvendo a criança com naturalidade, ajudando em todas ou na maioria de suas áreas de conhecimento.

Assim, concluo neste trabalho, o quão é importante as atividades teatrais na Educação Infantil, a fim de desenvolver de forma divertida às crianças, melhorando as rotinas em sala de aula. Mas, contudo, fica o sonho que um dia os educadores de

teatro sejam de fato vistos com essas potencialidades e que os professores que não sabem explorar essas atividades se permitam experimentar o quanto o lúdico teatral pode-lhes ajudar no convívio escolar, o que favorecerá de fato o ensino-aprendizagem dos alunos.

Acredito que com este trabalho estarei contribuindo para este entendimento sobre a criança e como esta vê o mundo em que vive, uma vez que todas as brincadeiras que rodeiam o mundo infantil são uma forma de fazer teatro, assim representando uma ação pedagógica criativa e que chama mais a atenção da criança. Despertando também para o espírito de solidariedade, fraternidade, sentimentos esses que muitas vezes são difíceis de trabalhar somente oralizando, e fazendo teatro esses aspectos apareceram no momento da interação, isto me deixou muito feliz, afinal nos dias de hoje o mundo precisa de sentimentos bons e a escola é um ótimo lugar para proporcionar isto.

Finalizo estas ideias, sonhando que esta pesquisa não é finita, não termina por aqui, ela deixa uma vontade de partir para novas pesquisas na área, sendo assim foi um momento de conhecimento e crescimento profissional na minha formação profissional como professora de teatro na Educação Infantil.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA JUNIOR, José Simões de. Reflexões acerca do estágio curricular na formação do professor licenciado em teatro. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 29, n. 2, p. 43-64, jun. 2013.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Memória Sertão**. Cenários, cenas, pessoas e gestos nos sertões de João Guimarães Rosa e Manuelzão. São Paulo: Editorial Cone Sul; Uberaba: ed. Uniube, 1998.

_____. **O que é Educação?** 28. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Coleção Primeiros Passos).

BRASIL, Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria da Educação Fundamental. **Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil**. Formação Pessoal e Social, Brasília: MEC/SEF, 1998. (Volume 1).

_____. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Diretrizes curriculares nacionais para a educação infantil**. Brasília: MEC/SEB, 2010.

_____. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais-Arte**. Brasília: MEC/SEF, 1997.

CAVASSIN, Juliana. Perspectivas para o teatro na educação como conhecimento e prática pedagógica. **Revista Científica FAP**, Curitiba, v. 3, p. 39-52, jan./dez. 2008.

FUNDAÇÃO EDUCAR DPASCHOAL. **Oficina de contação de história** - Leitura em Campo. Disponível em: <http://www.educardpaschoal.org.br/web/files/files/Apostila-Monsanto-Uberlandia-e-Uberaba.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2018.

GALEANO, Eduardo. **As Palavras Andantes**. Porto Alegre: L&PM, 1994.

KISHIMOTO, Tizuko Moshida (org.). **Jogos, brinquedos, brincadeira e a educação**. São Paulo: Cortez, 1996.

LOPES, Robson Wander Costa. **CEBs ribeirinhas: análise do processo de organização das comunidades eclesiais de base em Gurupá-PA**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Universidade do Estado do Pará, Belém, 2013.

MORAES, K. S. S. P. et al. Contar e viver histórias. In: ANDRADE, Simeia Santos de (org.). **Ludicidade e formação de professores**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2012. p. 129-133.

SANTANA, Sitarry Sávila Araújo de. **Teatro na Educação Infantil: Um encontro possível**. Paraíba: UEPB, 2011.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Jogos Teatrais para sala de aula: um manual do professor**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

A CONTAÇÃO DE HISTÓRIA NA SALA DE AULA: RELATO DE EXPERIÊNCIA

Benedita Rosivane Alves Borges¹
Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida²

Resumo: O presente artigo tem o intuito de relatar minha experiência profissional em uma turma de educação infantil, por meio da contação de histórias como atividade pedagógica em sala de aula. Tem como objetivo compreender sua importância no processo de ensino aprendizagem das crianças no ensino infantil e de como a narrativa pode contribuir no desenvolvimento das habilidades motora, cognitiva, afetiva dos alunos. Ao longo de minha pesquisa em sala de aula, percebi a dificuldade de aprendizagem dos alunos em desenvolver sua capacidade de assimilar os conteúdos aplicados durante as aulas. Neste sentido, busquei formas de inserir na didática de sala de aula, um trabalho que pudesse envolver todas as disciplinas no currículo pedagógico da escola. Pois, trabalhar com crianças nessa faixa etária, requer muitas habilidades e estratégias para que os alunos não se sintam desolados das atividades e, muitas vezes percam a vontade de frequentar até mesmo o ambiente escolar.

Palavras-chave: Educação infantil. Sala de aula. Contação de história.

INTRODUÇÃO

Meu contato com a sala de aula se deu a partir da necessidade que a secretaria de Educação do município de Gurupá³ enfrentava em relação a contratação de pessoas com

¹ Graduada no curso de Licenciatura em Teatro PARFOR-UFPA – 2018.

² Professora Adjunta da UFPA, PPGARTES, ETDUFPA, PARFOR. Orientadora do Artigo.

³ O território do Município de Gurupá está localizado no norte do Estado do Pará, na zona fisiográfica do Marajó e Ilhas. Primitivamente

formação para atuar na sala de aula. Devido não ter nenhuma formação para o trabalho docente, em um primeiro momento senti muita dificuldade ao exercer o trabalho com os alunos. Ao longo dos anos, fui aperfeiçoando meu trabalho buscando experiências com outros professores.

Sou uma professora que sempre busco me capacitar. Desde muito cedo, sempre gostei do contato com as artes, seja através da música, dança ou outra forma de linguagem artística. Antes de entrar no curso de Licenciatura em Teatro, minha maneira de trabalhar os conteúdos sempre se constituía um desafio por não ter nenhuma formação acadêmica e nenhum outro tipo de curso que me permitisse o mínimo de conteúdo para exercer as atividades em sala de aula. Meu primeiro contato, com os alunos ocorreu no ano de 2006, na escola de Ensino Fundamental chamada São Benedito, no rio Marajoí. Depois, tive o privilégio de exercer a função docente em outras escolas também no meio rural.

Durante meu percurso como professora no Município de Gurupá, minha inclinação voltou-se mais para o trabalho com crianças, tanto no fundamental quanto com a educação infantil e minha atuação já se diferenciava dos outros professores. Muitos

era habitado por índios até que, em época desconhecida, os holandeses ali se estabeleceram construindo feitorias e portos fortificados. A sua sede está localizada na margem direita do Rio Amazonas abaixo do delta (foz) do Rio Xingu. Além da sede, o município conta com 2 (dois) distritos: Carrazedo, Localizado entre a sede do município Gurupá e o município de Porto de Moz e o distrito de Itatupã que fica entre Gurupá e o município de Santana no Estado do Amapá. Além desses distritos destacam-se também as comunidades localizadas nos rios Ipixuna, Mararu, Moju, Marajoí, Pucuruí, Gurupá-Miri, dentre outros. O Município de Gurupá está cortado longitudinalmente pela Ilha Grande de Gurupá, que é a segunda maior ilha do Delta do Amazonas. Está localizada perto da confluência dos rios Amazonas e Xingu a oeste da Ilha do Marajó, no estado do Pará, Brasil. A ilha possui uma área de 4.864 km². Informação disponível em: www.cidade-brasil.com.br/municipio-gurupa.html. Acesso em: 12 nov. 2017.

deles deixavam de explorar em suas aulas outros recursos pedagógicos, achando que poderiam ocupar mais o seu tempo, e que, trabalhar com situações que não estivessem incluídos no currículo pedagógico da escola, se tornaria uma coisa difícil. Por este motivo, por meio de minha experiência com a contação de histórias adquirida durante meu curso de Licenciatura em Teatro e tendo como suporte na prática meu Estágio I na educação infantil, senti o desejo de investigar essa prática mais a fundo, visando dessa forma compreender qual sua contribuição para o desenvolvimento das crianças inseridas no ensino fundamental, sobretudo considerando os poucos recursos infraestruturais e tecnológicos voltados para a educação existentes no município de Gurupá.

Gurupá é vista pelos visitantes e até mesmo pelos Gurupaenses como uma cidade sem perspectiva de vida, devido não oferecer outras oportunidades de sobrevivência, apesar de ser ponto de embarque para outras cidades, sendo que as cidades vizinhas oferecem várias oportunidades de emprego e outros tipos de renda. Neste lugar, a maioria das pessoas que mora na zona urbana depende do comércio em geral e de empregos gerados pela prefeitura do município, principalmente como professores. Por esta razão, muitos filhos destes moradores procuram outros lugares para adquirirem outros tipos de profissões e conseqüentemente melhor renda, já que o mesmo também não oferece nenhum outro nível de ensino a não ser o Ensino Médio completo. Até final do século XX o município não oferecia nenhum tipo de formação, e a maioria dos professores ia para a sala de aula apenas com o ensino médio e os que tinham magistério já estavam ensinando em alguma escola. Hoje, a maioria dessas formações profissionais são de professores, pois como já foi dito, é sobretudo na área da educação que o município de Gurupá absolve a mão de obra local.

Meu ingresso na sala de aula partiu dessa carência que o município estava enfrentando em relação à educação. A secretaria era obrigada a contratar professores que tinham

terminado o ensino médio para se deslocarem até as comunidades da zona rural e ensinar os filhos dos ribeirinhos. Muito desses professores - inclusive eu - passava por muitas dificuldades tanto no transporte quanto na moradia e, principalmente pela ausência da família. Dificuldades também para os alunos que muitas vezes saiam de suas casas de canoa até a escola ou barracões comunitários, para estudarem, muitas vezes enfrentando chuva e exposição ao sol.

A primeira escola que iniciei meu trabalho de professora foi na E.M.E.F. São Benedito no ano de 2006, na comunidade Santa Ana do Rio Marajoí, lá as aulas eram da primeira a oitava série do ensino fundamental, nesse tempo os níveis eram por séries e não por ano, ou seja, o nono ano ainda não estava incluso no currículo da escola. Por não ter nenhuma formação em relação à docência em um primeiro momento, apresentei bastante dificuldade ao desenvolver as atividades pedagógicas junto aos alunos. A maioria desses alunos já era alfabetizada haja vista que a turma sob minha responsabilidade era de quinta a oitava serie. Havia apenas eu e outra professora para ensinar todas as disciplinas para as duas turmas no formato de turmas multisseriadas⁴. No entanto, apesar da distância e dos desafios encontrados tive uma relação muito boa com os alunos e com a comunidade. O ensino era voltado para a realidade daquele local como forma de preservação da cultura e saberes locais.

No decorrer de minhas aulas desenvolvi a prática de pedir

⁴ As classes multisseriadas são salas com alunos de diferentes idades e níveis educacionais nas quais estão cerca de 60% dos estudantes do campo. Segundo o Censo Escolar 2009, existem 96,6 mil turmas do Ensino Fundamental nessa situação em todo o País. A baixa densidade populacional na zona rural, a carência de professores e as dificuldades de locomoção são alguns dos fatores que motivaram a criação das classes multisseriadas. Além desses fatores, existem poucos docentes das séries iniciais do Ensino Fundamental com nível superior. Informação disponível em: <http://www.todospelaeducacao.org.br>. Acessado em: 25 nov. 2017.

para meus alunos que contassem sobre sua história de vida, a cultura da comunidade, o lugar onde viviam. Essa atividade ocorria sempre no retorno dos alunos após a recreação. Nos primeiros horários as leituras eram feitas nos livros infantis disponibilizados no acervo da escola e em seguida eram feitas observações dos alunos em relação às histórias, como o nome do texto, dos personagens onde se passava a história. Ao término das aulas, era escolhida uma criança para levar um livro de histórias para casa como atividade extraclasse, de modo que na aula seguinte o aluno escolhido deveria fazer a leitura para a turma, a fim de compartilhar o conhecimento adquirido. Todavia, mais do que compartilhar conhecimento, comecei a observar o interesse dos alunos em ser o escolhido do dia, sinalizando que a atividade pedagógica estava contribuindo como estímulo à leitura. Com a recorrência dessa prática comecei a observar melhoras na oralidade, na leitura e na imaginação da turma.

Ao ingressar no curso de Licenciatura em Teatro tive a oportunidade de ampliar meu trabalho em sala de aula de maneira significativa, onde aquela leitura que podia ser uma tarefa rotineira passava a ser um momento de possibilidades, desta vez usando elementos cênicos e explorando meu potencial em relação ao teatro. Assim, foram surgindo outras formas, outras metodologias de ensinar, me tornando mais criativa na minha didática em sala de aula. O primeiro passo dado, a partir do contato com o teatro, foi minha postura de ensinar as atividades usando sempre a imaginação para transmitir as leituras dos livros, de forma mais dinâmica, e aconchegante. Percebi por meio de meu curso que o tom de voz a ser feito durante a representação dos personagens das histórias era de suma importância para chamar a atenção dos alunos, já que antes não tinha esse domínio cênico.

Durante o curso de Teatro tive o contato com muitas disciplinas que me oportunizaram levar para sala de aula diversas metodologias, adaptando-as de acordo com a faixa etária das crianças, como por exemplo, Exercícios de Encenação

ministrada pela Profa. Valeria Frota. Mas a oficina “contação de histórias” ministrada pela professora e contadora de história Zezé Caxiado foi fundamental neste percurso. Durante o período da oficina, percebi o quanto seria importante levar aquela experiência para sala de aula para ser trabalhada com os alunos, de forma lúdica, e que pudesse de alguma maneira ajudar no ensino aprendizagem das crianças. A partir deste contato com a oficina foi que fui acrescentando em minhas aulas esta prática com os alunos, pedindo pra eles encenarem à medida que eu ia contando a narrativa. Como exemplo; ao pedir para as crianças para que formassem um trem, ao colocar algumas cadeiras enumeradas uma atrás das outras, imaginando, dessa forma, a passagem do tempo, como chuva, sol, vento, etc. Depois foram surgindo outras ideias e cada vez mais fui sentindo gosto pelas histórias.

Dessa maneira, ao utilizar a prática da contação de histórias em sala de aula e observar o resultado positivo nas turmas, decidi usar essa experiência como tema central de meu Trabalho de Conclusão de Curso - TCC. Para dar corpo e densidade nesta escrita, necessitei compreender mais a fundo o assunto aqui abordado, ou seja, senti a necessidade de pesquisar autores que investigam o método da contação de histórias, não somente com o objetivo de formar leitores mas também que apontasse a contribuição desta abordagem em vários aspectos: social, cognitivo, afetivo que pudessem facilitar o desenvolvimento integral de cada criança.

Diante do exposto, com o intuito de embasar meu trabalho busquei como referência as teorias de Cleo Bussato (2003), que discute a contação de histórias como prática que consiste em auxiliar na formação humana do sujeito, na medida em que estimula o indivíduo a refletir sobre sua inserção na sociedade ao contribuir para seu desenvolvimento psicológico, intelectual e espiritual, ao mesmo tempo em que serve também como elemento integrador de um trabalho em sala de aula, onde as diferentes áreas de conhecimento podem ser abordadas e

pesquisadas em uma única atividade. Neste aspecto as contribuições de Marques e Pereira (2014), Santos (2011), Moreira e Piccolo (2012), se tornaram imprescindíveis.

O local onde aconteceu esta experiência foi na Escola **Criança Feliz**, em uma turma com alunos de quatro anos de idade. Esta escola atende um número bem elevado de crianças que frequentam esta instituição. As aulas funcionam nos horários vespertinos e matutinos, proporcionado aos alunos, momentos recreativos no salão da escola que possui um parquinho composto por alguns brinquedos, piscina e espaços para outras atividades lúdicas. Essa turma era composta por 19 crianças, oriundas de comunidades próximas, algumas com histórias de vida similar, outras - a maioria - com histórias e contextos bastante diferenciados, quer seja pela ausência dos pais - crianças criadas pelos avós, quer seja pela presença apenas da mãe - pai ausente ou desconhecido, quer seja pela vida cotidiana marcada pela miséria social, com precariedade na satisfação das necessidades básicas como alimentação, saúde e lazer.

Por meio da contação de histórias as crianças eram oportunizadas a conviver sem discriminação umas com as outras. Sabemos que trabalhar com criança nessa faixa etária requer muita paciência e estratégia ao lidar com diferentes realidades. Ao trabalhar com a ludicidade em sala de aula, podemos oferecer aos alunos momentos agradáveis de aprendizagem. Com o uso da contação de história de forma lúdica as crianças se sentem mais interessadas e conseguem se comunicar com os outros com mais facilidade. Compreendem seu meio aprendendo a respeitar regras na sociedade, exploram sua imaginação e sua maneira de pensar.

CONTAÇÃO DE HISTÓRIA COMO POTÊNCIA CRIATIVA EM SALA DE AULA

A arte de contar histórias necessita de várias técnicas e procedimentos para que flua com harmonia e sintonia em todos os momentos da contação. Todavia mais que isso é preciso que o

contador, além das expressões corporal, facial, da tonalidade de voz, exerça desenvoltura para que a interação entre o contador e espectador se concretize. Para Marques e Pereira: “Contar história é uma verdadeira arte que requer técnica e muita desenvoltura. É uma forma criativa que possibilita mais interação entre professores e alunos, que passam a ser narradores e ouvintes”. (MARQUES; PEREIRA, 2014, p. 02).

Neste sentido, o contador de histórias desenvolve um papel importantíssimo na vida do sujeito, pois se torna um mediador da narrativa, dando vida aos personagens e instigando o imaginário do ouvinte. Ao inserir nas didáticas de sala de aula a contação de histórias o professor estará proporcionando ao aluno diversas formas de aprendizagem, pois ao ouvir uma historinha a criança desperta sua imaginação, a capacidade para ler, escrever e até mesmo para desenhar. A contação de histórias deve ser inserida no contexto escolar de maneira que a criança não se sinta obrigada a ouvi-la, mas sim, que seja um estímulo para aperfeiçoar o desenvolvimento da linguagem, pois isto faz parte da cultura de vida do bebê deste o ventre materno como podemos observar nas palavras de Santos:

Quando as crianças (...), ouvem as histórias, aprimoram a sua capacidade de imaginação, já que ouvi-las pode estimular o pensar, o desenhar, o escrever, o criar, o recriar. Em um mundo hoje tão cheio de tecnologias, onde as informações estão tão prontas, a criança que não tiver a oportunidade de suscitar seu imaginário, poderá no futuro, ser um indivíduo sem criticidade, pouco criativo, sem sensibilidade para compreender a sua própria realidade. Portanto, garantir a riqueza da vivência narrativa desde os primeiros anos de vida da criança contribui para o desenvolvimento do seu pensamento lógico e também de sua imaginação. (SANTOS, 2001, s.p.)

Para a autora, é essencial o trabalho com a contação de histórias de diversos gêneros textuais para que no futuro breve a criança torne-se um adolescente e conseqüentemente um adulto que saiba questionar e emitir seu ponto vista, acerca daquilo que

o cerca. Daí inicia-se os primeiros passos para a aptidão pela leitura, pois a criança sente prazer em ouvir, já que ela acostumou-se com as canções de ninar da mamãe, entre outras historinhas. Quanto mais leituras inseridas no contexto da vida da criança mais ela buscará outras fontes para aguçar sua curiosidade. Para Machado: “os livros aumentam muito o prazer de imaginar coisas a partir de histórias simples, a criança começa a reconhecer e interpretar sua experiência da vida real é importante contar histórias mesmo para as crianças que já sabem ler”. (MACHADO, 1998, p. 15 apud SANTOS, 2001).

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (2000) alertam a escola para o fato de possibilitar aos alunos diversas oportunidades de aprender a ler, uma dessas possibilidades é por meio do contar e ouvir diversos tipos textuais de historinhas como conto, crônicas, narração, etc. Tomando como base o contexto e conhecimento que os próprios alunos possuem já que sabemos que ao chegar ao ambiente escolar à criança carrega consigo o conhecimento adquirido no convívio familiar.

A contação de histórias é o momento em que criamos e recriamos o real e o imaginário. É uma ferramenta importantíssima que auxilia na aprendizagem da criança, pois desperta o senso crítico, é um estímulo à leitura, ao desenvolvimento da linguagem, e, conseqüentemente um meio para a escrita, mais que isso, possibilita a criança uma viagem intensa pela imaginação. Para Agliardi e Machado (SD), a contação de histórias proporciona diversas fases no aprendizado da criança e o professor é primordial neste processo de mobilização do ouvir.

A contação de histórias é de suma importância para o desenvolvimento das crianças, pois, além de auxiliar no processo de alfabetização, faz com que soltem a sua imaginação, criem, pensem, viajando por outros mundos (...). Assim, o professor alfabetizador tem o papel de formar alunos leitores e produtores de textos, pois esse é o objetivo da alfabetização. Nesse sentido, a contação de histórias entra como estratégia mobilizadora, para que os alunos

gostem de ler e ouvir histórias. O importante nesse processo é que os alunos compreendam o que leem e escrevem para que a alfabetização tenha sentido e significado em sua vida. (AGLIARDI; MACHADO, s.d., p. 02).

Diante do exposto, iniciar meu trabalho em 2014 com as crianças da creche E.M.E.I. Criança Feliz, localizada na Rua Belo Horizonte, Bairro do Horto, na turma de três anos (maternal), observei num primeiro momento que, as crianças gostavam muito de várias brincadeiras que constassem jogos. Já estava cursando o curso de Licenciatura em teatro pela Universidade Federal do Pará, lá sempre trabalhávamos técnicas de como inserir na didática de sala de aula o trabalho com o movimento corporal, seja por meio da dança, dramatização, jogos ou contação de histórias. Sabemos que, para trabalharmos com o público na educação infantil se faz necessário metodologias que despertem o imaginário da criança de forma que sempre contemple suas expectativas de descobertas do mundo que ela própria cria, mais que isso, somos levados, a proporcionar o brincar, o cantar, a criar ritmos e movimentos onde a criança sinta-se protegida.

A SALA DE AULA COMO ESPAÇO DE DESCOBERTAS

A contação de histórias, sempre foi uma das atividades mais exploradas nas minhas aulas, mesmo sendo de livros infantis e até mesmo de histórias inventadas na hora de apresentar alguns conteúdos. Porém, não tinha nenhuma experiência de como utilizar a contação de história em sala de aula. Antes, eu contava sem utilizar nenhum tipo de recurso que pudesse enriquecer as narrativas, e o contato com a oficina contação de histórias, ministrados pela professora Zezé Caxiado, mostrou-me maneiras de trabalhar com as narrativas no espaço escolar - desde a escolha da historinha até a preparação e a postura do corpo - entre outras técnicas, como a utilização da voz, da movimentação, dos gestos da vestimenta do contador.

Durante a semana de oficina fui me identificando com a arte de contar história por oferecer varias oportunidades de se trabalhar dentro e fora da escola. E, a partir daí percebi, que além de auxiliar em minha didática de sala de aula, as crianças poderiam aprender de maneira mais agradável e aconchegante. Logo decidi inserir durante as atividades pedagógicas com as crianças o que eu tinha aprendido pra ver qual seriam a reação dos alunos. Como antes eles não prestavam atenção durante as atividades, sendo que muitos queriam escolher a história, optando por aquelas que falassem sobre monstros. Desta vez, senti uma mudança em relação à participação dos alunos, prestando mais atenção no momento da narrativa.

No entanto, foi só durante meu primeiro estagio na Escola Municipal de Educação Infantil Criança Feliz, em 2016 com crianças na faixa etária de três anos que tive a certeza que poderia investigar essa prática com mais profundidade e decidi que seria meu objeto de construção de meu Trabalho de Conclusão de Curso.

O estágio me deu oportunidade de ter o contato com teatro na sala de aula. Esse momento é onde podemos por em prática tudo aquilo que aprendemos durante o curso, é por meio das atividades em sala de aula que percebemos se estamos realmente no caminho certo. De acordo com Simões (2012, p. 2), busca-se ainda, valorizar o estagio curricular como espaço do aprendizado do oficio a docência, da escuta e da emancipação do sujeito, na formação do futuro professor. Neste contexto, cabe propor que nos procedimentos pedagógicos do estagio se integre um plano de intervenção teatral, (como atividade cultural) na paisagem do território escolar.

A partir desse estagio, procurei investigar essa prática para identificar se poderia contribuir com o ensino aprendizagem das crianças e no desenvolvimento enquanto ser humano. Para isso, fui me apoiando em alguns autores que discutem essa atividade com mais profundeza. Para que eu pudesse ter conhecimento desse processo em sala de aula. Esta turma era composta por 19

crianças com idade de quatro anos, ou seja, os mesmo alunos que participaram do estagio no ano anterior.

Para Busatto (2003, p. 37), o conto de literatura oral serve a muitos propósitos, a começar pela formação psicológica, intelectual e espiritual do ser humano. Através do conto podemos valorizar as diferenças entre os grupos étnicos culturais e religiosos, e introduzir conceitos étnicos. O conto pode ser o estímulo que dará origem a estas e muitas outras reflexões. Serve também como elemento integrador de um trabalho em sala de aula, onde as diferentes áreas de conhecimento podem ser abordadas e pesquisadas. Segundo ela, as historias são de grande importância para o ser humano podendo ajudar tanto na sua formação psicológica quanto no processo de ensino aprendizagem, podendo ser aplicadas em todas as áreas de conhecimento em sala de aula. E que as histórias também servem de estímulo a outras possibilidades para o ser humano se desenvolver na sociedade.

Durante meu estágio, procurei trazer a prática da contação de história com mais profundidade, pensando no ambiente para as crianças ficarem durante o momento da contação, e de como seria o figurino para minha apresentação, ou seja, uma preparação que pudesse chamar a atenção delas. Como este trabalho não era para formar leitores e sim de haver possíveis contribuições para a aprendizagem, optei por trabalhar todos os conteúdos propostos para aprendizagem delas, mas o foco maior foi na disciplina natureza e sociedade.

Quando resolvi fazer essa experiência procurei investigar este assunto com mais profundidade, o primeiro passo dado foi a escolhas das histórias que seria de acordo com a faixa etária dessas crianças, e que pudesse de alguma maneira contribuir no seu desenvolvimento de forma humana e também na sua aprendizagem.

Nesta perspectiva foram lidas e ouvidas várias histórias e escolhidas duas delas, em seguida foram decoradas e ensaiadas exaustivamente para que eu pudesse conhecer a história com

segurança.

Sendo assim, antes de pensarmos em contar uma história devemos analisar tudo isso para que ela não seja contada de qualquer maneira e o público também seja visto, antes de começar contar, porque narrar para crianças não é uma tarefa fácil. Tem que saber escolher o que se pretende contar para não afetar o psicológico da criança, por isso ela deve ser escolhida de acordo com sua faixa etária.

Quando as histórias são transmitidas com emoção e sensibilidade, podemos mergulhar nesse mundo do imaginário e viver tudo isso. Não adianta sensibilizar apenas o ouvinte com as histórias, e sim também quem está contando, senão se torna apenas uma distração e nada mais.

Por esta razão uma das histórias que escolhi para fazer esta experiência foi a história do sapo e da flor que transmite uma mensagem de amor ao próximo, respeito, amizade. Muitos deles não conseguiam se entender, mas com ajuda das histórias eles aprendiam algum ensinamento e despertavam suas emoções sobre seus comportamentos, brincando e se divertindo por meio das histórias e ao mesmo tempo aprendendo. Ou seja, a contação de história, além de ser um momento prazeroso, estimula a criança no modo de agir, pensar, interpretar, imaginar, ter a capacidade de autonomia e a iniciativa para investigar sua curiosidade sobre aquilo que pensa.

Durante o momento da apresentação as crianças ficaram todas em círculo sentados no chão da sala, e em seguida nos ensaios, fui me posicionando para contar. Fiquei bem à vontade, pois já tinha ensaiado bastante e a única preocupação era se as crianças iam gostar das histórias, tive medo de algumas delas não entenderem a mensagem, mais durante a apresentação, percebi a ansiedade e curiosidade delas, não só em relação às histórias, e também no meu corpo enquanto atriz no momento da contação, em que o espaço estava preparado de acordo com a história, como os gestos para identificar o personagem e a voz que muitas vezes mudava de intensidade, cada vez que mudava os

personagens, logo eles observavam se eu ia repetir novamente, ou seja, eles estavam todos atentos a esse detalhe.

Figura 1 - Eu e meus alunos no processo.



Fonte: Arquivo pessoal (junho, 2017).

Nesta narrativa, os personagens eram o sapo, a flor, o gafanhoto e a árvore. Todos foram confeccionados com material de Eva e papelão e planejados para serem manipulados com as mãos. Ao ouvirem essa narrativa eles se encantavam com os personagens e ficavam curiosos com a atitude deles, prestavam bastante atenção quando eu usava meu tom de voz para mostrar quando cada personagem falava e agia, através da expressão facial e corporal, e do olhar também, mostrando os sentimentos, a raiva, o desprezo, o amor, amizade, respeito, o companheirismo e o mais importante, mostrar para elas que nos temos dois caminhos o do bem e do mal e podemos escolher de que lado poder ficar. De acordo com o desfecho que ia se dando no decorrer da narrativa, observava a expressão emotiva das crianças ficaram com pena do que tinha acontecido com o sapo e ao mesmo tempo elas viram que a árvore estava contra a atitude da flor e a favor do sapo. As crianças gostaram muito dessa história e chegaram a pedir que eu contasse novamente. Ao narrar a história pela segunda vez, percebi que elas ficaram mais

atentas no que ia acontecer posto que já sabiam um pouco do que se tratava. Com isto, percebi que ao trazer o trabalho com a contação de história para a sala de aula, os educandos apresentaram resultados mais rápidos no ensino aprendizagem, na medida em que passaram a se expressar melhor, reconhecendo no outro seus valores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar este trabalho, pude constatar que ao inserir na didática de sala de aula o trabalho com a contação de história, as crianças apresentam de maneira mais rápida o aprimoramento das habilidades cognitivas, motora, afetiva, pois as narrativas atribuem noção de valor aos personagens. Com isso, os educandos percebem que cada ser precisa do outro para sobreviver, porque ninguém pode viver isolado.

As histórias contadas em sala de aula, além de ser uma atividade lúdica, auxiliam na capacidade de pensar, raciocinar, agir, criar, recriar, e de interagir. É nesta fase de três a quatro anos que as crianças começam a viver no mundo da imaginação, ou seja, quando uma atividade oferece algum tipo de simbolismo elas vivenciam como se fosse o real. Quando as histórias são contadas por meio de livros, mesmo que elas não consigam compreender nenhuma palavra, e até mesmo conhecer algum tipo de letra, porém só o fato de elas terem contato com as narrativas, já se sentem estimuladas a procurar outras fontes para satisfazer suas curiosidades. Assim, o gosto pela leitura, o interesse de descobrir o que está à sua volta, e de entender até mesmo sua origem, seu lugar, sua cultura, ao viajar para outros mundos, no momento da história, só tende a aumentar. Nesta perspectiva, as crianças, não só aprendem sobre tudo isso, como se divertem com os personagens, principalmente quando o mal é derrotado pelo bem, e quando o problema apresentado é resolvido. As crianças, muitas vezes, se vêm nas histórias por meio dos personagens e, tentam desvendar a situação a partir de suas perspectivas de vida, ao comparar o mundo ficcional com o

mundo da realidade.

Portanto, posso afirmar que, o ato de contar histórias na sala de aula é uma estratégia de suma importância para o aprendizado das crianças, porém as narrativas devem ser contadas com amor, carinho e segurança para que as crianças também sintam tudo isso. No contrário, elas sequer prestam atenção no que estão ouvindo, porque crianças, principalmente aquelas que se encontram nessa fase de três a quatro anos, tem interesse por coisas diferenciadas, e quando se trabalha com o lúdico na sala de aula, elas sentem-se mais estimuladas a frequentar a escola, interagir com os colegas, conviver com diferentes pessoas, fazer suas tarefas escolares e também de participar das brincadeiras. Porque, através do ato de brincar, de sonhar com as histórias narradas, também se aprende.

REFERÊNCIAS

AGLIARDI, Ilda Renata da Silva; MACHADO, Anilda de Souza. A contação de histórias como estratégia na sala de aula. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO, I; SEMINÁRIO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, III; SEMINÁRIO PIBID/FACCAT, I. **Anais [...]**. Disponível em: <https://www2.faccat.br/portal/sites/default/files/A%20CONTACAO%20DE%20HISTORIAS%20COMO%20ESTRATEGIA.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2017.

ALMEIDA JUNIOR, José Simões de. Reflexões acerca do estágio curricular na formação do professor licenciado em teatro. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 29, n. 2, p. 43-64, jun. 2013.

ANDRADE, Cleidiane da Silva; DUTRA, Elziane; CARVALHO, Rosângela. **Contribuições da oralidade no processo de aquisição da leitura por meio da literatura**. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira) – Instituto Darwin, Gurupá, 2016.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil**. Brasília: MEC, SEB, 2010.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental: língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

BUSATTO, Cleo. **Contar e encantar; pequenos segredos da narrativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

MAGALHÃES, Benedita Alcidema Coelho dos Santos; SANTANA, Paulo. Formação de Professores em Teatro na Amazônia Paraense. Análise a licenciatura em teatro no parfor. **Ensaio Geral**, Belém, v. 07, n. 12, 2015.

MOREIRA, Wey Wagner; PICCOLO, Vilma Lení Nisca, **Corpo e Movimento na Educação Infantil**. 1. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

MARQUES, Sinara Pereira; PEREIRA, Maria Marta do Couto. A contação de história na Educação Infantil. **Pergaminho**, Patos de Minas, n. 5, p. 16-25, dez. 2014. Disponível em: <http://pergaminho.unipam.edu.br/>. Acesso em: 06 nov. 2017.

SANTOS, Maria de Fátima. **A importância da literatura infantil para o Desenvolvimento da criança**. Uberaba. 2001. Disponível em: <http://educacao-mary.blogspot.com.br/2011/12/importancia-da-literatura-infantil-para.html>. Acesso em: 06 nov. 2017.

SALA DE AULA EM CENA: FORMAÇÃO DE PROFESSORES, ENSINO DE TEATRO E O ATO DA DOCÊNCIA

Débora Thaís da Silva Lima¹
Profa. Dra. Benedita Alcidema Coelho S. Magalhães²

INTRODUÇÃO

Este artigo trata da importância do estágio na formação da identidade do professor de teatro, das barreiras e enfrentamentos que o ensino do teatro enfrenta nas escolas do Brasil. Objetiva analisar a prática docente em teatro em uma turma do ensino médio por meio do Estágio Docente II, buscando compreender a importância do estágio na formação de professores e os desafios e possibilidade do teatro na sala de aula.

Destacamos que apesar da conjuntura que assombra o ensino do teatro, podemos sim, através das políticas públicas, de boas metodologias e práticas, dar visibilidade ao teatro como campo de estudo indispensável no currículo escolar. Os procedimentos desta pesquisa dialogam com a perspectiva da pesquisa-ação, pois buscamos um processo em que pudesse não estar somente observando os alunos participantes, mas também possibilitar o nosso desenvolvimento e vivência da prática como professores de Teatro.

O ensino de teatro no Brasil como disciplina obrigatória na educação básica é bastante recente e seu marco se dá com a aprovação da Lei 1.278 de 2 de maio de 2016, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de teatro na educação básica. A sua implementação no currículo da escola básica ainda é um grande desafio: seja pela carência de professores formados na área, seja,

¹ Licenciada em Teatro do PARFOR/UFPA. Professora de Educação Infantil da rede pública municipal de Gurupá.

² Doutora em Educação (UFPA). Professora colaboradora da Licenciatura em Teatro do PARFOR/UFPA. E-mail: alcidema@ufpa.br

pela dificuldade do poder público e da própria escola em considerar o ensino de teatro como uma área de conhecimento importante. De acordo com Almeida Junior,

O teatro encontra-se não visível como disciplina no currículo da educação básica, diante desta situação a atuação do professor na sala de aula é muito importante, considerando que ele será o responsável pela abordagem do conteúdo, refletindo na visibilidade e valorização da prática artística no dia a dia dos alunos (ALMEIDA JUNIOR, 2013, p. 45).

Foi através do curso de teatro que pudemos conhecer e compreender os fundamentos teórico-práticos dessa área de conhecimento e os desafios no currículo na escola básica. A nossa primeira experiência como professora de teatro se deu, por meio do Estágio Docente, que é uma atividade curricular obrigatória da Licenciatura em Teatro, que possibilita o exercício da prática docente e ocorre por meio de um Projeto Pedagógico de Intervenção. Esta pesquisa é fruto do Projeto Pedagógico de Intervenção realizado no Estágio Docente II voltado para o Ensino Médio.

Para isso, utilizou-se como metodologia a pesquisa-ação que consiste em uma “forma de investigação baseada em uma autorreflexão coletiva empreendida pelos participantes de grupo social de maneira a melhorar a racionalidade e a justiça de suas próprias ações sociais e educacionais” e tem como ponto de partida a abordagem qualitativa (KEMMIS; MC TAGGART, 1988 apud ELIA; SAMPAIO, 2001, p. 248). Para Chizzotti, na pesquisa qualitativa o sujeito é parte do processo de conhecimento atribuindo-lhe significados e se resignificando a partir dessa relação sujeito-objeto,

O conhecimento não se reduz a um rol de dados isolados, conectados por uma teoria explicativa; o sujeito observador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos, atribuindo-lhes um significado. O objeto não é um dado inerte e neutro; está possuído de significados e relações que sujeitos concretos criam em suas

ações (CHIZZOTTI, 2001, p. 79).

A pesquisa foi realizada no ano de 2017 em uma turma do ensino médio com jovens de 18 a 39 anos de idade, da Escola Municipal São José, anexa à Escola Estadual de Ensino Médio Marcílio Dias, no município de Gurupá-Pa. O município de Gurupá fica localizado na mesorregião do Marajó e na microrregião de Portel, área conhecida como Região das Ilhas, a 500 km de distância, por via fluvial, da capital paraense (MAGALHÃES, 2009).

Este artigo está estruturado em três partes. Na primeira parte, trata da importância do estágio na formação do professor. Na segunda parte, discute o ensino de teatro na escola. A terceira parte traz a vivência do teatro em sala de aula, por meio do Projeto Pedagógico de Intervenção desenvolvido no Estágio Docente II e o diálogo entre formação de professor, ensino de teatro e docência. Nas considerações finais destacamos os desafios e as possibilidades do ensino de teatro nas escolas e a contribuição da universidade para a formação docente em Teatro.

A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE TEATRO

Na formação do professor o estágio é componente fundamental dentro do curso de licenciatura das mais diversas áreas do conhecimento.

O estágio é de suma importância na formação do professor, não apenas por ser uma exigência da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) - Lei nº 9.394/96, o estágio vai muito além de uma atividade obrigatória para cumprir carga horária preestabelecida pela instituição de ensino e cursos de formação de professores. É por meio do estágio que o futuro professor terá seu primeiro contato com o campo de atuação, é quando colocamos em prática todo o conhecimento teórico, uma importante oportunidade de ampliar esses conhecimentos. Para Filho (2009, p. 10):

[...] o estágio supervisionado é muito mais que o

cumprimento de exigências acadêmicas. Ele é oportunidade de crescimento profissional e pessoal. Além de ser importante instrumento de integração entre escola, universidade e comunidade.

Além de ser uma forma de adquirir mais aprendizado no ato da docência, é no estágio que temos a oportunidade de conhecer a realidade da escola, dos alunos, da sala de aula e das condições espaciais, diante disto, podemos observar e refletir sobre as ações desenvolvidas visando estratégias e métodos que venham oferecer melhorias em ensino-aprendizado dos alunos. Pois, a atuação durante o estágio é muito importante para constituir a identidade profissional docente. Concordamos com Almeida Junior (2013) quando afirma que na formação de professores é imprescindível a sua atuação em sala de aula, ou seja, a sala de aula possui uma centralidade na formação docente.

Uma das necessidades imperiosas na formação do ofício da docência é a presença. Isto é, a **necessidade de se estar na sala de aula, praticar e executar a docência**. A experiência na sala de aula é determinante na formação do futuro professor (ALMEIDA JUNIOR, 2013, p. 55).

O estágio da Licenciatura em Teatro do PARFOR/UFPA é realizado por meio de uma prática artístico-pedagógica interventiva na escola, que contribui para ampliar a visibilidade do teatro na escola. Essa experiência de estágio foi proposta em função da inexistência do ensino de teatro nas escolas no interior do Estado. Portanto, ficaria inviável para o aluno-professor da Licenciatura em Teatro realizar estágio nos moldes tradicionais, com momento de observação, aproximação com a sala de aula e o cotidiano do aluno e alguns momentos de prática docente.

Frente a esta realidade foi proposto um modelo de estágio que permitisse a prática docente desde o início do estágio, e essa prática se deu por meio da elaboração e execução de um Projeto de Intervenção em ensino de Teatro, que segue rigorosamente as exigências das etapas de ensino. Portanto, o Estágio Docente I foi destinado a práxis docente na Educação Infantil e Ensino

Fundamental; o Estágio Docente II foi destinado a práxis docente no Ensino Médio; e o Estágio Docente III foi dedicado a práxis docente em espaços educativos não formais. Para cada estágio, elabora-se um projeto de intervenção para atender etapas de ensino e público específicos, bem como as diretrizes nacionais, como a Base Nacional Comum Curricular.

Isso possibilita ao aluno professor a vivência da prática docente desde o início do seu contato com a escola, além disso, o aluno professor ao retornar do estágio realiza em sala de aula uma socialização da sua experiência apontando as dificuldades, os desafios, as aprendizagens e as expectativas, favorecendo um processo de ação-reflexão-ação, indispensável na formação do professor.

No processo de formação de professores, há necessidade de contínuas discussões acerca da epistemologia e metodologias do ensino de teatro na escola, não somente para romper com a lógica de generalizações, mas para construir a identidade e o reconhecimento da pedagogia do teatro, no âmbito do currículo escolar (ALMEIDA JUNIOR, 2013, p. 44-45).

A prática docente tem muitos desafios, não é simples como muitos imaginam. Conhecer conteúdos, dominar e reproduzir técnicas, repetir discursos e se imaginar frente a uma turma não faz do aluno um professor. O que é fundamental na formação dos professores é a vivência, a experimentação, a troca, o contato com os alunos, a escola e a realidade, que possibilita uma reflexão da sua prática pedagógica, e nesta perspectiva o estágio é fundamental.

Almeida Junior (2013) ao refletir sobre a formação de professores discute a problemática da visibilidade/invisibilidade do teatro nas escolas como um obstáculo para a prática docente. A visibilidade/invisibilidade, segundo este autor, refere-se não somente a atuação do professor em sala, mas diz respeito às políticas públicas educacionais relacionadas ao ensino de artes na escola, a gestão escolar e aos sistemas de ensino que muitas vezes

ignoram ou menosprezam o ensino de teatro na escola.

E como esse processo de visibilidade/invisibilidade do teatro ocorre nas escolas do município de Gurupá? Na rede municipal de ensino de Gurupá, o teatro é invisível na escola, ou melhor, era invisível.

Pela primeira vez, esses alunos tiveram acesso ao teatro de forma sistematizada e como possibilidade de disciplina escolar, por meio da realização do Estágio dos alunos da Licenciatura em Teatro do PARFOR/UFGA. Como o ensino de teatro será incorporado no currículo da rede municipal ainda é uma incógnita, sobretudo, porque há uma profunda desvalorização da profissão docente no município.

Os alunos professores formados em nível superior, não necessariamente são contratados para assumir a disciplina a que são formados, muitos professores formados são substituídos por pessoas com formação apenas de nível médio. Vigora a política do clientelismo e do favorecimento político-partidário, o que coloca em xeque o próprio ensino de teatro nas escolas, apesar do curso estar formando 58 professores de Teatro neste município.

Neste sentido, o ensino de teatro corre o risco de continuar invisível nas escolas da rede municipal de Gurupá, no entanto, a presença e atuação do professor por meio do estágio têm despertado o interesse e o gosto nas crianças e jovens pelo teatro nas escolas.

DILEMAS DO ENSINO DE TEATRO NA ESCOLA

O teatro é considerado de grande importância para a educação. Porém, ainda perpassa por diversas barreiras como disciplina no currículo escolar brasileiro. São muitos os dilemas com relação ao teatro na educação, seja pelos questionamentos de conteúdos particulares da disciplina, seja pela BNCC ou pela reforma do ensino médio, que são fatores gritantes a visibilidade/invisibilidade do ensino de teatro. O teatro ainda é visto por muitos apenas como recreação ou entretenimento.

O Teatro é percebido de maneira um tanto reducionista, enfatizando somente suas possibilidades didáticas como ferramenta de transmissão de informações e conteúdos disciplinares ou de afirmação de uma determinada conduta moral.

O ensino do Teatro vai muito além destas predefinições, ele foge desta rigidez de normas e leis cotidianas das escolas. O teatro tem como principal metodologia a liberdade, a imaginação e a criatividade do aluno. Criar é a sua finalidade e a criação conduz à liberdade. Para Koudela (2009, p. 18):

[...] a concepção predominante em teatro-educação vê a criança como um organismo em desenvolvimento, cujas potencialidades se realizam desde que seja permitido a ela desenvolver-se em um ambiente aberto a experiência. O objetivo é a livre expressão da imaginação criativa.

A concepção de que o teatro é apenas preparação para palco, de que está nas escolas para entreter, de que aluno vai à aula para brincar é um preconceito que ainda cerca o ensino do Teatro. Diferente dos outros campos de estudos, o teatro busca desenvolver a criança como um todo, não apenas o seu intelectual. Para Koudela (2009, p. 24), “é a partir da justificativa de formação integral do educando que teatro passou a ser tolerado no currículo escolar sem que o preconceito chegasse a ser questionado no seu fundamento”.

Sabemos, pois, que o teatro não necessita de argumentos e justificativas para convencer de que tem grandes contribuições no ensino-aprendizagem, porém isto precisa ser colocado em prática de forma consciente e competente para assim, dar visibilidade e valorização ao ensino de teatro.

O teatro possibilita a ampliação da capacidade de compreensão, onde lhe permite intervir na realidade de forma consciente de si e do outro. Teatro é um campo de estudo que permite a liberdade de expressão e experimentações, ou seja, não significa que o aluno vai à aula de teatro para decorar falas e se preparar para o palco, vai muito além da representação.

O teatro leva em conta cada processo, cada descoberta e cada escolha, essas etapas são imprescindíveis para o ensino-aprendizagem e ação autêntica do aluno. Diante de tudo isso, fica claro que o teatro, como disciplina no currículo escolar, não objetiva formar atores ou definir futuras profissões.

O processo de ensino-aprendizagem por meio do teatro na escola não corresponde necessariamente a um futuro ator, autor ou diretor, mas a um produtor de seus próprios caminhos, que experimenta suas possibilidades expressivas em todos os níveis de existência rumo a uma transformação. **Dessa forma, defender o teatro na escola não significa defender a formação de um artista, mas a formação de um ser em crescimento, em desenvolvimento** (MARTINS, 2009, p. 23, grifo nosso).

Portanto, o ensino de teatro além de ser muito importante no processo de ensino-aprendizagem do aluno proporciona outras possibilidades no desenvolvimento sócio-cognitivo deste ser em crescimento. O teatro é transformador, afirmamos isto com base em nossa vivência em sala de aula.

O TEATRO ENTRA EM CENA NA SALA DE AULA

Este tópico trata da nossa experiência como professora de teatro por meio do Estágio Docente II destinado à prática docente no Ensino Médio, com base no projeto pedagógico de intervenção elaborado para ser desenvolvido a fim de proporcionar a vivência do teatro com juventudes do Ensino Médio, no município de Gurupá-PA. Esse projeto foi elaborado em janeiro de 2017 por um grupo de 09 professores estagiários composto por 05 mulheres (Débora Thaís, Ana Lúcia, Benedita Rosivane, Sâmea Thaís e Veronica França) e 04 homens (André Brito, Félix Silva, Jeferson dos Santos e Reginaldo Pastana), para ser executado nos meses de março, abril, maio e junho daquele ano.

Porém, foi desenvolvido no período de 27 de março a 05 de abril por motivo de que havia apenas uma escola de Ensino

Médio na cidade, optamos em ir para a Vila Carrazedo³ na Escola São José no município de Gurupá-PA. A Escola Municipal de Ensino Fundamental São José da Vila Carrazedo está situada na zona rural à margem direita do Rio Amazonas, Comunidade São José, setor Ipixuna, município de Gurupá-PA.

Para alcançar os objetivos, trabalhávamos nos turnos da tarde e noite somando uma carga horária diária de 8 horas, com intervalos para descanso dos alunos.

As aulas iniciavam às 13 horas e se estendiam até às 21 horas. Realizávamos aulas práticas e dialogadas que eram planejadas dia a dia, elaborávamos uma rotina com acolhida, alongamento, aquecimento, atividade, intervalo, relaxamento e avaliação.

O projeto foi organizado em quatro eixos temáticos e seus respectivos conteúdos: Introdução à linguagem teatral, com os conteúdos: movimento, voz e gesto no espaço cênico; Exercícios Dramatúrgicos: com texto, gênero e partitura cênica; História do Teatro: com história da arte teatral no Ocidente, desde o período greco-romano até o século XXI; e Exercícios de Interpretação: com improvisação, interpretação e recepção de cenas, montagem; relação entre palco e plateia, etc., e para dar ênfase nas atividades, selecionamos jogos teatrais para desenvolver com os alunos a fim de prepará-los para as atividades propostas durante as aulas.

No processo de atuação o teatro deve ser baseado na participação em jogos. Por meio do envolvimento criado pela relação de jogo, o participante desenvolve liberdade pessoal dentro do limite de regras estabelecidas e cria técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo. Na medida em que interioriza essas habilidades e essas liberdades ou espontaneidade, ele se transforma em um jogador criativo (KOUDELA, 2009, p. 43).

³ Uma comunidade quilombola que tem o segundo maior aglomerado de pessoas no município de Gurupá.

Para iniciar as atividades usamos o jogo “árvore da montanha”, que é uma cantiga de roda na qual cada participante fala seu nome e os demais o abraçam como forma de boas-vindas, o mesmo nos proporcionou um contato mais próximo e uma quebra de gelo. Em seguida adentramos ao eixo temático História do Teatro, através da oralidade instigando a manifestação de conhecimento prévio de cada aluno sobre o teatro. Em seguida fizemos uma breve explanação sobre o conceito e percurso histórico do teatro, dando ênfase a sua origem e ao teatro local (Gurupá).

Após essa introdução mais teórica foi aplicado o jogo teatral “Titanic”, para trabalhar a percepção e integração. Nesse jogo, os alunos circularam livremente pela sala e ao comando de um mediador, formavam equipes com números exatos de tripulantes, e quem ficou de fora das equipes pagou um desafio escolhido pelos participantes. Dessa forma se procederam as atividades e, encerramos com uma roda de avaliação oral.

O segundo eixo desenvolvido foi Introdução a Linguagem Teatral, com ênfase nas técnicas corporais com o conteúdo: movimento, gesto e espaço cênico, tendo como objetivo explorar as possibilidades corporais numa perspectiva de processos de criação. Neste eixo iniciou-se um debate com a turma sobre corpo cotidiano e corpo extracotidiano, demonstramos para a turma a diferença desses dois estados de corpo. Após o debate, alongamos e exploramos todas as partes do corpo sempre com a orientação para realização dos movimentos corretos. Em seguida trabalhou-se com ênfase nas técnicas vocais com o objetivo de proporcionar o aprendizado do repertório de exercícios vocais utilizando as potencialidades técnicas, estéticas e expressivas da voz.

Neste eixo, trabalhamos a importância da voz e do aparelho fonador. Em seguida, fizemos aquecimento e um repertório de exercícios vocais (caretas, beijos, projeção da voz, inspirar e expirar fazendo sons). Continuando desenvolvendo os jogos “Fernando Sétimo” e “Tumba! Tumba!”, em que experimentamos

o revezamento entre homens e mulheres de sons e ritmos das vogais, assim como sons e ritmos diferentes ao mesmo tempo, para percebermos a potencialidade da voz.

Para dar continuidade aos trabalhos, seguimos com o eixo temático: Exercícios dramatúrgicos, com o conteúdo: texto, gênero e partitura cênica, desenvolvido com o objetivo de experimentar diferentes formas de montagem cênica a partir de textos literários. Iniciamos este com uma roda de conversa onde apresentamos as atividades que seriam desenvolvidas e logo após realizamos os exercícios de alongamentos, aquecimento vocal e corporal. Em seguida explicamos como devemos trabalhar com o texto e para o texto na cena. Após esse esclarecimento já com os grupos formados na aula anterior, realizamos o jogo de improvisação.

Em seguida, disponibilizamos quatro obras literárias como indutores da cena, as quais foram lidas, selecionadas, socializadas, adaptadas e na sequência experimentadas cenicamente. Neste eixo solicitou-se à turma uma pesquisa de campo, e cada grupo ficou responsável em trazer uma história da localidade.

No eixo Exercícios Dramatúrgicos, com os conteúdos texto, gênero e partitura cênica, que teve como objetivo criar situações dramáticas a partir de textos, realizamos o jogo de integração “Gule, gule”, em seguida nos reunimos em roda de conversa, onde socializamos o resultado da pesquisa, momento este que foram apresentadas várias histórias, sendo selecionada apenas uma história por grupo, descrevendo-se da seguinte forma: 1ª) Grupo onça: Lenda da Mandioca; 2ª) Grupo boto: A Lenda do Boto; 3ª) Grupo macaco: Cobra Norato.

Com as histórias e grupos já definidos foram divididos os estagiários para acompanhar cada equipe, então a partir desse momento realizaram a transcrição das histórias e, posterior a decupagem do texto seguido da experimentação cênica. Durante esse processo de preparação para cena foi dada ênfase na preparação da voz, do corpo e a localização espacial. Dessa

forma, após essas atividades realizamos uma roda de conversa, onde fizemos um levantamento dos materiais necessários para a realização das cenas do espetáculo.

As cenas dos grupos foram definidas, ajustadas e ensaiadas. Foram construídos roteiros que foram trabalhados nas aulas anteriores com ideias a serem desenvolvidas. Em seguida reunimo-nos em uma roda de conversa, onde apresentamos o objetivo das aulas, que é a experimentação cênica dos textos locais, ou seja, a transformação do texto em ação dramática. Falamos da importância dos aquecimentos e das técnicas (vocais, corporais e espaciais) desenvolvidas nas aulas anteriores para o processo dessa construção.

Em seguida desenvolvemos exercícios voltados exclusivamente para a preparação do corpo do ator com a realização de uma sequência de aquecimento e alongamento corporais, assim como exercícios vocais.

Na sequência dirigimos os grupos para salas diferentes, já que as histórias são diferentes umas das outras. No entanto, estando cada grupo em sua sala e na companhia de seus professores estagiários, começaram a experimentar as cenas em sua sequência. Cada cena definida foi primeiramente pensada seu passo a passo coletivamente, depois colocado em prática para análise do que deu ou não certo e, só assim os professores estagiários ou discentes puderam fazer as intervenções e prestaram as orientações necessárias para as mudanças possíveis. Dessa forma, a maioria das cenas nos grupos foi repetida até encontrar-se mais próximo da ideia principal, sendo que em algumas situações foram quase totalmente transformadas.

Durante esse processo de construção poética, alguns grupos tiveram mais facilidade que outros, assim como, dentro do próprio grupo na passagem de cena para cena. Contudo, o mais importante nesse processo foi que mesmo havendo a divisão dos estagiários por grupos de trabalho, não se fixaram apenas no grupo sob sua responsabilidade, estavam sempre interagindo, trocando ideias, ou seja, buscando alcançar o objetivo proposto

no estágio. Com as cenas já definidas se deu ênfase na passagem da sequência cênica de cada história, que assim como na montagem das cenas, foram repetidas também várias, até alcançarem o ritmo e a coerência da história.

Dando continuidade às atividades do Estágio Docente II, exploramos o eixo temático Exercícios de Interpretação, no qual foram trabalhados os conteúdos: elementos cênicos, figurino e acessórios, com os quais, os alunos tiveram a oportunidade de conhecer a importância dos acessórios e figurino para o espetáculo e seu processo de criação.

Tratamos da importância dos acessórios e figurinos para uma encenação, o que despertou a atenção dos alunos durante as falas. Após esse esclarecimento, como os grupos já estavam todos formados e já tinham definido sua apresentação, listaram tudo o que precisaram de figurino e acessório para suas apresentações, a partir de então começaram a providenciar e confeccionar os acessórios e selecionar os figurinos para cada história e personagem. Dessa forma, os alunos demonstraram bastante empenho nas confecções, alguns alunos passaram até do horário, sendo que alguns deles tinham filhos crianças e não tendo com quem deixar os levavam para a sala de aula, demonstrando força e vontade em fazer o melhor.

A partir de então faltava o cenário do espetáculo intitulado “Guerreiros do Carrazedo” para apresentação como resultado final do Estágio Docente II para a comunidade. Dirigimo-nos para a execução das atividades. Começamos pela organização deste cenário, onde detectamos que o local não suportaria todo o público estimado, já que foi lançado o convite para toda a comunidade local. Reorganizamos o espaço, colocamos as cortinas, som e iluminação.

Com o cenário pronto para a apresentação e recepção do público, cada grupo reuniu-se em salas diferentes onde fizeram os últimos ajustes. Retornando novamente para o local de apresentação realizaram alongamentos e aquecimentos vocais e, juntos definimos a ordem de apresentação e a dinâmica para

início e término do espetáculo, assim como a entrada e saída nos intervalos de uma apresentação para outra, e desta forma se deu o ensaio geral. No entanto, após a realização do ensaio geral, cada grupo retornou novamente para salas diferentes, onde fizeram a caracterização de cada personagem, separaram os acessórios de cada cena, e ficaram concentrados até o momento da apresentação.

Na apresentação os grupos seguiram a mesma dinâmica do ensaio geral. O espetáculo intitulado “Guerreiros do Carrazedo” obedeceu a seguinte ordem de apresentação: 1ª) abertura com um número de palhaçaria pelo palhaço “Corcorã”; 2ª) Lenda da Mandioca; 3ª) Lenda do Boto; 4ª) Cobra Norato; 5ª) finalização com uma apresentação pelos professores estagiários de uma cena reflexiva. Os alunos deram um show diante de uma plateia que superou as expectativas e, ao final todos nós ainda em estado de êxtase comemoramos o resultado.

Os professores estagiários agradeceram a recepção e a colaboração de todos que ajudaram durante essa nossa empreitada, em especial aos discentes que abraçaram a nossa proposta, ressaltamos a importância desse processo de finalização que só se concretizou graças ao esforço e a dedicação de todos durante a trajetória deste estágio.

Recebemos elogios das lideranças e professores por oportunizarmos aos alunos daquela localidade o contato sistematizado do teatro e pela belíssima apresentação à comunidade. Em seguida já com o espaço vazio desfizemos o cenário e encerramos este Estágio Docente II com a entrega de uma avaliação geral escrita por cada aluno, onde nos deparamos com depoimentos emocionantes e satisfatórios. Quando percebemos claramente a importância e contribuição que foi dada para estes alunos em todas as etapas desta construção.

[...] o teatro é bom, pois nos ajuda a expressar desejos, sentimentos e a ter um bom desenvolvimento (Aluno 1).

[...] o teatro trouxe diversas maneiras de aprender, os jogos e atividades foram fundamentais no convívio para criar

este laço de amizade e confiança entre nós (Aluno 2).

[...] foi maravilhoso estudar teatro. Deveria ser frequente em nossas escolas (Aluno 3).

Realizar o estágio no Ensino Médio foi muito gratificante, ver a transformação daqueles alunos, a satisfação nos olhos da plateia em assistir uma peça de teatro, percebemos a importância que o mesmo teve para nossa formação, nossa prática como professoras de teatro e como foi se transformando a cada nova experiência como esta.

A partir desta experiência tivemos a certeza da importância do teatro para a juventude, esta que merece muita atenção nos dias atuais. A vivência com os funcionários e alunos foi enriquecedora, pois pudemos vivenciar a realidade do cotidiano escolar daquela comunidade ribeirinha que trabalha, estuda e se diverte.

Percebemos o quanto eles gostaram de tudo que propomos durante o tempo que ali passamos, foram dias trabalhosos, mas que valeram a pena por vermos o empenho de todos. Neste sentido, reafirmamos o quanto o teatro é importante, transformador e essencial na sala de aula das escolas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho mostrou o quanto o estágio possibilita muitas experiências que contribuem para a formação do professor, sejam elas experiências boas ou ruins, sempre há uma lição e aprendizado.

O campo de estágio é cheio de surpresas e desafios, ainda mais quando se refere ao teatro. Diante disto, é necessário que o professor estagiário esteja preparado para enfrentar essas barreiras, para isto buscar seus conhecimentos teóricos e dialogar com a realidade são essenciais para uma boa prática no ato da docência, sempre buscando estratégias para superar as dificuldades, visando contribuir para processo de ensino-aprendizagem do aluno.

Foram grandes os desafios enfrentados no decorrer desta pesquisa, desde questões de alojamentos, que apesar de sermos muito bem recebidos, tivemos diversas dificuldades, os difíceis momentos de planejamentos com diversas opiniões e debates, a difícil locomoção até a escola, onde dependíamos de uma embarcação. Todos esses desafios foram necessários, pois é diante destas situações que nos tornamos mais humildes, conhecemos pessoas solidárias e generosas, percebemos o quanto é importante saber falar, ouvir e respeitar. Percebemos que vai muito além do que resumimos na palavra “saber”. Todas essas barreiras e tropeços foram fundamentais para nos tornarmos mais fortes.

A experiência de vivenciar o ensino de teatro teve um retorno muito positivo de toda a comunidade e principalmente dos alunos que demonstraram não somente através das palavras e depoimentos, mas também através das reações, gestos, expressões e do envolvimento de cada um destes alunos.

Com isto, podemos dizer que este processo foi muito prazeroso e gratificante, pois apesar de já termos praticado o ato da docência no Estágio Docente I, o Estágio II foi de suma importância para nossa construção docente, por ser também nossa primeira experiência como docentes do Ensino Médio, em poder levar teatro para outras realidades, pela experiência, pela troca, pela convivência constante com os alunos e colegas de estágio, por ter sido na zona rural, por conhecer a realidade das escolas do campo, pelos desafios e por todos os esforços de vencer os obstáculos. Pois, tudo isso teve grande contribuição para nosso crescimento pessoal e profissional.

Portanto, este trajeto mostrou o quanto é necessário que haja uma forte parceria entre universidade, instituição, professores e alunos, para que possam desenvolver estratégias que favoreçam a prática da docência em teatro, especificamente, no município de Gurupá, pelo fato de ainda não haver teatro nas escolas, como já foi mencionado acima que isto só foi possível através do estágio.

E foi onde percebemos na prática, o quanto o ensino do teatro é indispensável na formação educacional do indivíduo. Neste sentido, a universidade teve um grande papel na introdução desta linguagem teatral como área de conhecimento a esses jovens, o que até então era desconhecido nas suas realidades.

Porém, este foi apenas o primeiro passo para que possamos refletir sobre nossas práticas, entendê-las, e aprimorá-las, pois estágio é apenas o começo deste percurso desafiador que é o ensino do teatro no currículo das escolas do Brasil.

Frente aos desafios do ser docente a nossa formação continuada só foi possível por meio do Programa Nacional de Formação Docente –PARFOR, que nos possibilitou o maravilhoso encontro com o teatro.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA JUNIOR, José Simões de. Reflexões acerca do estágio curricular na formação do professor licenciado em teatro. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 29, n. 2, p. 43-64, jun. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/edur/v29n2/aop_139.pdf. Acesso em: 20 abr. 2017

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional.

_____. **Lei 13278/16 | Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016**. Altera o § 6o do art. 26 da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte.

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 2001.

ELIA, Marcos da Fonseca; SAMPAIO, Fábio Ferrentini. Plataforma Interativa para Internet (PII): Uma Proposta de Pesquisa-Ação a Distância para Professores. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE INFORMÁTICA NA EDUCAÇÃO, XII, 2001. **Anais [...]**.

FILHO, Agnaldo Pedro. O Estágio Supervisionado e sua importância na formação docente. **Revista P@rtes**. Dezembro de 2009. Disponível em: <http://www.partes.com.br/2010/01/04/o-estagio-supervisionado-e-sua-importancia-na-formacao-docente/>. Acesso em: 20 abr. 2017.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MAGALHÃES, Benedita Alcidema Coelho dos Santos. **Educação do campo, poder local e políticas públicas: a casa familiar rural de Gurupá-Pa, uma construção permanente**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Instituto de Educação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

MARTINS, Guaraci da Silva Lopes. O teatro educação no ensino médio. *In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, VI, 2008-2009. Anais [...]*, Curitiba, 2008-2009. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/anais-vi/04GuaraciMartins.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2017.

TEATRO E EDUCAÇÃO: DESAFIOS E SUPERAÇÕES NO ENSINO DE TEATRO NA COMUNIDADE SÃO SEBASTIÃO

Edson Júnior Gomes de Souza¹
Prof. Me. Jorge Luis Torres de Azevedo²

Resumo: Este trabalho tem como objetivo descrever uma prática teatral realizada na comunidade São Sebastião, na escola Chico Mendes no Rio Marajoi, município de Gurupá-PA. Destacando as principais dificuldades enfrentadas pelo professor, e também as dificuldades que os alunos sentiram ao vivenciarem essa arte nessa escola ribeirinha pela primeira vez, bem como as estratégias encontradas pelo professor para dar seguimento a sua prática. No mesmo abre-se uma discussão do teatro como procedimento metodológico em sala de aula, apontando o teatro como uma arte que precisa ser estudada em todas em todos os níveis educacionais. Também contextualiza a realidade da comunidade envolvida, destacando sua relação com o teatro. Trabalhei como fontes teóricas os escritos de Arcoverde, Cavassin, Marko e Koudela.

Palavras-chave: Teatro. Educação Ribeirinha. Jogos Teatrais. Comunidade Ribeirinha.

APRESENTAÇÃO

Neste artigo descrevo uma prática com o teatro que realizei na escola Chico Mendes no município de Gurupá-PA, comunidade São Sebastião, depois de entrar para o curso de licenciatura em teatro do programa nacional de formação de professores - PARFOR, da escola de teatro e dança da UFPA

¹ Licenciada em Teatro pelo PARFOR - ETDUFPA, realizado em Gurupá - Pará.

² Docente da ETDUFPA - Escola de Teatro e Dança da UFPA, Mestre em Artes pelo PPGArtes/ICA/UFPA em 2018.

realizado no município de Gurupá. No mesmo destaque os grandes desafios que encontrei ao levar o ensino do teatro para dentro de sala de aula, tais como: a falta de espaço adequado para a realização das atividades com teatro; o entendimento por parte dos alunos em relação ao teatro e minha falta de conhecimento e formação adequada para ensinar teatro.

As principais dificuldades que enfrentei ao iniciar minhas aulas partiram de dois pontos, o primeiro era que os alunos dessa escola não conheciam o teatro, o mesmo não fazia parte da realidade da escola, nem mesmo da comunidade, eles nunca tinham assistido nenhum espetáculo teatral e nem sabiam o que era teatro. O segundo era que eu ainda não tinha um conhecimento adequado em relação ao ensino do mesmo, pois essa prática foi desenvolvida pouco tempo depois quando entrei no curso de licenciatura em teatro pelo PARFOR.

Me chamo Edson Júnior, fui professor durante quatro anos no ensino fundamental em uma escola ribeirinha chamada Chico Mendes no município de Gurupá-Pa. Trabalhei o primeiro ano sem formação adequada, apenas com o ensino médio, a partir do segundo ano entrei no curso de licenciatura em teatro e também comecei a participar do PACTO NACIONAL PELA ALFABETIZAÇÃO NA IDADE CERTA. Tive muitas dificuldades nos primeiros anos, pois trabalhava com alfabetização e precisaria de mais conhecimentos para desenvolver melhor meu trabalho. Logo depois que entrei no curso de Teatro foi que tive a ideia de ensinar teatro para os alunos do fundamental maior, foi aí o início dessa minha prática que tive bastante dificuldades, mas que foram superadas.

Fui pesquisando em livros, internet e em revistas sobre formas de ensinar teatro e percebi que os jogos teatrais eram o primeiro passo, e, dependendo da realidade dos alunos, propor jogos adequados, sem forçar a participação, sempre deixando que eles se sintam à vontade para participar. Então a partir desse recurso foi que consegui fazer com que comessem a participar.

Não posso esquecer de falar a respeito das rodas de conversas, que, como professor iniciante, não conhecia até 2013, foi quando entrei no curso de alfabetização chamado PACTO NACIONAL PELA ALFABETIZAÇÃO NA IDADE CERTA, um programa de formação continuada para professores que trabalham com turmas de alfabetização. Nesse curso aprendi o quanto a roda de conversa é fundamental nas salas de aula. É um momento em que a turma faz uma roda, sentados ou de outra forma, para discutir sobre tudo o que foi desenvolvido na sala durante o dia ou na semana. O Referencial Curricular Nacional para Educação Infantil diz que: “a participação na roda permite que as crianças aprendam a olhar e a ouvir os amigos, trocando experiências” (RCNEI vol.3, 2002, p.138). Ao final das aulas de teatro fazíamos uma roda sentados no chão, onde os alunos poderiam dar suas opiniões a respeito do trabalho desenvolvido. Isso faz com que o aluno se sinta integrante desse processo de ensino, podendo contribuir com o que está sendo trabalhado. Acredito que isso estimula de alguma forma o aluno a ter prazer nas aulas.

O TEATRO COMO PROCEDIMENTO METODOLÓGICO EM SALA DE AULA

O teatro é uma arte coletiva, viva e dinâmica, que nos permite a alegria de participar, contribuir e vivenciar coisas da vida, sejam elas do passado, do presente e até mesmo do nosso imaginário. É uma arte coletiva e que, eventualmente, se utiliza de outras artes como a dança, a música, a pintura, a escultura, etc., possibilitando ao aluno um amplo conhecimento desse fenômeno que é a arte. Desenvolve o seu imaginário e dá possibilidade de reflexão a respeito de assuntos que fazem parte do seu cotidiano, podendo assim formar pessoas que possivelmente contribuirão com o desenvolvimento do meio social em que estão inseridos.

Arte é forma de conhecimento, pois envolve a história, a sociedade, a vida. Não está apenas ligada a ideia de prazer

estético, contemplação passiva, mas ao contrário, é dinâmica e representa trabalho já que possui forças materiais e produtivas que impulsionam as relações históricas e sociais e levam o homem à compreensão de si mesmo e da sociedade. (CAVASSIN, 2008, p. 49).

O teatro vem se tornando cada vez mais frequente nos espaços educativos formais e informais, por cumprir um papel de integração bastante eficaz e por facilitar a compreensão de determinados assuntos. A escola contemporânea, por exemplo, se utiliza da linguagem teatral por ser uma atividade dinâmica capaz de envolver de forma significativa os alunos, crianças, adolescentes e jovens, contribuindo no desenvolvimento cognitivo e social dos envolvidos. As comunidades religiosas acreditam no potencial dessa arte trazendo-a para dentro da igreja em uma tentativa de melhor explicação dos assuntos relacionados às histórias bíblicas. Nesse último, na maioria das vezes, utilizam como uma ferramenta facilitadora de compreensão de determinada história ou de ressocialização. Mas muitas outras instituições adotam o teatro como uma atividade artística e Cultural.

Historicamente, o teatro acontece nos ambientes educacionais, formais e informais, em duas ocasiões: nas comemorações de datas festivas e cívicas ou como ferramenta de apoio a alguma atividade específica de disciplinas consideradas sérias, desenvolvendo conteúdos de outras áreas do conhecimento, como se o teatro em si não tivesse seus conteúdos próprios e de suma importância à formação de um cidadão apto a relacionar-se com as mais diversas linguagens. (FERREIRA, 2012, p. 9).

De acordo com a autora o teatro vem sendo trabalhado nos espaços formais e informais como uma ferramenta pedagógica ou de animação de datas comemorativas, como se o teatro não tivesse diversos conteúdos importantíssimos para serem estudados em sala de aula ou em outros espaços educativos.

Para Marko (2012, p. 38) o teatro "contribui com o convívio entre as pessoas, a superação de pré-conceitos, o trabalho de equipe, a construção do conhecimento em grupo, a articulação estética da expressão, entre outros aspectos". Acredito sim que o teatro pode contribuir verdadeiramente com o desenvolvimento pessoal das pessoas, por isso é fundamental que ele esteja presente em todas as etapas da vida escolar dos alunos. Também é notável que ele facilita na compreensão de determinados assuntos, propondo uma melhor forma de explicação, sendo em algum momento um recurso, e por outro lado, possui uma imensidão de conteúdos próprios capazes de despertarem o interesse dos alunos pelas aulas.

Arcoverde (2008, p. 602) afirma que "o teatro estimula o indivíduo no seu desenvolvimento mental e psicológico. Mas apesar disso, o teatro é arte, arte que precisa ser estudada não apenas em níveis pedagógicos, mas também como uma atividade artística que tem as suas características como tal". O teatro é uma arte que faz com que os alunos se sintam à vontade, fazendo os mesmos participarem das aulas dando suas opiniões acerca dos mais variados assuntos, bem diferente da escola tradicional em que os alunos ficavam sentados o tempo todo, escrevendo sem qualquer interação com o que está sendo trabalhado. Afirimo que o teatro abre nossa mente para não sermos apenas receptores de conhecimento, e sim grandes criadores de ideias que irão fazer com que possamos contribuir com a comunidade em que participamos.

[...] o aluno aprende a improvisar, desenvolve a oralidade, a expressão corporal, a impostação de voz, aprende a se entrosar com as pessoas, desenvolve o vocabulário, trabalha o lado emocional, desenvolve as habilidades para as artes plásticas (pintura corporal, confecção de figurino e montagem de cenário), oportuniza a pesquisa, desenvolve a redação, trabalha a cidadania, religiosidade, ética sentimentos, interdisciplinaridade, incentiva a leitura, propicia o contato com obras clássicas fábulas, reportagens; ajuda os alunos a se desinibirem-se e adquirirem

autoconfiança desenvolve habilidades adormecidas, estimula a imaginação e a organização do pensamento. (ARCOVERDE, 2008, p. 601).

Com a nova realidade que vivemos, a tecnologia avançada, a internet, as redes televisivas, as drogas, cada vez mais frequentes, entre outras coisas que estimulam o ser humano em vários aspectos sociais, observamos o quanto as escolas estão precisando de metodologias de ensino que possam suprir as necessidades educacionais exigidas pela sociedade, para assim, poderem formar pessoas, não apenas para o mercado de trabalho, mas também para que possam contribuir com a reflexão da realidade local de cada comunidade, pessoas que possam perceber o valor da vida, e o teatro é um grande recurso metodológico que trabalha também o lado humano da pessoa, fazendo com que a mesma passe a ter um olhar diferenciado em relação aos problemas sociais.

O uso dos jogos teatrais na sala de aula é bastante eficaz. Desenvolve várias capacidades dos alunos que não são trabalhadas na escola pela maioria das disciplinas e cria um ambiente favorável para o aprendizado, pois são dinâmicos e apresentam regras que contribuem para o convívio no ambiente escolar e familiar. “O jogo de regras supõe o desenvolvimento da inteligência operatória, quando a criança desenvolve a reversibilidade de pensamento”. (KOUDELA; SANTANA, 2005, p. 149).

O teatro, enquanto proposta de educação, trabalha com o potencial que todas as pessoas possuem, transformando esse recurso natural em um processo consciente de expressão e comunicação. A representação ativa e integra processos individuais, possibilitando a ampliação do conhecimento da realidade (KOUDELA, 1998, p. 78).

Sendo assim o teatro é de suma importância na vida escolar e cotidiana, pois ele abre muitas possibilidades de aprendizado não só para os alunos, que aprendem técnicas de impostação de voz, melhoram sua expressão corporal, com possibilidades de

trabalhar outras linguagens e temas, com a literatura, a música, a dança, os temas transversais, as lendas regionais, entre outros, possibilitando um amplo conhecimento. Mas também com a comunidade que irá assisti-los ou nos grupos de teatro que atuam em um determinado espaço fazendo suas pesquisas, elaborando projetos e contribuindo com o desenvolvimento cultural local, ou seja, o teatro é educação independentemente se você faz teatro ou assiste.

A ESCOLA CHICO MENDES E O CONTEXTO RIBEIRINHO

Realizei esta pesquisa na Escola Chico Mendes, localizada no rio Marajoí, no município de Gurupá-PA, na comunidade São Sebastião. Um lugar com muita dificuldade de acesso, devido a distante da sede do município e por ainda, até hoje, não ter outros meios de comunicação além da TV e do rádio. A energia é limitada funciona apenas à noite, na maioria das vezes das 18 às 22h. A principal fonte de renda dessa comunidade é a venda do açaí, do palmito, da pupunha e da farinha de mandioca.

As famílias dessa comunidade são pessoas carentes, em que os alunos precisam trabalhar junto com seus pais para garantirem seus sustentos, suas moradias, vestimentas, entre outras coisas. Quem estuda pela parte da manhã ajuda os pais à tarde e quem estuda à tarde trabalha pela manhã. Sendo que é comum as crianças começarem a trabalhar desde pequenos. Mesmo o aluno frequentando diariamente a escola, acaba ficando exausto por conta de não ter um momento de lazer e isso acaba prejudicando no desenvolvimento em sala de aula. Vejo que isso é uma dificuldade das escolas do campo, pois o trabalho tira o momento de lazer da criança fora da sala de aula.

A Escola Chico Mendes, como a maioria das escolas do campo, possui uma realidade diferente das escolas urbanas, a falta de recursos metodológicos, a falta de professores qualificados para um melhor ensino e a estrutura não adequada. Mesmo já tendo um prédio escolar, está em um nível bastante inferior quando comparado com outras escolas. É uma escola

ribeirinha sem transporte escolar, onde os alunos tinham que ir, de canoa, remando. Atualmente, com auxílio da associação de moradores, o transporte é feito por embarcações de pessoas da comunidade.

A falta dos meios de comunicação na escola, como por exemplo a internet, também se torna uma grande dificuldade, pois este seria um grande recurso para os professores, em sua maioria, jovens oriundos do ensino médio, poderem pesquisar sobre novas metodologias de ensino, visto que a escola não possui coordenadores pedagógicos e para os alunos poderem pesquisar sobre os mais variados assuntos.

Por ter nascido e me criado nesta comunidade, afirmo que o teatro nos era totalmente desconhecido. Nunca ouvi um movimento relacionado ao teatro, dificultando ainda mais o ensino do mesmo. Durante a realização do meu trabalho, conversando com algumas pessoas da comunidade, percebi que realmente aquilo era novo. No olhar de algumas pessoas era visto como uma coisa muito boa para os alunos e para a comunidade, outros acreditavam que era uma mera perda de tempo na escola. Na verdade, não tinha como fazer com que gostassem, pois não foram desenvolvidos culturalmente para isto.

O teatro brasileiro só apresentará um nível profissional elevado na medida em que houver um público culturalmente maduro para assisti-lo e sustentá-lo. E este só poderá formar-se numa experiência educacional integradora que inclua a aprendizagem da relação arte/vida. De nada adianta a instalação de cursos superiores de arte dramática se essa dimensão não se fizer presente em todos os níveis do processo educativo. (CHAVES In: REVERBEL, 1979, p. 9).

Daí surgiu a dúvida, como é que eu, enquanto professor, poderia convence-los que o teatro era importante para eles, e que é uma arte que precisa ser estudada? Foi um grande desafio na minha vida, mas como me apeguei demais ao teatro e também por acreditar que ele é uma arte que contribui com o

desenvolvimento do ser humano de forma geral, achei necessário levá-lo a essa escola.

O TEATRO EM SALA DE AULA; UMA EXPERIÊNCIA POSSÍVEL NA ESCOLA CHICO MENDES

Comecei a trabalhar como professor na Escola Municipal de Ensino Fundamental Chico Mendes em 2013, apenas com o ensino médio, com alunos do primeiro ciclo de alfabetização. Foi nessa mesma escola que cursei o ensino fundamental, e como até hoje não tem o ensino médio na localidade, tive que ir para sede do município para poder continuar meus estudos. Fui morar em Gurupá, por ser a cidade mais próxima do rio Marajoí, que é a comunidade onde moro até hoje. Morei três anos em Gurupá, dois em casa de parentes e por último, sozinho. Com imensa dificuldade conclui meu ensino médio e voltei à minha comunidade por conta de não ter mais condições financeiras para continuar meus estudos.

Iniciei meu trabalho nessa escola com alunos do primeiro ciclo de alfabetização, trabalhei no terceiro ano com uma turma de trinta e um alunos. Muitas vezes senti dificuldade por não ser capacitado para trabalhar como professor alfabetizador, mas sabia que era preciso e continuei. Trabalhei todo esse ano sem formação, mas nesse período percebi que deveria me aprofundar mais em metodologias de ensino, pois nessa escola ribeirinha era, e é até hoje, muito difícil termos acesso a recursos didáticos para um melhor ensino e também não tinha e não tem coordenador pedagógico que pudesse auxiliar na questão dos conteúdos a serem aplicados.

No ano seguinte tive a notícia de que abriria vagas pelo PARFOR em artes cênicas. Primeiramente nem sabia o que era Artes Cênicas, pois nunca tinha ouvido falar em uma licenciatura nessa área. Me inscrevi na licenciatura em teatro e fui selecionado, fiquei muito feliz que além de ir cursar o nível superior, estaria também, em uma área que sonhava. A partir

daquele momento acreditei que o teatro poderia me engrandecer diante dos meus medos.

Conversei com o diretor da escola e pedi a disciplina Ensino das Artes para trabalhar com alunos da tarde de 6º ao 9º ano, onde fui bem atendido, mesmo sabendo que poderia também trabalhar com os alunos do 3º ano pela parte da manhã, optei por turmas de adolescente por achar que desenvolveria melhor meu trabalho pois seria minha primeira experiência como professor de teatro.

No meu primeiro dia como professor de teatro nessa turma utilizei os jogos teatrais para nos conhecermos melhor, queria, primeiramente, ter um contato com eles onde eu pudesse perceber o ritmo da turma, o que gostavam de fazer, a relação pessoal de cada aluno com a disciplina ensino das artes, queria criar uma relação de amizade em que eu pudesse aos poucos iniciar um relacionamento de confiança para que eles se sentissem a vontade nas aulas. Pedi que falassem seus nomes e qual a maior dificuldade que encontravam enquanto aluno na escola. Uma aluna falou seu nome e falou que não tinha muitos problemas na escola. Logo em seguida outro aluno falou que tinha medo de ler na frente, outro falou que não gostava de seminário e assim foram falando. Observei que alguns alunos não falaram, isso me deixou preocupado, pois não sabia como lidar com eles naquela situação, mas continuei e conclui que não poderia forçá-los a participar naquele primeiro momento.

Observando toda essa situação do primeiro dia, percebi que se tratava de uma turma com alguns alunos tímidos e alunos que rejeitavam aulas de arte, acredito que por não conviverem com a disciplina. Depois disso pensei em uma melhor forma de iniciar a vivência da linguagem teatral para que eles se sentissem à vontade, sem forçar a participação por conta de ser algo novo. Foi aí que lembrei dos jogos teatrais propostos por uma professora em uma disciplina do curso de teatro, acreditei que poderia ser o caminho por ser algo dinâmico.

O termo theater game (jogo teatral) foi originalmente cunhado por Viola Spolin em língua inglesa. Mais tarde ela registrou o seu método de trabalho como Spolin Games. A autora americana estabelece uma diferença entre dramatic play (jogo dramático) e game (jogo de regras), diferenciando assim a sua proposta para um teatro improvisacional de outras abordagens, através da ênfase no jogo de regras e no aprendizado da linguagem teatral. (ARÃO E KOUDELA apud SPOLIN, 2001, 999, p. 147).

Diante disso percebi que para ensinar teatro depende de todo um processo, uma vez que esses alunos não tinham contato com o teatro, eu tinha que criar uma metodologia focada para o corpo do aluno, em que ele pudesse se sentir à vontade nos momentos das aulas, participando e encarando seus medos sem perdas. "Exercitar processos criativos por meio de atividades dramáticas pode ser muito mais produtivo do que o teatrinho em que as crianças representam, têm papéis e são dirigidas pelos professores" (FERREIRA, 2012, p. 11).

De acordo com a proposta didática da autora fazer teatro por meio dos jogos dramáticos é bem mais interessante do que pegar historinhas e impor papéis aos alunos que serão dirigidas pelo professor, sem perceber que há necessidade de um processo criativo individual do ator que pode ser estimulado através dos jogos. Foi acreditando nessa proposta que resolvi iniciar um processo de ensino de teatro com os jogos teatrais, mesmo tendo como foco uma apresentação final que no decorrer das aulas percebi que não haveria tanta importância, mas que não deixei de lado.

Falei que iríamos organizar a sala para fazermos alguns jogos teatrais, expliquei para eles o que era um jogo teatral, em seguida tiramos as cadeiras limpamos a sala, para que pudessemos realizar as atividades sem sujar as roupas e em um espaço melhor. Pedi então que levantassem para iniciarmos a atividade, falei que iríamos fazer um aquecimento para podermos começar as atividades com os jogos. Formamos um

círculo onde expliquei que iríamos alongar o nosso corpo e pedi que acompanhasse os movimentos feitos por mim.

Depois de já estarmos bastante alongados pedi que caminhassem pela sala e observei que, mesmo depois do alongamento alguns alunos sentaram no chão, dizendo que não queriam fazer o jogo. Continuei com os outros. Observava o corpo de cada um, a forma como o corpo se deslocava no espaço e vi que precisava de um pouco mais de vontade na caminhada e então dei alguns comandos como rápido, lento, bem rápido e bem lento. Pedi que caminhassem com as partes externas e depois internas dos pés, e acabavam rindo por conta da posição dos pés fazendo com que eles caminhassem "engraçados".

Durante este tempo, observava seus rostos e percebia a rejeição de alguns pela aula, mas participavam mesmo não gostando da aula, outros não participavam dizendo que estavam indispostos para realizar as atividades e, claro, tem outros que são mais extrovertidos que participavam inteiramente. Depois do aquecimento falei que iríamos realizar um jogo chamado zip zap, e logo percebi a curiosidade deles pelo jogo.

Formamos um círculo de mãos dadas e depois soltamos os braços, expliquei que um aluno ia começar fazendo um movimento com as mãos para direita que passava para o próximo aluno falando zip, sendo que esse outro aluno tinha que passar para o outro fazendo a mesma coisa, e tinha que passar rápido, mas também um aluno poderia inverter a sequência do movimento para a esquerda falando zap, nesse caso quem iria continuar com os movimentos era o aluno que tivesse a esquerda. Quem invertesse a sequência da fala com o movimento errava, saía ou pagava prenda. Então iniciamos o jogo, mas alguns alunos não participaram, fizemos três vezes para compreenderem e depois começamos valendo, e foi muito divertido, alguns alunos erraram, mas não pagaram prenda e também concordamos em não sair mais aquele que errasse. Em seguida ficamos em um círculo sentados no chão para falarmos sobre o jogo que foi desenvolvido. Nesse momento da roda de conversa

eu observava se já estavam compreendendo o que estava sendo proposto.

Depois de alguns dias aplicando os jogos e das conversas no final das aulas percebi na fala de alguns que já conseguiam entender o que era preciso para chegar no ponto mais importante do ensino do teatro, a encenação, mas a maioria sempre ainda não compreendia. Nesse momento da roda de conversa eu observava que os mesmos alunos falavam e o restante apenas concordavam, foi quando resolvi fazer perguntas a eles, mas suas repostas eram muito curtas. A minha vontade naquele momento era fazer com que aqueles alunos, de alguma forma, tivessem maior autonomia na fala, e que perdessem seus medos de errar. O desafio se tornava mais interessante.

A partir destas observações, selecionei várias obras literárias que encontrei na biblioteca da escola para fazermos uma roda de leitura, cada aluno escolhia uma história para ser contada. Acreditei que naquele momento a roda de leitura seria fundamental para desenvolver a autoconfiança no momento da fala do texto dramático. Nessas obras literárias encontrei alguns textos dramatúrgicos, levei esses textos para casa e li para conhecer a obra e entender o texto escrito para teatro, pois ainda não tinha o contato com essas obras. Um deles foi um clássico do dramaturgo Moliere, "O Doente Imaginário", outro foi "Dom Miguel, Rei de Portugal" de um autor chamado Roberto Athayde, e um outro foi da dramaturga Maria Clara Machado chamado de "O Burrinho Pedrês".

Depois de algum tempo persistindo nessa ideia de conseguir que todos participassem, pensei sobre o que poderia fazer para que eles pudessem se integrar de forma mais significativa e lembrei de fazer a dinâmica do abraço. Uma dinâmica bem interessante que foi desenvolvida por um professor na minha turma de licenciatura em teatro. Então resolvi que deveria também desenvolvê-la nessa turma.

Chegando o dia, falei que iríamos fazer um jogo no aquecimento, durante a caminhada pela sala iria bater palmas,

nesse momento eles teriam que abraçar o colega que estivesse mais próximo. O principal objetivo desse jogo, além da concentração era promover a integração em sala, observei que eles, apesar de já estarem nos anos finais do ensino fundamental, tinham muitas dificuldades de integração, durante a caminhada havia uma divisão, meninos andavam perto de meninos e meninas perto de meninas, por conta do jogo, pedi que se misturassem.

Realizou-se então a dinâmica com muitos abraços, onde nem percebiam que estavam abraçando uns aos outros por conta de estarem em um jogo. Em seguida fomos conversar a respeito do abraço. Perguntei só para descontrair se já tinham dado tantos abraços na vida e todos riram. Depois falei a importância do abraço do toque no corpo do outro não só para as aulas de teatro, mas também para a vida e perguntei como tinha sido para eles a dinâmica. Alguns alunos falaram que foi fácil, mas outros falaram que foi difícil porque não tinham o costume de abraçar, mas percebi que todos compreenderam o objetivo do jogo. O jogo do abraço foi de suma importância para esses alunos, visto que é uma realidade os pais terem os filhos como "parceiro de trabalho", não é comum o pai dar carinho ao seu filho, pois começam a trabalhar juntos desde cedo. Esse tipo de atividade exige bastante observação por parte do professor em relação as questões mais íntimas dos alunos.

Daí em diante percebi que os jogos teatrais seriam fundamentais nesse processo. Durante dois meses trabalhei somente com jogos, no início, aqueles que estimulam a integração e participação dos alunos, depois utilizei jogos de improvisação teatral, que são aqueles que estimulam a criatividade dos alunos enquanto estudante de teatro, jogos de concentração que é fundamental no processo de formação do aluno-ator para as aulas de teatro e jogos de aquecimento que acorda o corpo do aluno para melhorar seu desempenho nos movimentos durante as aulas.

Sempre ao final das aulas era feita uma roda de conversa onde era discutido sobre o que tinha trabalhado durante o dia. Explicava a função de cada jogo nesse processo de ensino do teatro e sempre dava oportunidade para que dessem suas sugestões a respeito do que foi trabalhado. Não vou falar que foi fácil trazer eles para dentro desse universo que é o teatro, pois é difícil você fazer um plano de aula bem elaborado e se deparar com situações inesperadas. Isso tudo aconteceu por conta de eu não ter um diagnóstico da turma, querendo planejar uma aula sem conhecer a realidade da turma e por não compreender o processo de ensino, mas não desisti e consegui até fazer com que sentissem prazer nas aulas de teatro.

Muitos dos jogos que realizei, e que foram bastante importantes na minha prática, foram tirados de livros de práticas com o teatro e adaptados para essa turma. Um dia, pesquisando em livros, tentando encontrar uma melhor forma de ensinar teatro, lembrei que tinha um acervo na escola, de livros que haviam acabado de chegar pelo programa PACTO NACIONAL PELA ALFABETIZAÇÃO NA IDADE CERTA, por conta de eu estar incluído no programa, por trabalhar com alunos do terceiro ano do primeiro ciclo de alfabetização. Achei que poderia encontrar em meio a esses livros alguma resposta. E um dia verificando esse acervo encontrei um livro da Taís Ferreira e Maria Fonseca Folkeembak, chamado Teatro e Dança. Encontrei nesse livro algumas teorias de ensino de teatro e também algumas práticas. O que me chamou bastante atenção, foi uma sequência didática que detalhava uma aula de teatro com início, meio e fim, apesar de que muitas coisas não condiziam com a realidade desses alunos, vi uma imensidão de recursos que poderiam ser utilizados como os jogos teatrais. Nesse livro também consegui observar o passo a passo até chegar no processo de criação do espetáculo, que foi fundamental.

Encontrei também um jogo muito interessante, que é o jogo do espelho, onde é preciso formar duplas para realizar o jogo. Esse jogo é bastante simples de mediar, mas os alunos, na maioria

das vezes sentem dificuldades em realizar. O mesmo funciona assim, um aluno é o espelho e o outro é a pessoa que está na frente do espelho. Esse que está na frente do espelho terá que propor movimentos, não muito rápidos e o que é o espelho terá que seguir fielmente esses movimentos, em seguida, depois de um tempo, os alunos trocam de função, quem é espelho passa a ser a pessoa e quem era pessoa passa a ser o espelho para que todos experimentem o exercício. Foi um jogo que repeti várias vezes nos encontros, pois o mesmo trabalha a concentração, a criatividade na hora de fazer os movimentos e a percepção dos movimentos do corpo no espaço.

Quando achei que já estavam com um nível de desenvolvimento adequado, passei a instigar sobre coisas relacionadas à comunidade deles já pensando em um possível resultado. Eles socializaram comigo muitas coisas a respeito do que estariam acontecendo frequentemente com pessoas da comunidade, como o envolvimento exagerado com a bebida, a gravidez precoce e outros. Falei que poderíamos construir um espetáculo baseado nas falas deles para que as pessoas da comunidade junto com eles pudessem refletir sobre o papel de cada um no combate a esses problemas. Resolvemos então falar no espetáculo de gravidez na adolescência. Esse espetáculo foi construído a partir do que já tinha sido discutido em sala de aula, o drama de uma aluna que precisou abandonar a escola por conta de estar grávida. A partir daí começamos o processo de criação do espetáculo em que todos davam opiniões, e fomos criando aos poucos, ainda sem ensaios. Observei então que esse seria o caminho não só pela temática, mas por ter conseguido que eles dessem suas opiniões a respeito dos problemas que encontramos no nosso dia a dia.

Ensaíamos durante algum tempo, e resolvemos que já estaríamos preparados para a apresentação. Só tínhamos um problema, que era a falta de elementos cênicos que compõem a visualidade plástica do espetáculo, como a escola Chico Mendes fica distante da cidade, a falta de recursos é muito grande, é

difícil construir espetáculos mais elaborados, por conta da falta de adereços, iluminação, figurino e outros elementos de cena e palco. Ao pensar por esse lado, era praticamente impossível alguém fazer um espetáculo em meio a essas condições, mas que conseguimos.

Devo afirmar também que, para fazer teatro é necessário apenas, que tenha um ator encenando e um público assistindo, “Para que o teatro aconteça, deve haver um pacto entre artistas e espectadores, pacto esse muitas vezes não verbal, não escrito, não emitido e que se aprende no ato mesmo de ser espectador, de ir ao teatro, ao cinema, ao circo, a recitais, a concertos e a shows de música” (FERREIRA, 2012, p. 15), mas por outro lado vemos uma grande contribuição dos elementos de cena e palco, que facilitarão imensamente a compreensão por parte do público do que está sendo encenado.

Naquele período ainda não tínhamos passado por disciplinas importantíssimas como, Dramaturgia da Luz, Sonoplastia e Sonorização, Maquiagem Figurino e Cenografia, que fazem parte da visualidade do espetáculo. Tudo isso acabou me deixando sem muita criatividade na hora de montar o espetáculo.

Não podia deixar de lado essas questões importantíssimas que são os elementos de cena e palco, pois seria difícil a compreensão do que foi apresentado, visto a comunidade não ter contato com a linguagem teatral. Durante uma aula, expliquei a importância desses elementos na cena. Tive a ideia de pesquisar na comunidade, e até mesmo na casa dos alunos, roupas e objetos que poderíamos estar utilizando no espetáculo. Fizemos uma lista do que era necessário e dividimos essa tarefa com os alunos para que pudessemos trazer para os ensaios. Não conseguimos tudo o que queríamos, mas conseguimos ir para o palco fazer teatro. Com isso pude perceber que apesar das dificuldades que encontramos ao ensinar teatro, o que fica de melhor é essa vivência que temos durante o processo de criação do espetáculo, do interesse dos alunos, nos conflitos, entre outras coisas. Afirmo

também que não há desculpa para não trabalhar com teatro, é só observar ao seu redor que encontrará resposta a respeito do que você está precisando.

Fiquei muito satisfeito com eles e por eles, apesar de alguns erros durante a apresentação, conseguiram fazer com que o público que estava presente, vivenciasse aquele momento, e percebi também que o público compreendeu muito bem o que foi repassado, pelas conversas que tive com pessoas da comunidade que estavam presentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebi com essa minha prática um avanço imenso desses alunos, tendo um pouco mais de autonomia na fala nos momentos das rodas de conversas, dando suas opiniões acerca dos discursões em sala, deixando de ser apenas receptores de conhecimento, mas se tornando pessoas capazes de refletir sobre o seu papel na sociedade. Apesar de ser uma arte distante de minha localidade, acredito que o teatro conseguiu influenciar também em outros movimentos culturais, como a dança da quadrilha, que antes não tinha, pois os alunos tinham dificuldades de ir ao público e que hoje já faz parte de nossa realidade. Isso tudo aconteceu por o teatro ser essa arte dinâmica que contribui com a capacidade do aluno em se expressar.

A cada dificuldade que enfrentava enquanto professor de teatro, era um momento de aprendizagem, pois fazia-se necessário uma pesquisa em torno do assunto para tentar resolvê-lo da melhor forma possível. Hoje vejo a importância desse meu primeiro trabalho. Não ensinei mais do que aprendi, tanto em relação à troca que tinha entre professor e aluno, como ao aprofundamento pedagógico que tive sobre o ensino do teatro.

Foi um momento em que me aventurei ser professor de teatro sem qualquer experiência, mas agora sabendo que para ensinar teatro, também exige pesquisa e planejamento. E que não podemos, apenas, nos utilizar do teatro para facilitar a compreensão de determinados assuntos e sim mostrar o potencial

dessa arte como uma atividade cultural e artística que desenvolve o ser humano por inteiro.

Devo dizer que o teatro contribuiu bastante na minha prática docente, pois o mesmo facilita o desenvolvimento crítico do educando, mas também contribui significativamente com o meu desenvolvimento pessoal, me fazendo ter mais criatividade em sala de aula. Achei fundamental levar essa arte linda para minha comunidade, fazendo mais pessoas vivenciarem o teatro. Sinto-me muito orgulhoso apesar das dificuldades, em ser a primeira pessoa que, de alguma forma, apresentou o teatro a eles.

REFERÊNCIAS

ARCOVERDE, Silmara Lídia Moraes. **A Importância do Teatro na Formação da Criança.** In *educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2008/629_639.pdf*.

BRASIL, Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil.** Brasília MEC/SEF, vol. 3, 2002.

CAVASSIN, Juliana. **Perspectivas para o Teatro na Educação como Conhecimento e Prática Pedagógica.** In Revista Científica/FAP, Curitiba, v.3, 2008.

FERREIRA, Taís. **Teatro e Dança nos Anos Iniciais.** Porto Alegre. Ed. Mediação. 2012.

MARKO, Leslie. **Teatro em sala de aula: Um novo olhar que toca e transforma.** In *arquivos.info.ufrn.br/arquivos/.../Teatro_em_sala_de_aula.pdf*.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais.** 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

KOUDELA, Ingrid. PARANAGUÁ, Arão. **Abordagens Metodológicas do Teatro na Educação.** In Ciências Humanas em Revista - São Luís, V. 3, n.2, dezembro 2005.

ENSINA-ME A JOGAR E A VIVER COMO PROFESSORA

José Arlete Profírio¹
Prof. Dr. Jaime Amaral²

Resumo: Este trabalho versa sobre a trajetória de uma professora formada no Curso de Licenciatura em Teatro no PARFOR/Gurupá, que trabalha a educação de crianças da Escola Municipal de Ensino Fundamental Santa Maria, da Comunidade de Santa Maria do Rio Taiassuy do município de Gurupá no estado do Pará.

Palavras-chave: Trajetória. Gurupá. Teatro. Jogos Teatrais.

¹ Professora formada pelo Curso de Licenciatura em Teatro no PARFOR/Gurupá.

² Dr. em Artes Cênicas da Universidade Federal do Pará – UFPA; Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia – UFBA; Licenciado em Educação Física pela Fundação Educacional do Pará – FEP, hoje chamada de Universidade do Estado do Pará – UEPA; Professor de dança da Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA; Diretor da Companhia de Ballet Jaime Amaral de Belém (PA); Coreógrafo da Compagnie de Danse d’Amazonie, a qual envolve os países: Brasil, Suriname, Guiana Francesa e Uruguai; Bailarino-Pesquisador-Intérprete; Bailarino Profissional, dançou com Augusto Rodrigues em Belém (PA); Teatro Municipal de Niterói (RJ); Studio Lurdes Bastos (RJ); Grupo Andanças de Nino Giovanetti (RJ); Ballet Stagium (SP); Ballet do Cone-Sul na Argentina; Stadsh Bühnem Augsburg Tanz Theater na Alemanha; Companhia de Ballet Jaime Amaral (PA). Atual presidente da Associação Artistas de Dança do Pará – ADAP; Diretor do Corpo de Dança da ETDUFPA – CDE; Diretor do Grupo de Dança Os Encantados de Arapiranga – Curuçá (PA) e Diretor da Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA. E-mail: jaime_amaral@hotmail.com

1 TRAJETÓRIA DE UMA PROFESSORA

Meu nome é José Arlete Porfírio de Oliveira, tenho 50 anos, nasci no dia 05 de abril de 1967, na Comunidade de Santa Maria do Rio Taiassuy³, no município de Gurupá no estado do Pará. Sou a sexta filha do casal Francisco Gonçalves de Oliveira e de Cristina Porfírio dos Reis. Meus pais tiveram dez filhos, cinco homens e cinco mulheres, todos com o nome de “José”, uma história familiar interessante que desvelo no decorrer de minha trajetória como mulher, professora da educação infantil e amante do teatro.

O José é fruto de adoração de meu pai pelo pai de Jesus Cristo, que aceitou ser pai de uma criança que foi enviada pelo Espírito Santo. Assim, Maria mesmo sendo virgem gerou uma criança em seu ventre e fez nascer o menino Jesus. José foi um ser humano especial, pois aceitou ser pai dessa criança sem ter mantido relação sexual com Maria, mostrando ser uma pessoa iluminada.

Por esse feito, meu pai, pensando em ter filhos iluminados batizou todos de “José”, até as suas filhas como eu, por isso sou José. Os demais são José Maria, José Francisco, José Vicente, José Antônio, José Domingos, José Dethe, José Osete, José Francisca, e Maria José, assim se constituiu a família dos Josés de Gurupá.

Além desses dez filhos biológicos, meu pai ainda tinha duas filhas adotivas, Maria Tereza e a Maria de Fátima, filhas de sua irmã Maria Cecília que falecera de parto. Elas também moravam conosco na mesma casa. Nossa avó paterna Francisca Tobias morava também com a gente. A família era muito grande e para garantir o sustento da estirpe, meu pai trabalhava muito em vários ramos de negócios, mostrando com dignidade ser o representante maior de nossa família.

³ Rio que tem o nome indígena, não tem nascente, ele é cortado formando duas ilhas, a do furinho e a Ilha do Maruim. Sabe-se das margens direita e esquerda a partir da nascente do Rio Amazonas.

Minha mãe, Cristina, conhecida como Gina, sempre diz que comecei a dar os meus primeiros passos aos seis meses de idade e que aos sete meses já andava direitinho, todos comentavam que eu era um pinguinho de gente que se equilibrava em cima das pernas e que era motivo de alegria da família por ser muito esperta e ágil.

Meus irmãos e parentes contam que fui uma criança muito tola e que chorava demais, com essa tolice e com mais a minha inquietação, acabava dando muito trabalho para meus pais. Acredito que esse apego com meus pais fez com que eu me tornasse uma pessoa muito ligada à família, pois adoro o convívio com meus pais e irmãos, além dos tios e primos, digo sempre que meu maior patrimônio é a minha família, principalmente meus filhos, pois tenho três: Vanessa, Francisco Neto e Samuel. Nenhum se chama José, pois já existem muitos na família.

Vanessa nasceu no dia 06 de fevereiro de 1996, às 23 horas, e 54 minutos, em Santana, município do Amapá. Foi a primeira filha que tive depois de sete anos de casada, devido ter sido uma pessoa que sempre apresentou muita dificuldade em engravidar, e que quando conseguia, com muita facilidade acabava não segurando a gestação, ou seja, perdia o filho, fazia um aborto natural, isso aconteceu várias vezes, me tirando o sonho de ser mãe.

Portanto, o nascimento de Vanessa foi um grande sonho realizado em minha vida. Escolhi dar a ela o nome de Vanessa, porque achei um nome lindo de se pronunciar. Hoje, Vanessa está com 21 anos de vida, e cursa odontologia, na Faculdade de Macapá - FAMA, pois sempre quis dar aos meus filhos toda a oportunidade que não tive quando jovem, principalmente em se tratando de estudar.

Depois de sete anos, tive a graça de conceber meu segundo filho, Francisco Neto, nem acreditava quando o médico ao me examinar disse: “- você está grávida!”. Foi um momento de muita alegria, não só para mim, mas sim para toda a minha família.

Francisco Neto nasceu no dia 16 de abril de 2004, às 10 horas e 35 minutos, também na cidade de Santana, no estado do Amapá.

Dei a ele o nome de Francisco Neto, em homenagem aos dois avôs, materno e paterno, Francisco de Oliveira, meu pai, e Francisco Cordeiro, pai de meu esposo que é o senhor José Maria Cordeiro de quem falarei no decorrer desta história. Francisco Neto hoje tem 13 anos de idade, cursa o sétimo ano do ensino fundamental na EMEF Santa Maria de Taiassuy, escola em que trabalho.

Após cinco anos, fui agraciada com mais um filho, Samuel de Oliveira Cordeiro, que também foi surpresa e motivo de grande alegria. Samuel nasceu no dia 12 de novembro de 2009, às 2 horas, também em Santana no Amapá. Dei a ele o nome de Samuel, porque Samuel era nome de um profeta chamado por Deus, e com isso o meu desejo de que este meu filho também fosse uma inspiração de Deus, assim como Vanessa e Francisco Neto.

Minha infância foi igual a de todas crianças pobres. Gostava muito de jogar bola com meus irmãos mais velhos, meus brinquedos eram eu e minhas irmãs que fabricávamos, a gente construía bonecas de pano e de tecidos arrançados, às vezes era de papelão, de caixas de fósforos, etc., não me lembro de ter possuído nenhuma boneca dessas que se compra em lojas.

Lembro-me vagamente que quando tinha de quatro a cinco anos, que ganhei um fogãozinho da minha tia Eulantina, irmã de meu pai, pois tinha sofrido um acidente e fraturado o meu braço esquerdo. Acredito que se não fosse esse bendito acidente não teria ganhado esse presente da titia.

No período de minha adolescência, sempre digo que foi um momento de muito trabalho, pois continuamente estava acompanhando a minha mãe em todas as tarefas, já que eu era a segunda filha maior; a mais velha, José Dethe, ficava em casa cuidando das outras crianças e preparando a comida de todos, enquanto eu estava ajudando minha mãe em outros serviços.

Recordo que meu pai às vezes saía para trabalhar, era um trabalho braçal que era realizado no centro do Rio Jari⁴. Meu pai passava até dois meses sem vir em casa, eu e meus outros irmãos mais crescidos íamos para a roça fazer colheita, de milho, de melancia, de arroz e até de tabaco.

Certa época, meu pai plantou bastante tabaco, e era os filhos Josés que ajudavam na preparação e processamento deste produto. A lembrança que tenho e que posso garantir é que era a coisa mais enjoada que a gente achava naquele período, pois dava um trabalhão. Primeiro, para garantir o trabalho tínhamos que acordar de madrugada para colher o tabaco e depois de colhido, deixaria para secar e realizar todo o processo. A gente tinha que destalar, arrumar e imprensar na corda, que era o último procedimento, assim ficávamos muito cansados com esse serviço.

Ao explorar minha memória, afirmo que teve uma época que papai estava construindo um barco, ele saía para riscar as seringueiras três horas da madrugada e chegava mais ou menos às oito horas da manhã, e eu e a minha mãe é que íamos fazer a colheita do látex, enquanto ele ficava trabalhando no barco. Recordo que foi um período muito duro em relação ao trabalho físico.

Meus três irmãos mais velhos: José Maria, José Francisco e José Vicente, trabalhavam em outras estradas mais longe de casa. Quando ia fazer a colheita do látex com minha mãe, morria de medo de encontrar a onça pintada, pois em algumas ocasiões no caminho que trilhávamos, o qual chamamos de estrada, a gente via as pegadas dela. Um dia, quase morro de medo de um tamanduá que estava debaixo de algumas folhas, ao passar por ele, o mesmo deu um sopro, e imediatamente, eu pensava que era uma onça, dei um grito muito alto que minha mãe ficou

⁴ Rio que desemboca à margem esquerda do Rio Amazonas, fica no estado do Amapá.

assustada e logo depois chorei muito, isso ficou guardado na minha memória.

Naquela época, ao passar em alguns lugares alagados no meio da mata, alagamento devido ao período de marés cheias ou inverno amazônico, nos caminhos que percorria com minha mãe apareciam os sapos fazendo cri, cri, cri!!, me arrepiava todinha de medo e ainda tinha a famosa bichuga, ou sanguessuga, que grudava nas pernas da gente, isso era um horror, sofria muito com medo desses bichos.

Mas, posso dizer que, me deliciava apanhando os cachos de açai⁵. Subia com muita agilidade nas longas árvores desse fruto maravilhoso e apanhava bastante açai, não para vender, pegava somente para o consumo de minha família, e na hora do almoço todos nós nos deliciávamos com um vinho especial que só mamãe sabia aprontar.

A nossa primeira casa era de madeira coberta de palha, tinha uma sala enorme, pois meu pai não gostava de casa pequena, até porque a família era muito grande, a sala foi feita de madeira serrada, a cozinha tinha um espaço bom, não era muito pequena e foi construída de madeira chamada de pachiuaba ou patioba. Não tínhamos nenhum móvel na casa, a única coisa que meu pai se preocupava era de levar comida para a sua família.

Com a dedicação e muito trabalho do meu pai, com o passar do tempo as coisas foram melhorando, todo mundo ficou crescendo. Meus irmãos ajudavam bastante no orçamento da casa, meu pai passou a investir em compra e venda, comprava mercadorias, estivas, tecidos, madeiras, couros de animais, látex, borrachas e vendia para outros comerciantes.

Papai com as suas economias comprou seu primeiro motor, um YANMAR N. B.10⁶. Foi uma alegria total para toda família. No ano de 1986, além do motor que já tínhamos antes, papai

⁵ Fruto amazônico, formado em cachos com muitos caroços no alto de uma palmeira.

⁶ Marca de um motor para embarcações movido a óleo diesel.

comprou a nossa primeira televisão, que era em preto e branco e funcionava a bateria, era também a energia, só que na época não tínhamos conjugado. Naquele momento, fomos os primeiros moradores desta localidade a ter uma televisão e ainda a imagem era toda cheia de chuveiro. Os amantes de futebol se juntavam em casa para assistir os jogos, principalmente quando era jogo do Brasil na Copa do Mundo, apesar de muitas vezes não reconhecerem nem qual era a bola.

Na minha adolescência a diversão maior era brincar e rir com minhas primas, pois morávamos próximas umas das outras, nós fazíamos muitas coisas juntas, passávamos horas e horas conversando, rindo, contando piadas, contando histórias, isso acontecia mais quando íamos tomar banho no rio. Sentávamos em cima de um buritizeiro, o qual era a ponte das casas do passado, nós íamos pescar nos poços dos igarapés, às vezes fazia até a conhecida Piracaia⁷ na beira dos poços. Foi um período muito legal porque não tínhamos compromisso com nada.

Nas festas que aconteciam nas redondezas, a gente quase não passava, não ia, pois meu pai era muito rígido e não nos levava, e para irmos com outra pessoa tinha que ser uma pessoa de muita confiança dele e a regra era retornar na hora certa, hora estipulada por ele. Sobre estudar ou frequentar escola, isso nem passava pela cabeça dele, não era um motivo de preocupação para a formação de seus filhos, pois meu pai, coitadinho, não sabia da importância da educação na vida dos filhos.

Apesar da ideia não passar na cabeça de meu pai, sempre fui uma pessoa que sonhava muito em estudar, nunca perdi a esperança, pois minha maior admiração foi por pessoas cultas e inteligentes. Mas os meus sonhos sempre foram interrompidos devido as muitas dificuldades que tínhamos por sermos pobres, devido a não compreensão do meu genitor a esse respeito e ainda porque a escola naquela época era difícil, pois apresentava

⁷ Assar ou sabreca o peixe na beira do igarapé.

diversas dificuldades em sua estrutura, com os professores, o deslocamento com transporte público, etc.

Quando fui pela primeira vez para a escola já tinha 11 anos. Foi quando comecei a estudar a primeira série do ensino fundamental, com minha prima Maria Creuza N. Gonçalves, a qual foi a minha primeira professora, não posso de maneira nenhuma esquecer de apontar aqui neste trabalho este fato, pois minha prima foi quem me ensinou a dar os meus primeiros passos nesta caminhada.

Com a prima professora Maria Creuza, estudei a 1ª e 2ª séries do ensino fundamental e em seguida fiz a 3ª e 4ª séries com a minha segunda professora que foi a mãe de Maria Creuza, minha tia Hilda. Esses quatro anos de estudo foram maravilhosos e me dediquei ao máximo, até porque estava com a minha família. Mas fiquei muito triste no ano seguinte porque não tive mais a oportunidade de concluir o primário, em seguida parei de estudar com 15 anos de idade, pois não tinha na época outras séries no interior, isto foi no ano de 1986.

No ano de 1987, fui acometida de uma doença e vim fazer tratamento na cidade de Gurupá, para tanto, precisei fazer uma ultrassonografia, e logo em seguida fui encaminhada para Belém, e assim aconteceu. Já em Belém, fui para casa de uma pessoa muito legal chamada Maria, a mesma gostou muito de mim e me convidou para morar e trabalhar como doméstica na casa dela, assim, ela poderia garantir os meus estudos.

Fiquei muito feliz com essa possibilidade, é claro que aceitei o convite, pois seria uma oportunidade para uma pessoa do interior que vinha para a capital cheia de muitos sonhos. Só que tinha um porém, falar com os meus pais, ou seja, com o meu pai, porque falando de minha mãe, é uma pessoa que assina o nome com muita dificuldade, mas que é inteligentíssima de compreensão, meiga, carinhosa, sem nenhum problema.

Ao pedir permissão para meu pai, levei uma bronca danada, por pouco não levei uma surra e lógico que ele não deixou eu ficar em Belém. Fiquei muito triste e vi esse período

não como o fim de meus sonhos, mas no momento me deu vontade de fugir para bem longe de casa, porém como sempre fui uma pessoa muito apegada a minha família, amo os meus irmãos de paixão, não tive coragem de fazer isso, pois apesar de tudo, sempre fui uma pessoa obediente aos meus pais e não me arrependo até hoje de ter sido assim, tenho quase que certeza que foi exatamente por isso que Deus abriu as portas para que eu pudesse chegar até onde estou, pois sou uma pessoa que gosto muito de rezar, me esforço pra ser católica temente, por temer a Deus, sei que perfeito só é Jesus, pois é nele que eu confio e por isso aceitei o fato.

No ano de 1988, conheci José Maria Meireles Cordeiro, meu esposo, com quem me casei no dia 23 de janeiro de 1989, e fui morar no Rio Laranjal no município de Almeirim⁸, com José Maria, mais um “José” na minha vida, tive três filhos, os quais já descrevi anteriormente. Acredito que meu casamento, apesar de não ter sido um mar de rosas, assim como tantos outros, foi o começo da realização dos meus sonhos como mulher e estudante, pois novas oportunidades surgiram e uma luz brilhou no fim do túnel.

Quando cheguei na comunidade onde morava meu esposo, os moradores perceberam que eu sabia ler e escrever, e logo esses moradores pediram para que eu fosse a professora dos filhos deles. No início, não queria aceitar o convite, pois jamais tinha passado pela minha cabeça um dia ser professora. Como eles insistiram muito, aceitei. Todos os moradores do lugar me davam grande apoio e assim continuei os enfrentamentos.

Foi muito difícil este momento, porque não tinha experiência nenhuma em sala de aula. Eu era tímida e vergonhosa, se chegasse alguém na escola ficava toda sem jeito. Todos os dias passava horas e horas estudando os assuntos para poder aplicar em sala de aula, muitos assuntos da 1ª série eu não tinha aprendido, por ter estudado também com uma professora

⁸ Município do estado do Pará.

inexperiente no primário que foi a minha prima. Fui ensinando do jeito que eu entendia os assuntos abordados.

Apesar das dificuldades em sala de aula, logo fui tomando gosto pelo trabalho, vendo com entusiasmo o avanço das crianças e também me sentia muito feliz com o apoio de toda a comunidade.

Posso dizer que foi o começo da realização de um dos meus sonhos, porque foi a partir daí que começaram a surgir cursos e mais cursos e eu fazia o possível para não faltar em nenhum deles, mesmo com todas as dificuldades encontradas. Foi desta maneira que concluí o ensino fundamental no curso Projeto Gavião I em 2001.

Já em agosto de 2004, concluí o ensino médio por ter sido aprovada no exame de Educação de Jovens e Adultos, pela secretaria de educação do departamento de ensino de divisão de jovens e adultos do estado do Amapá - PROEJA.

Em março de 1989, surgiu o concurso para professores do ensino básico no município de Gurupá e aí me inscrevi, fiz a prova e fui aprovada para minha grande satisfação, passei a fazer parte do corpo dos docentes efetivos do município e assim por diante desenvolvo meus trabalhos com grande dedicação.

Um de meus sonhos desde quando me tornei professora é de trabalhar em uma sala de aula adequada e organizada, onde seja só minha e de meus alunos, que a gente possa correr, gritar, pular, saltar, brincar à vontade, sem ter ninguém que nos atrapalhe, pois sempre as escolas que trabalhei funcionavam em igrejas, em capela ou em casa de família, e isso acontece até os dias de hoje.

A primeira escola que trabalhei era uma escola muito pequena, minha turma era composta de 21 crianças, com a faixa etária bem diferente, atendia na verdade crianças e adolescentes com idade de 6 a 18 anos. Passei o maior sacrifício, sem experiência e sem espaço adequado, e ainda tinha que deixar as crianças na escola para fazer a merenda, se não bastasse às vezes,

tinha que trabalhar com os pés dentro d'água. Pois, no lançante, a água invadia a escola e as crianças jogavam caderno no chão, ficavam todas molhadas, era aquela confusão, foi então que transformei a sala da minha casa em sala de aula, porque não dava mais para trabalhar na capelinha da comunidade.

Depois, fui para outra casa de morada, que tinha um espaço maior nesta Comunidade Santa Luzia do Rio Laranjal, que na época o nome da escolinha era Escola Municipal de Ensino Fundamental São José, se o leitor prestar a atenção é mais um "José" em minha vida. Nesta escola trabalhei 13 anos dedicados à educação infantil.

O município de Almeirim assumiu a comunidade e a escola, já que a mesma fazia parte do seu município, como eu sou efetiva do município de Gurupá tive que sair de lá, e fui exercer minha função em outra escola que se localizava na casa da família do Senhor Manoel do Carmo, conhecido com o apelido de "Tá Legal". Esta escola ficava a 30 minutos de viagem de caiaí⁹, já na foz do Rio Taiassuy.

Na escola nova, tinha 20 crianças em sala de aula, e além de dar aula tinha que preparar a merenda escolar, era muito complicado fazer duas funções, mas no momento não tive como ir contra essa situação que já estava instalada antes de minha chegada. Nesta casa/escola passei a trabalhar seis meses e me transferi para uma serraria que estava abandonada há muito tempo e lá pude dar minhas aulas tranquilamente, pois no verão ficava ventilado com o ambiente bem arejado, facilitando o conforto do professor e de seus alunos.

Em 2003, fui para uma casa de família mais longe ainda, eu era professora, merendeira e barqueira, parece que aumentava cada vez mais os trabalhos. Certa vez, eu chegava na escola e as crianças não estavam, porque fazia muito vento e maresia, assim como tinha muita disposição, ia até a casa deles e aproveitava para dar a aula dentro do barco, era muito divertido. Nesta

⁹ Nome que se dá ao barco que transporta os alunos e professores.

escola, trabalhei dois anos, daí que fui para a Escola Santa Maria, que fica à margem esquerda do Rio Taiassuy.

Na Escola Santa Maria, naquela época era um salão comunitário que estava dividido em quatro salas de meia parede, onde trabalhavam quatro professores de 5ª a 8ª série. E ainda, estava dividida em quatro salas sendo que a divisão era feita por um encerado, lá trabalhavam também quatro professores de 1ª a 4ª série. Estou nesta escola como professora até hoje, não no mesmo prédio porque as estruturas não aguentaram mais.

Atualmente, trabalho em um salão comunitário recentemente construído e dividido em quatro salas, onde trabalham três professores, eu, minha irmã José Osete e meu sobrinho Antônio. Muitos alunos já concluíram os estudos, outros foram transferidos, por isso aconteceu a redução de professores. Na escola hoje, depois de muitas lutas, tem uma merendeira, dois barqueiros e um zelador.

A escola tem uma pequena cozinha, um banheiro e uma pequena horta feita pelos alunos. Saio da minha casa que fica na Comunidade Santa Luzia no Rio Laranjal todos os dias às seis horas da manhã, e vou para a escola que fica no Rio Taiassuy junto com meu esposo José Maria Meireles Cordeiro, que é o barqueiro da linha. Temos que chegar na escola no mínimo sete e quarenta e cinco, pois a aula começa às oito horas.

Sempre trabalhei com o multisseriado de 1º ao 4º ano, e assim optei em trabalhar a interdisciplinaridade¹⁰. Continuamente faço um único plano de aula, pois é muito complicado lidar com vinte e poucas crianças de uma vez só com saberes tão diferentes. Acredito que sou uma pessoa muito feliz, abençoada e grata às pessoas e principalmente a Deus por tanto tempo de trabalho, e de ter sempre todo o carinho e respeito em todas as escolas nas quais trabalhei.

¹⁰ Adjetivo que qualifica o que é comum a duas ou mais disciplinas ou ramos do conhecimento. É o processo de ligação entre disciplinas.

Reconheço que nunca fui 100%, talvez nem 50%, mas que sempre procurei trabalhar com respeito e seriedade, responsabilidade, amor e carinho com minhas crianças. No decorrer desta caminhada como professora, tive um único problema com um dos adolescentes de quatorze anos, depois que cheguei na Escola Santa Maria.

O adolescente só aparecia na escola de quinze em quinze dias, e ainda só vinha para aprontar, conversava com ele, explicava a situação de estudante, aconselhava para não fazer bagunça, pedia que fosse mais presente em sala de aula, tinha a maior paciência com esse jovem.

Porém, certo dia ele disse que não ia merendar, que não tinha medo do prefeito, nem do governador e nem de mim. Minha paciência esgotou, saí do sério com ele e disse que na minha sala nem governador e nem prefeito mandava, pois quem mandava era eu e que se ele fosse ou não fosse merendar não iria fazer mal para ninguém, que o problema era dele, ameacei expulsar ele da escola, pois quando ia à escola era só para infernizar as outras crianças.

Logo depois, este jovem desapareceu da escola, até hoje seus pais nunca foram na escola saber o motivo, e eu também não fui atrás, não sei se fiz bem ou mal. Porém, tive que tomar uma posição em relação a situação instalada e como professora dedicada que sou, acredito que meu posicionamento foi correto.

Esse fato ocorrido na escola me fez pensar a necessidade de me qualificar mais e não perdi a oportunidade quando apareceu a inscrição do curso para a formação de professores em teatro pelo PARFOR. O caminho se deu da seguinte maneira: A minha entrada no PARFOR, especificamente no Curso de Licenciatura em Teatro, surgiu quando se divulgou a implantação do campo universitário do PARFOR em Gurupá, ouvi dizer que a prioridade era daqueles professores que não tinham faculdade e que tinham mais tempo de serviço em sala de aula como professores.

Por morar no meio rural e por não ter muito conhecimento com internet, sempre passava batida nas inscrições, quando descobria as vagas já estavam todas preenchidas, aí era tarde demais, tinha gente que já estava até na segunda faculdade. Um dia cheguei na casa da minha sobrinha Missiana Benathar, e pedi para ela pesquisar se tinha algum curso previsto para Gurupá, ela pesquisou e disse que Gurupá tinha sido contemplado com o Curso de Arte, que havia uma pessoa apenas inscrita.

Pensei e logo respondi dizendo que não me interessava, pois não era o meu desejo fazer esse curso, então ela me disse: “-poxa tia, se eu fosse a senhora não perdia essa oportunidade, pois deve ser muito legal esse curso”, e disse mais: “- mas antes esse do que nada!”. E assim, fez a minha inscrição na Plataforma Freire, porque achava importante e que eu não deveria deixar escapar essa oportunidade.

Fui a segunda pessoa a se inscrever no ano de 2012, não lembro o nome da primeira. Neste mesmo período estava estudando um curso da Escola Ativa e comecei a falar para os colegas sobre o curso do PARFOR, nem sabia se tinha completado as inscrições, quando chegou para mim o aviso do começo do curso fiquei bastante alegre, apesar de não ser a área que desejava, e comecei logo o processo de documentação, os quais a instituição exigia.

Ficou marcado o início do curso para julho de 2014, e assim aconteceu. Confesso que quando entrei na sala e sentei na carteira para estudar, senti uma grande emoção, deu até vontade de chorar de estar naquele momento começando a realizar mais um dos meus maiores sonhos, que era fazer uma faculdade.

Lembrei-me que um dia, uma pessoa me falou que eu teria que fazer uma faculdade se quisesse continuar sendo professora, no momento achei essa possibilidade muito difícil, pois na época não tinha nem o ensino fundamental completo. Porém, como sou uma pessoa positiva e confio em Deus, sabia que bons ventos viriam com o tempo, acalmei meu coração e segui a vida. Logo,

acreditei que um dia tudo poderia ser possível, este dia chegou, estava eu ali para a primeira aula do meu novo curso.

Neste dia estava na sala a professora Rosilene Cordeiro, para ministrar a disciplina Performance, foi a partir daí que fui passar a ter uma noção do que é teatro. A partir daí descobri que teatro é uma área do conhecimento muito amplo que dá várias possibilidades na vida, que através do mesmo se pode transformar a sociedade e desempenhar nas crianças a compreensão da realidade em que se vive, a ideia é de que o teatro é um jogo e pode ser acessível a qualquer pessoa que aceite suas regras e descubra o prazer de jogar.

Esse jogo pode ser também praticado por qualquer pessoa em qualquer espaço e em qualquer lugar, sendo assim escolhi como meu objeto de pesquisa Jogos Teatrais aplicados em minha sala de aula atual. Minha sala atualmente não é a dos sonhos, porém está me satisfazendo e me levando a mudanças como profissional. Para tanto, escolhi o meu tema para este TCC intitulado “Ensina-me a jogar”: Os Jogos Teatrais aplicados na turma do Ensino Fundamental menor da Escola Santa Maria do Rio Taissuy no município de Gurupá no estado do Pará.

Neste estudo apresento, discorro sobre a aplicabilidade dos jogos teatrais, entendendo os mesmos como meio de levar a arte-educação de um modo diferente para dentro das escolas, nas quais se possa educar através da ludicidade, com a certeza de uma educação de forma mais eficaz e prazerosa, pois entendo que é por meio de jogos e brincadeiras que se formam cidadãos capazes de fazer a diferença na sociedade, porque é jogando e brincando que o homem dá sentido à vida.

Com esse pensamento construo a minha pesquisa embasada nos seguintes autores: Koudela (1998), que discorre sobre os jogos teatrais e sua importância na educação infantil, me proporcionando a compreensão do conceito de jogos teatrais e de sua eficácia na educação de crianças e jovens; Spolin (1992), com as obras “Improvisação para o Teatro”, “O Jogo Teatral no Livro do Diretor”, “Jogos Teatrais: o Fichário de Viola”, que me

ajudaram a aprofundar os conhecimentos sobre o fazer teatral e a arte do ator.

Ainda os autores Rodrigues e Santiago (2009), que discorrem sobre o uso dos jogos teatrais na educação; Andrade (2012), que norteia meus conhecimentos na ludicidade; Huizinga (2004), que discute o conceito de jogo e a sua importância no processo educacional. Antunes (2003), que aponta os jogos como estimulação das múltiplas inteligências e Kishimoto (2002), que direciona o conhecimento de brincar, jogar como áreas da educação e formação infantil.

O estudo caracteriza-se como uma pesquisa qualitativa que não está preocupada em quantificar, mas de observar os fenômenos estudados, para tanto, utilizei como recursos o diário de bordo, fotografias, filmagens, entrevistas abertas e semiestruturadas e meu projeto de intervenção, dentre outros (AMARAL, 2012, p. 20).

O gerador de ideias que me impulsionou para o estudo foi as questões levantadas como: os jogos teatrais realmente são eficazes na formação dos alunos do ensino básico? Como trabalhar os jogos teatrais nas escolas do interior do estado do Pará?

A hipótese que apresento refere-se sobre a formação do profissional da área: se o professor que vai ministrar a disciplina teatro na escola tem uma boa formação na área, logo, a educação infantil será de boa qualidade e as crianças terão uma excelente educação. Como tive a oportunidade de cursar uma Licenciatura em Teatro, a aplicabilidade de meu projeto conseguiu ter um resultado eficaz na formação de meus alunos.

Sendo assim, penso que este estudo e minha trajetória tem sua relevância e atinge uma grande contribuição para a Universidade Federal do Pará – UFPA e demais universidades do Brasil que tratam das Artes Cênicas. E também para futuros professores da formação continuada PARFOR.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A minha trajetória como professora também faz parte de minha pesquisa e mostra que a utilização da memória e dos jogos teatrais na escola é um excelente recurso metodológico educacional. A introdução desta ferramenta no processo de ensino/aprendizagem torna as aulas mais eficazes e prazerosas segundo as falas de meus alunos. Acredito que as aulas aplicadas pensando em minha história ajudaram a estimular a criatividade do educando e a melhoria da docente que sou.

Considero um importante desenvolvimento profissional, que me fez realizar a aplicação do projeto que envolveu a comunidade escolar, o costume de cada família, o modo de viver, e as atividades econômicas dos moradores do Rio Taiassuy. Então, só tenho a agradecer em especial às crianças que foram a inspiração do meu trabalho, aos pais, aos moradores, a família escolar e ao meu Orientador Jaime Amaral. Que sem eles não tinha conseguido desenvolver meu trabalho. Meu muito Obrigada!!!

REFERÊNCIAS

AMARAL, Jaime Augusto Duarte. **Sedução: A Construção do Corpo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete encantado pela Lenda do Boto**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004. (MINTER - Mestrado Interinstitucional UFBA/UFPA).

_____. **Matintas: O Mito Amazônico na Cena da Dança Contemporânea em Belém do Pará**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. (DINTER - Doutorado Interinstitucional UFBA/UFBA).

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

KOUDELA, Ingrid Dormien (org.). **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **O Jogo Teatral no Livro do Diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ENSINO DE TEATRO: JOGOS, BRINCADEIRAS E IMAGINÁRIO NA EDUCAÇÃO INFANTIL

Joselle Pimentel Ferreira¹

Profa. Dra. Benedita Alcidema Coelho S. Magalhães²

INTRODUÇÃO

Este artigo trata do ensino de Teatro na Educação Infantil. Objetiva analisar as práticas pedagógicas em Teatro na Escola Municipal de Educação Infantil Criança Feliz do município de Gurupá-Pa, desenvolvidas durante o Estágio Docente I, da Licenciatura em Teatro. Adotou-se como metodologia a pesquisa-ação e a abordagem foi considerada qualitativa. A pesquisa-ação que, de acordo com Thiollent (1985), é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo. A abordagem qualitativa implica que,

O conhecimento não se reduz a um rol de dados isolados, conectados por uma teoria explicativa; o sujeito observador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos, atribuindo-lhes um significado. O objeto não é um dado inerte e neutro; está possuído de significados e relações que sujeitos concretos criam em suas ações (CHIZZOTTI, 2001, p. 79).

Foram desenvolvidas oficinas de ensino de Teatro organizadas em três eixos temáticos, como parte do Projeto

¹ Licenciada em Teatro pelo PARFOR/Universidade Federal do Pará. Professora da Educação Infantil da rede municipal de educação de Gurupá/PA.

² Professora Colaboradora da Licenciatura em Teatro/PARFOR. Doutora em Educação (UFPA).

Pedagógico de Intervenção I, com carga horária de 67 horas, realizada com uma turma de 25 alunos com idade de 4 anos.

A prática pedagógica em teatro com crianças da educação infantil revelou a riqueza e a importância desta para o desenvolvimento social, emocional e cognitivo das crianças, além de permitir identificar a necessidade do ensino de teatro nas escolas, a sua garantia como área de conhecimento e sua inserção na matriz curricular dessa etapa de ensino. Para isso, afirmamos a importância da formação de professores em teatro para atuarem adequadamente em todas as etapas da educação básica. Para Almeida Junior,

[...] o teatro encontra-se não visível como disciplina no currículo da educação básica, diante desta situação a atuação do professor na sala de aula é muito importante, considerando que ele será o responsável pela abordagem do conteúdo, refletindo na visibilidade e valorização da prática artística no dia a dia dos alunos (ALMEIDA JUNIOR, 2013, p. 45).

A importância do Teatro na educação tem sido abordada por vários autores, como Koudela (2009) e Cavassim (2008). De acordo com Koudela (2009), o ensino de teatro na escola foi revolucionado a partir do movimento da Escola Nova, mas ainda se encontra invisível no currículo escolar.

Compreendemos que a Arte, como afirma Cavassim (2008), é uma forma de conhecimento e por isso mesmo possui seus fundamentos teóricos e metodológicos próprios e por ser dinâmica e historicamente situada contribui para o processo de formação humana que possibilita ao homem a compreensão de si e da sociedade.

A arte é forma de conhecimento, pois envolve a história, a sociedade, a vida. Não está apenas ligada a ideia de prazer estético, contemplação passiva, mas ao contrário, é dinâmica e representa trabalho já que possui forças materiais e produtivas que impulsionam as relações históricas e sociais e leva o homem a compreensão de si mesmo e da sociedade. A arte proporciona prática criadora

à luz das relações sociais, culturais e estéticas levando em conta as transformações nas novas configurações de tempo e espaço. Compreendê-la como processo social, é, portanto, chamá-la de produção cultural e conhecimento humano (CAVASSIM, 2008, p. 49).

Daí depreende-se a importância da arte na escola e de suas várias expressões para a formação humana. Porém, a arte ainda é considerada na escola uma disciplina inferior, e isso se reflete no tempo destinado as atividades artísticas, na carga horária destinada ao ensino de arte que é ínfimo e muitas vezes visto apenas como uma atividade de lazer e ludicidade. O papel do professor de arte fica muitas vezes reduzido à tarefa de animar e promover as festas da escola.

Este artigo está estruturado em duas partes. Na primeira parte trata da relação Teatro e educação. Na segunda parte reflete sobre as práticas pedagógicas em teatro na educação infantil e nas considerações finais destaca a importância do ensino de teatro, o diálogo entre infância e teatro, e os desafios da docência em teatro.

O ENSINO DE TEATRO NA ESCOLA BÁSICA

No Brasil, o ensino de arte se dava por meio da disciplina educação artística para o ensino de 1º e 2º graus e do curso de Licenciatura em Educação Artística para o ensino superior, nos formatos de duração curta e plena. Na época, sob o regime militar, implantou-se, por dispositivo de lei, a obrigatoriedade do ensino de artes nas escolas, com professores polivalentes, ou seja, assumiam todas as linguagens artísticas, na prática o que predominava era a arte visual, desenho, pintura e formas geométricas.

A promulgação, em 1996, da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira (LDB) foi um passo importante na medida em que abre um processo de discussão nas redes escolares sobre o ensino de arte. Nesse momento se configurava a oportunidade de recuperação do perfil humanista e criativo da educação

brasileira, abandonado em detrimento de um ensino técnico e profissionalizante.

A LDB, art. 26, § 2º define que “[...] o ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”. Mas, o ensino de Teatro como disciplina obrigatória no currículo da educação básica é recente e tem seu marco com a aprovação da Lei 1.278 de 2 de maio de 2016, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de teatro e outras linguagens como componente curricular na educação básica.

Desde os primórdios da humanidade, temos o teatro como uma área de conhecimento importantíssima no desenvolvimento e na formação educacional, onde todos possam desenvolver suas habilidades. A linguagem teatral tem seus conteúdos metodológicos próprios, possibilitando relacionar-se com diferentes tipos de linguagem. O teatro desperta o senso crítico e humanitário no momento que proporciona diversas relações com o outro e com a sociedade.

É muito comum o teatro ser visto e tratado apenas como “ferramenta pedagógica”, instrumento metodológico ou apoio para o ensino de conteúdos de outras disciplinas, bem como meio de catequização, como fizeram os jesuítas. Porém, o teatro é muito mais do que uma ferramenta, ele é uma área de conhecimento fundamental na aprendizagem e desenvolvimento das crianças, jovens e adultos, não como forma de entreter ou fazer apresentações em datas comemorativas nas escolas, mas como elemento da cultura, capaz de criar e recriar sua realidade.

Para Falkembach e Ferreira (2012), a escola é o espaço onde devem utilizar-se dos recursos que o teatro proporciona para melhorar a prática educacional.

A escola é o lugar de fazer teatro, com certeza. Desde os Jesuítas, que catequizaram, educaram e aculturaram populações indígenas do século XVI, até as contemporâneas pedagogias do teatro baseadas nos jogos e

processos criativos e não mais nos produtos (os conhecidos “teatrinhos de final de ano”), a linguagem teatral permeou (permeia) o cotidiano das escolas Brasileiras. (...) Dessa forma, **a sala de aula pode se transformar em um espaço de jogo, em um espaço-tempo de criação teatral, onde a imaginação, o corpo e a ação dos alunos, estejam integrados na construção de novos saberes e competências expressivas.** (FALKEMBACH; FERREIRA, 2012, p. 11, grifo nosso).

A escola é um espaço privilegiado para o trabalho com a diversidade que a arte propicia, permitindo a integração entre os múltiplos sentidos do real e do imaginário, do concreto e do abstrato. Esta integração permite ao aluno a construção de sua identidade e um melhor reconhecimento de seu papel no meio social. Porém, é necessário ter certo cuidado ao inserir as atividades de teatro na didática de sala de aula, a fim de não desmotivar o aluno em um primeiro contato. Esta inserção deve acontecer de forma processual.

Expor os alunos de forma a obrigá-los a integrar elencos de montagens escolares pode ser desestimulante e até mesmo frustrante para as crianças. Assim, há diversos elementos da linguagem teatral que podem (e devem) ser desenvolvidas na escola e que serão potentes estimuladores das capacidades de expressão oral, escrita, e corporal desses alunos. No entanto, é desejável que aconteça de forma processual e gradual, em que, paulatinamente, por meio do exercício de jogos teatrais, da elaboração criativa de elementos, cênicas diversas, a criança possa construir significados e sentidos pela apreensão desses conteúdos e do conhecimento desses componentes das linguagens cênicas (FALKEMBACH; FERREIRA, 2012, p. 12-13).

Ao trabalhar o teatro da forma como defendem as autoras, estaremos ativando no aluno o interesse pelas habilidades que vão desde as linguagens artísticas até as de relações humanas. Pois, o teatro possibilita a experimentação na prática daquilo que é real ou imaginário, propiciando e liberando a criatividade e a

criticidade do sujeito.

Para Cavassim (2008, p. 41), “[...] o teatro como conhecimento que é, busca respostas para os questionamentos sobre o que é o mundo, o homem, e a relação com o mundo e com os outros homens nas teorias contemporâneas do conhecimento”. É por meio do teatro que o indivíduo libera sua sensibilização, no momento em que promove reflexões dos momentos vivenciados em cena.

Neste sentido, afirma Coelho:

[...] por meio da liberação da criatividade promovida pelos jogos e dramatizações, o teatro colabora para a humanização do indivíduo, fazendo com que sua sensibilidade se aflore, promovendo a reflexão sobre os sentimentos e ações vividas pelos alunos-atores na “pele” de um personagem, e, por fim, propiciando, de alguma forma, o “resgate do ser humano diante do processo social conturbado que se atravessa na contemporaneidade” (COELHO, 2014, p. 1218).

Ao inserir a linguagem teatral em sala de aula, estamos oportunizando aos discentes o desenvolvimento das habilidades de aprendizagem como interação uns com os outros, capacidade de improviso, desenvolvimento da oralidade, a escrita, alta reflexão, a organização do pensamento, desenvoltura para se expressar, além do contato com diversas obras clássicas e também um melhor conhecimento da sua própria cultura. É a aproximação do passado com o presente, na medida em que o aluno representa sobre a vivência dos antepassados e a contemporaneidade.

Falkembach e Ferreira (2012) defendem que o fazer teatral pode estimular vários gêneros textuais que auxiliarão na aprendizagem do aluno, como cartas, entrevistas, histórias em quadrinho, contos, fábulas, piadas, casos, notícias de jornal, entre outros. O professor precisa aproveitar este contexto para desenvolver jogos e improvisações, a fim de introduzir na rotina

dos alunos o trabalho com diferentes textos. Neste sentido, o jogo teatral apresenta-se de maneira primordial no processo de ensino-aprendizagem, pois estabelece meios para aprimorar a criatividade e a relação com o outro.

Para Falkembach e Ferreira (2012, p. 27), o jogo teatral, além de possibilitar a aquisição dos conhecimentos cênicos na criança, colabora para que se tornem sujeitos sensíveis, tendo como base ferramentas para se expressarem e interferirem no meio em que vivem. Nas palavras de Cavassim (2008, p. 42), “o jogo teatral na educação é importante forma de aprendizagem cognitiva, afetiva e psicomotora, através do processo de transformação do egocentrismo em jogo socializador”. Para Koudela (2009), ao inserir atividades com os jogos teatrais, estamos propiciando às crianças o desenvolvimento da capacidade de improvisação ao lidar com as várias situações do convívio social, mas que isso é uma forma de criar mecanismos para solucionar diversos conflitos, mudando a maneira de agir da criança diante de alguns problemas.

Os jogos são sociais, baseados em problemas a ser solucionado, o problema a ser solucionado é o objeto do jogo [...], em oposição à assimilação pura da realidade ao eu, o jogo teatral propõe um esforço de acomodação, através da solução de problemas da atuação (KOUDELA, 2009, p. 43-44).

Percebe-se que o jogo teatral é de suma importância no processo de desenvolvimento cognitivo, afetivo, cultural da criança, pois a desperta para desenvolver seu lado imaginativo no momento em que dispõe de metodologias que proporcionam novas experiências e descobertas da criança, mediadas pelo pensamento dramático. Neste sentido afirma Cavassim (2008),

Reflexivo do pensamento inconsciente baseado na experiência da criança, cujo objetivo é a reprodução em forma simbólica das experiências não solucionadas da vida e a busca de soluções, o jogo permite assim, a criança

reexperimentar os acontecimentos e através da repetição ganhar o domínio sobre eles (CAVASSIM, 2008, p. 41).

Cavassim (2008) defende que ao inserir os jogos teatrais como atividade pedagógica em sala de aula, se está contribuindo para o desenvolvimento da infância da criança, pois é neste momento que ela precisa brincar e sentir para, assim, construir seu conhecimento. Ainda esta autora destaca a importância e a centralidade da imaginação dramática no processo de desenvolvimento da criatividade, “[...] já que, desde a infância a criança, ao final do primeiro ano, quando brinca pela primeira vez, finge ser outra pessoa e desenvolve o humor, personifica o outro” (CAVASSIM, 2008, p. 41).

Dessa forma, para que o trabalho com o teatro flua de forma positiva no ambiente escolar, se faz necessário que professores, escolas e comunidades estejam cientes que o teatro é um campo de conhecimento fundamental no processo de aprendizagem e desenvolvimento das crianças, jovens e adultos e não como uma mera transmissão de técnica.

PRÁTICAS PEDAGÓGICAS EM TEATRO NA EDUCAÇÃO INFANTIL

A pesquisa foi realizada na Escola Municipal de Educação Infantil Criança Feliz. A referida escola foi fundada dia 16 de março de 1998, atendendo a uma necessidade de ter mais escolas para crianças de educação infantil no município de Gurupá. O município de Gurupá fica localizado na mesorregião do Marajó e na microrregião de Portel, área conhecida como Região das Ilhas, a 500 km de distância, por via fluvial, da capital paraense. Possui uma população de 29.062 habitantes, de acordo com o IBGE de 2015. Sua economia é baseada no extrativismo florestal, principalmente do fruto do açaí, da madeira e do palmito; e o extrativismo aquático: camarão e peixe. É um dos municípios mais antigos do Estado (MAGALHÃES, 2009).

Essa creche recebe crianças com faixa etária de 2 a 5 anos de idade, provenientes de diversos bairros da cidade. A turma onde foi desenvolvido o Projeto Pedagógico de Intervenção em ensino de teatro, era formada por 25 alunos com idade de 4 anos, do turno matutino. Eram crianças filhas de trabalhadores e trabalhadoras domésticas, autônomos, servidores públicos, desempregados e beneficiários do “Programa Bolsa Família”.

JOGOS, BRINCADEIRAS E IMAGINÁRIO NA EDUCAÇÃO INFANTIL

Tomamos como base e experiência vivida no Estágio Docente I, com o intuito de demonstrar que as atividades propostas em sala de aula, por meio do teatro, apresentam-se como um importantíssimo instrumento de ensino e contribuem para a formação do sujeito, onde todos possam desenvolver as habilidades inerentes ao desenvolvimento intelectual, emocional e moral.

A importância e a necessidade do nosso projeto de intervenção se justifica pela ausência do ensino de teatro na E.M.E.I. Criança Feliz. Por outro lado, a aprovação da Lei 1.278/16, de 02 de maio de 2016, que estabelece a obrigatoriedade do ensino do teatro e outras linguagens da arte como componente curricular na educação básica, nos permite vivenciar o teatro como disciplina na escola básica.

Durante o módulo de aulas do Parfor, elaboramos o Projeto Pedagógico de Intervenção, sob orientação da coordenadora do estágio. Neste organizamos os conteúdos de teatro em eixos temáticos de modo que estivessem adequados à faixa etária dos alunos e atendessem as diretrizes presentes na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), assim definimos três eixos: Trajetória do Ser; História Oral; e Brinquedos e Brincadeiras.

No primeiro eixo “Trajetória do Ser”, trabalhamos os seguintes conteúdos: autoconhecimento, história de vida dos

alunos, igualdade, diferença e diversidade. No segundo eixo “História Oral”, foram trabalhados: contos infantis clássicos e populares; e no terceiro eixo “brinquedos e brincadeiras”, os conteúdos foram: brincadeira de faz de conta, brincadeira de roda, jogos com brinquedos construídos com materiais reciclados.

Cavassim (2008) defende que ao brincar, a criança encontra-se como sujeito ativo, no momento em que imita a realidade e, isto se torna essencial para o desenvolvimento de sua personalidade. Neste sentido, para a autora, o teatro surge como papel mobilizador de todas as capacidades criadoras,

[...] é o aprimoramento da relação vital do sujeito com o mundo contingente; as atividades dramáticas liberam a criatividade e humanizam o indivíduo, pois o aluno é capaz de aplicar o conhecimento adquirido em outras disciplinas e na vida também (CAVASSIM, 2008, p. 41).

Ao inserir as atividades durante o Estágio Docente I percebemos que as crianças já traziam consigo um conhecimento adquirido no ambiente familiar. Dessa forma, durante a execução das atividades no estágio, no primeiro momento pedimos para cada criança trazer um objeto seu, uma foto, brinquedo, etc. Em seguida já com os objetos em sala fizemos uma roda e cada um contou um pouco sobre as características e importância de seus objetos. Essas atividades aqui citadas tiveram como objetivo conhecer e fazer conhecer-se por meio da história de cada um, proporcionar o autoconhecimento e o reconhecimento do outro também, estimular a autoconfiança e a autonomia, reconhecer a diversidade e o respeito às diferenças.

Dessa maneira, Coelho (2014) acrescenta que o fazer teatro sensibiliza o modo de pensar e agir do sujeito:

O mergulho em si mesmo propiciado pelo teatro potencializa as descobertas pessoais de uma forma indireta. No teatro, é por meio do não-ser que se descobre o ser. No fazer teatral, a tolerância se amplia na medida em que o “eu” se coloca no lugar do outro, que sinta suas dores, as

alegrias, os sentimentos. No jogo da encenação dentro da escola, é possível trabalhar conflitos específicos. Em uma cena, o aluno pode se colocar no lugar do professor ou no lugar de um colega discriminado pela sala. Um jovem preconceituoso pode fazer o papel de um personagem que sofre com o preconceito de seus amigos da escola e, por meio dessa “troca de papéis”, o jogo cênico, que promove a reflexão das ações de modo a sensibilizar seus agentes, atua também como um meio bastante produtivo para a resolução de conflitos causados pela intolerância no contexto escolar (COELHO, 2014, p. 1217).

Nesta esteira, o fazer teatro permeia por todos os valores sociais, fazendo com que o sujeito desenvolva seu papel no meio em que vive de forma consciente, podendo assim intervir na realidade de maneira a sugerir soluções a diversos conflitos. Ainda durante o estágio percebemos na prática, no momento das atividades com as crianças, o poder que o fazer teatral tem ao possibilitar e interferir de forma positiva no processo de ensino-aprendizagem dos pequeninos, na medida em que os desperta para transitar pelo mundo da imaginação. Podemos citar como exemplo os jogos de imaginação. Trabalhamos em forma de histórias improvisadas e aquecimentos corporais, onde dávamos os comandos e as crianças realizavam diversas interpretações como: imitação e gestos de animais, andando na chuva ou andar sobre brasas, imaginar que está segurando um objeto, entre outros.

Ao trabalhar a contação de histórias percebemos que as crianças tinham uma facilidade muito grande para dar sequência às narrativas e um interesse em ouvir as histórias. Pois o imaginário da criança é um imaginário natural, principalmente quando se tem incentivo, tomamos, por exemplo, a história “O sapo, a flor e o gafanhoto”.

Iniciamos contando a história, falando um pouco de cada personagem, em seguida propomos que se organizassem em círculo para uma roda de conversa, onde fizemos algumas

perguntas sobre a mesma, e pedimos para cada criança expressar os pontos que tinham lhe chamado mais atenção. Em seguida perguntamos se eles tinham o interesse em experimentar encenar a história, e eles ficaram empolgados com a ideia, então dividimos os personagens e iniciamos os ensaios. As crianças apresentaram bastante entrosamento quando citei sobre os personagens presentes na narrativa. Levei para a aula uma roupa de sapo, uma roupa que remetesse a um gafanhoto, vestido e uma máscara construída em E.V.A., com o objetivo de despertar a imaginação, a criatividade e sentimento de amor e respeito pelo próximo e com isto, desenvolver o prazer em ouvir e contar histórias, incentivando a criatividade e o imaginário das crianças, proporcionando a experimentação teatral, explorando a importância do brincar através do faz de conta.

Para Marques e Pereira (2014), quando o professor insere na didática de sala de aula o trabalho com as histórias infantis está propiciando à criança a capacidade de dar sequência lógica aos fatos, estimulando o poder da imaginação, logo é durante a contação de histórias que os pequeninos desenvolvem uma visão crítica acerca da narrativa e tudo o que o rodeia e, principalmente, aprimora sua atenção enquanto ouve. Ainda de acordo com as autoras,

É por meio da contação de histórias que as crianças descobrem os diferentes tipos de sentimentos, como amor, carinho, raiva e tristeza as histórias provocam nelas o desenvolvimento da imaginação, a ampliação do poder de observação, o gosto pelo artístico e a ligação entre a realidade e a fantasia, possibilitando uma viagem no tempo (MARQUES; PEREIRA, 2014, p. 20).

Neste sentido, a contação de histórias age de forma positiva, tanto em termos de aprendizagem, pois ao estimular à criação de ideias por meio da imaginação, a criança se aperfeiçoa no desenvolvimento da linguagem oral, leitura e serve como um passaporte para a escrita, quanto na formação de valores.

Essa atividade de contação de histórias está intimamente ligada ao grande valor terapêutico que ela proporciona, ajudando a criança a se expressar, jogar seus obstáculos para fora, como a ansiedade, a inquietude, a teimosia e, até mesmo, a agressividade. Por meio do diálogo, pais e professores irão construir uma relação de afeto e carinho, que levará essas crianças a crescer no caminho certo. A ansiedade é nitidamente notada no rosto de uma criança quando percebe que alguém irá contar uma história, principalmente quando o narrador faz gestos. A criança fantasia sobre o tema, muitas chegam até a sonhar com o conto (MARQUES; PEREIRA, 2014, p. 21).

Neste sentido, o valor social que é atribuído por meio da contação de histórias como relatam as autoras, modifica a maneira comportamental e de pensar das crianças, inserindo-as como construtoras de valores e protagonistas de suas histórias de vida, pois é por meio do lúdico que as narrativas proporcionam que as crianças consigam aguçar suas curiosidades.

No terceiro eixo Brinquedos e Brincadeiras, trabalhamos com: brincadeira de faz de conta, brincadeira de roda, jogos com brinquedos construídos com materiais reciclados, visando promover a integração das crianças, estimular a imaginação, a afetividade, trabalho coletivo e trabalhar a ludicidade.

Sempre ao início das aulas tínhamos o momento de acolhida, onde recebíamos as crianças, fazíamos exercícios de alongamentos corporais, exercícios vocais, através de músicas infantis, e desenvolvíamos o tema do dia; em seguida fazíamos a roda de conversa para avaliação com as crianças. Seguíamos sempre uma rotina da aula, previamente organizada.

A seguir destacaremos alguns desses jogos, brinquedos e brincadeiras realizadas em sala na aula de Teatro na educação infantil.

DANÇA DA CADEIRA E CIRANDA

Colocamos várias cadeiras lado a lado e organizamos uma roda ao lado das cadeiras, sendo que havia uma cadeira a menos do número de participantes, iniciou uma música, e quando a música parrasse, as crianças tinham que sentar até a última rodada, quando restasse apenas um participante vencedor.

Em seguida foi realizada a brincadeira da ciranda. Para realizá-la faz-se uma roda, com as crianças de mãos dadas, enquanto rodam e cantam [ciranda, cirandinha, vamos todos cirandar...] nos últimos versos da música, a criança chamada vai ao centro da roda, fala o nome de uma fruta e volta para seu lugar, esse processo se repete até que todos participem.

Para Falkembach e Ferreira (2012), a dança surge como uma possibilidade de representação da vida e conseqüentemente da existência do ser humano, na medida em que não está dissociada do fluxo sucessivo de transformações do sujeito que está sempre em contínuo processo de movimento. Nesta esteira, ao trabalhar a dança no processo de ensino-aprendizagem, estamos propiciando às crianças o desenvolvimento da capacidade de compreensão das variações dos movimentos do ser humano e, ao compreender essas variações, as crianças vão ampliando sua forma de organização do pensamento.

MÚSICA “FARINHADA”

Juntamos as crianças para formar uma roda e em seguida ensinei a eles a música e demos os gestos, onde a criança tem que imaginar que está segurando uma peneira. Cantamos a música “farinhada” [Vou fazer uma farinhada, muita gente eu vou chamar, só quem entende de farinha venha peneirar aqui, só quem entende de farinha venha peneirar aqui. Vou chamar “fulano” para farinha aqui...], quem estava na roda teria que cantar e dançar, e ao final de cada refrão da música, chamávamos um nome de um componente da roda, o mesmo iria para o centro

da roda dançar e fazer os gestos e assim sucessivamente até que todos participassem.

MÚSICA DOS PINTINHOS

Ensinaamos a música dos pintinhos, em seguida junto com as crianças, confeccionamos as máscaras dos pintinhos, e no final fizemos o resultado dessa atividade.

Nas palavras de Ferla e Silva (2008), ao desenvolver atividades que englobem o trabalho com a música na didática de sala de aula o professor estará oferecendo as crianças o desenvolvimento das habilidades de sentir, ouvir, apreciar o que é belo, reconhecendo várias possibilidades de produzir sons, despertando-as para explorar o universo sonoro que as cercam. Dessa forma, ao explorar a linguagem da música na dinâmica de sala de aula com as crianças, estamos impelindo-as a vivenciar a cultura musical em sua vida e, isto, ajuda, desde cedo os pequeninos, a estimularem o pensar e desenvolverem o sentimento em relação ao outro e a sensibilidade em relação à música.

JOGO DA VELHA E BOLICHE

Levamos para a turma materiais como papelão e tampinhas de garrafas para construirmos vários jogos da velha. Levamos também um boliche de garrafas pets. E no final todos brincaram e jogaram com os brinquedos.

Em todas as aulas tivemos alongamentos corporais e aquecimentos vocais, músicas infantis e roda de conversa. Este eixo teve como objetivo promover a integração das crianças, visando estimular a imaginação, a afetividade e o trabalho coletivo. Marin e Penón (2004) enfatizam que o jogo é uma forma inconsciente pelo qual a criança aprende e estabelece comunicação com o mundo à sua volta, é uma maneira de expressão do sentimento e das emoções,

[...] o jogo é um meio natural pelo qual a criança aprende e entra em contato com o mundo a sua volta, é uma forma de superação pessoal, além disso, favorecem a interiorização de normas de conduta que facilitem sua socialização (MARIN; PENÓN, 2004, p. 30).

Ao inserir as atividades com os jogos teatrais, que envolvem outra percepção do uso dos sentidos como visão, audição, tato, etc., o faz de conta permite que a criança desenvolva a habilidade de autopercepção dos sentidos e com os outros também, na medida em que as experiências corporais tornam-se vivas e criativas em seu cotidiano (FALKEMBACH; FERREIRA, 2012, p. 27).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo analisar as práticas pedagógicas em teatro na educação infantil, desenvolvidas por meio do Estágio Docente I. Buscou dialogar sobre a relação teatro, educação e infância.

A pesquisa revelou que o Teatro na educação infantil é de fundamental importância para o desenvolvimento integral das crianças.

As brincadeiras infantis possibilitam que a criança vivencie diversas experiências, pois diante das brincadeiras elas se sentem livres para imaginarem estar em lugares diferentes, em outro tempo, serem outras pessoas, dessa forma explorando a imaginação e o faz de conta, se aprende brincando.

No início das aulas alguns sentiam vergonha e não queriam brincar, pois alguns demonstravam medo de brincar, mas ao longo das aulas foram desenvolvendo entrosamento entre eles, amizade, alegria e disposição de estar na sala para fazer aula de teatro, gostavam de fazer aula de teatro.

A necessidade de trabalhar o autoconhecimento a partir de jogos, objetos, músicas, se deu para oportunizar o aluno a falar

um pouco da sua história de vida e para que pudessem conhecer um pouco da história de vida de seus amigos de classe, mostrando sempre a importância de valorizar sua identidade e de terem respeito às diversidades e às diferenças. E através dessa metodologia se possibilitou o envolvimento e a participação de todos, e observamos o interesse e entusiasmo diante das atividades propostas. Nesta direção vivenciamos alguns desafios, uns enfrentados, outros superados.

Houve dificuldade de compreensão por parte dos pais em relação à metodologia do ensino de teatro. Muitos pais reclamavam que a sala estava sem carteiras, dos filhos participarem das aulas descalços, do caderno não ter anotações e comentavam da falta de conteúdo e o foco na brincadeira. Pois para os pais, seus filhos não estavam aprendendo.

Ao longo das oficinas, vimos que era importante conversar com os pais, então organizamos reuniões para poder explicar para eles como se dava a metodologia utilizada nas aulas de teatro, e que o ensino de teatro tem suas metodologias diferenciadas das demais disciplinas, e reforçamos para os pais que o teatro é uma área de conhecimento que certamente iria contribuir com o desenvolvimento dos filhos deles. E aos poucos eles foram entendendo que o teatro tem seus próprios conteúdos, metodologias e formas de acontecer, e passaram a nos ajudar a tirar as carteiras da sala e quando chegavam tiravam os calçados dos seus filhos para que ficassem bem à vontade para a aula.

Na Escola Municipal de Ensino Infantil Criança Feliz, fomos muito bem recebidas pelos funcionários, todos nos aceitaram bem, tivemos apoio da direção, que se colocou a disposição para o que precisássemos. Tivemos apoio nas aulas da professora titular da turma.

Quando realizávamos aula no pátio da escola, algumas crianças de outras turmas ficavam curiosas assistindo, e pediam para participar.

A importância em fazer o debate do ensino de teatro com crianças é fundamental, pois além de envolvê-las e estimulá-las para o estudo de coisas mais complexas, pode fazer isso de forma lúdica. Pois o teatro possibilita que as crianças vivenciem a expressão, a comunicação, a representação, os sentidos, a releitura e compreensão da realidade.

Compreedemos que seria importante ter nas escolas uma sala de aula adequada para o ensino de teatro, pois as escolas não oferecem estrutura para tal.

Essa pesquisa revelou a importância de se compreender qual a finalidade de cada jogo, de cada brincadeira, para o desenvolvimento humano da criança. Pois, não é brincar por brincar, jogar por jogar, muito pelo contrário, tudo tem seu objetivo no ensino de teatro.

Para nós foi muito importante o modelo de Estágio Docente proposto pelo curso de Licenciatura em Teatro, pois, por meio do Projeto Pedagógico de Intervenção (PPI), pudemos vivenciar a prática do teatro com crianças, com as quais tivemos diferentes experiências que em sua totalidade contribuíram e contribuirão para a nossa vida profissional.

Os alunos participaram como o esperado das aulas, notamos o interesse das crianças por atividades que elas não conheciam, pois era aparente nelas a felicidade com que nos recebiam e aceitavam as atividades propostas. E no final das oficinas percebemos o desenvolvimento das crianças e recebemos vários agradecimentos dos pais de alunos.

Concluimos, por meio do estágio, que a escola E.M.E.I. Criança Feliz, já trabalha o teatro no seu cotidiano, pois na metodologia de ensino os professores utilizavam nas aulas histórias, músicas infantis, brincadeiras e fantoches como meio de despertar as habilidades nas crianças, mas que não há uma preocupação com as questões culturais e com o desenvolvimento da capacidade criadora das crianças, tarefas que o teatro se

ocupa.

Sonhamos como professoras de teatro que não haja mais preconceito com os professores de Artes, que haja concurso público para os professores da área de arte/teatro que estão se formando, sonhamos que exista nas escolas de Gurupá o ensino de teatro garantido no currículo da escola, com professores qualificados e com carga horária destinada ao ensino de teatro, sobretudo depois de um grande investimento público na formação de professores por meio do Programa Nacional de Formação Docente – PARFOR.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA JUNIOR, José Simões de. Reflexões acerca do estágio curricular na formação do professor licenciado em teatro. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 29, n. 2, p. 43-64, jun. 2013.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional.

_____. **Lei 13278/16 | Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016**. Altera o § 6o do art. 26 da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte.

CAVASSIM, Juliana. Perspectivas para o teatro na educação como conhecimento e prática pedagógica. **Revista Científica FAP**, Curitiba, v. 3, p. 39-52, jan./dez. 2008. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1624/963>. Acesso em: 09 nov. 2017.

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 2001.

COELHO, Márcia Azevedo. Teatro na escola: uma possibilidade de educação efetiva. **Polêmica**, v. 13, n. 2, abril/junho de 2014, p. 1208-1224. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/>

index.php/polemica/article/view/10617/8512. Acesso em: 10 nov. 2017.

FALKEMBACH, Maria Fonseca; FERREIRA, Taís. **Teatro e dança nos anos iniciais**. Porto Alegre: Meditação, 2012. (Coleção Educação e Arte).

FERLA, Josélia Jantsch; SILVA, Luciane Abreu da. A música na vida da criança. **Revista Pátio - Educação Infantil**. Porto Alegre: Ed. Artmed, ano V, n. 15, p. 46-47, 2007/2008.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MARÍN, Imma; PENÓN, Silvia. Que brinquedo escolher? **Revista Pátio - Educação Infantil**. Porto Alegre: Ed. Artmed, ano I, n. 3, p. 29-31, 2003/2004.

MARQUES, Sinara Pereira; PEREIRA, Maria Marta do Couto. A contação de história na Educação Infantil. **Pergaminho**, Patos de Minas, n. 5, p. 16-25, dez. 2014. Disponível em: <http://pergaminho.unipam.edu.br/>. Acesso em: 06 nov. 2017.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia a pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez, 1985.

CONSTRUÇÃO E FORMAÇÃO DE UMA PROFESSORA DE TEATRO DA COMUNIDADE RIBEIRINHA *SANTÍSSIMA TRINDADE*

Manoela Cardoso Borges¹
Profa. Ma. Suani Trindade Corrêa²

Resumo: Este trabalho apresenta a minha trajetória de construção e formação enquanto professora ribeirinha da Comunidade *Santíssima Trindade*, localizada às margens do Rio Marajoí, no município de Gurupá-PA. O objetivo foi investigar e analisar os trajetos e travessias de construção e formação enquanto professora ribeirinha que sou e os aprendizados que obtive durante a minha trajetória enquanto aluna, principalmente no PARFOR/UFPA, e de professora do ensino básico de minha comunidade. Além disso, entendi que seria necessário refletir sobre a importância do teatro nessa trajetória, já que a minha formação acadêmica é uma Licenciatura em Teatro. A pesquisa desenvolvida tem cunho qualitativo e a escrita se configurou como um memorial, cuja investigação se deu a partir da análise de fotografias, anotações e conversas com moradores de minha comunidade.

Palavras-chave: Formação de professores. Trajetória de si. História de vida. Teatro.

INTRODUÇÃO

Eu sou Manoela Borges, mãe, professora licenciada em

¹ Professora de teatro; graduada em Teatro (PARFOR/UFPA); e-mail: manuzinhaborges29@hotmail.com

² Professora-orientadora (PARFOR/UFPA); professora de teatro, de comunicação e expressão e de literatura; atriz e palhaça; e-mail: suani0707@gmail.com

Teatro pelo PARFOR³/UFPA. Sou moradora da Comunidade *Santíssima Trindade*, fundada em 02 de dezembro de 1973, banhada pelo Rio Marajoí, localizada no município de Gurupá-PA.

Ao me debruçar nestas escritas, rememorei as tardes em que me sentava na ponte de casa para sentir o vento, ver as folhas das árvores caindo sobre mim e o rio com as águas lentas querendo se debruçar em ondas.

A partir de uma pesquisa-mergulho em minhas lembranças e memórias, elaborei este memorial⁴. Como Albuquerque (2007, p. 2) afirma, o “memorial, como o próprio nome insinua, é a prática de contar as suas próprias memórias”. Logo, para tal escrita, foi necessário mergulhar profundamente em meu passado-presente.

O objetivo foi investigar e analisar o meu processo de construção enquanto professora ribeirinha⁵ que sou e os aprendizados que obtive durante a minha trajetória enquanto aluna, principalmente no PARFOR, e de professora do ensino básico de minha comunidade. Além disso, entendi que seria necessário refletir sobre a importância do teatro nessa trajetória, já que a minha formação acadêmica é uma Licenciatura em Teatro.

Assim, esse memorial me ajudou a entender e a compreender o percurso que eu trilhei até o presente momento e como todas as vivências que tive foram importantes para a minha formação docente, isto porque “o memorial trabalha com o exercício de entender suas pegadas, voltar a elas, e a partir delas traçar caminhos a seguir” (ALBUQUERQUE, 2007, p. 2). Para

³ Plano Nacional de Formação Docente, programa desenvolvido pelo Ministério da Educação.

⁴ O memorial foi meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC).

⁵ Pessoa que reside nas proximidades, nas margens dos rios.

trilhar essas pegadas, busquei mergulhar em uma metodologia de pesquisa qualitativa baseada na crítica genética. Fui aos rastros de fotografias, de anotações; conversei com moradores de minha comunidade a fim de buscar pistas históricas sobre sua formação e constituição; revi anotações que fiz em minhas apostilas e cadernos usados durante as aulas do PARFOR.

Em minha escrita, espaço-tempo se misturará, pois é impossível estas duas instâncias se separarem nesse momento de retorno ao passado e trazê-lo à tona de forma memorialística. Isto porque,

Fisicamente, habitamos um espaço, mas, sentimentalmente, somos habitados por uma memória. Memória que é a de um espaço e de um tempo, memória no interior da qual vivemos, como uma ilha entre dois mares: um que dizemos passado, outro que dizemos futuro. Podemos navegar no mar do passado próximo graças à memória pessoal que conservou a lembrança das suas rotas, mas para navegar no mar do passado remoto teremos de usar as memórias que o tempo acumulou, as memórias de um espaço continuamente transformado, tão fugidivo como o próprio tempo. (SARAMAGO, 2008).

MINHA INFÂNCIA E O RIO MARAJÓÍ COMO TRAVESSIA

Eu nasci às margens do Rio Marajói, interior da cidade de Gurupá-PA. Sou filha de ribeirinhos, trabalhadores rurais; minha mãe se chama Célia da Costa Cardoso e meu pai se chamava Manoel Nazareno Magalhães Borges. Nasci no dia 29 de janeiro de 1994. Tem um momento de meu nascimento que minha mãe sempre me conta: quando minha avó estava fazendo o parto dela, a lamparina apagou e eu nasci no escuro. Minha mãe deu à luz e eu vim às escuras.

Assim, quando surgem as dificuldades em meu caminho, penso naquele momento de meu nascimento, mas logo mudo o percurso dos pensamentos e procuro não ver isso como uma

barreira que me impeça de lutar e seguir em frente com meus sonhos, afinal, como qualquer ser humano, sou sonhadora e cada dia fortalece e desperta novas esperanças em mim, esperanças essas que me sustentaram durante toda a minha vida.

Desde criança trabalho. Isso se deu devido meu pai ter falecido quando minha mãe estava grávida de mim, com apenas seis meses. Éramos dez filhos, então se tornou muito difícil para ela nos sustentar sozinha. Alguns de meus irmãos foram morar com outras famílias. Depois de alguns anos, minha mãe se casou novamente e a vida melhorou para ela, pois meu padrasto era muito legal com ela e com meus irmãos.

Aos oito anos, fui morar com meus padrinhos; eles tinham dois filhos homens e uma filha mulher. Morei com eles até os 12 anos, até que um dia, saí dizendo que iria passar as minhas férias com minha família e não voltei mais. A saudade de minha mãe e de meus irmãos era grande.

Sempre fui cheia de sonhos; vindo de uma família muito humilde, sonhava em concluir meus estudos para poder ajudar minha família. Por isso, fui morar com uma família conhecida de minha mãe, que tinha condição financeira melhor a me oferecer. Fui morar com essa família e passei um ano com ela.

Um dia surgiu a possibilidade de ir morar em outra cidade; de imediato pensei se iria conseguir me separar da minha família, mas também pensei nas possibilidades de melhorar de vida, na qualidade do ensino que era totalmente diferente do interior, quem sabe seria a chance que eu estava tendo para poder ajudar minha família. Naquela época, tinha apenas 13 anos. Então fui morar em Santana, no estado do Amapá.

Mas ao chegar já me deparei com uma situação totalmente diferente do que esperava, comecei a trabalhar nos serviços da casa e depois de um ano comecei a cuidar de duas crianças (quase da mesma idade). Trabalhava como doméstica, babá e ainda tinha que estudar. Tal situação prejudicou muito os meus estudos

porque, quando eu chegava da escola, não encontrava tempo para estudar e fazer as lições. Cuidava das crianças durante o dia e algumas vezes no decorrer da noite, quando os pais estavam trabalhando.

Durante três anos e meio, foram poucas as vezes que falei com minha mãe; meus patrões sequer perguntavam se eu queria ou não visitar minha família, pois eles sabiam muito bem que eu não iria voltar. Eu superei muitas coisas, porque pensava na minha mãe – ela queria que eu estudasse.

Mas eu retornei... Retornar para meu lugar, meu interior, foi maravilhoso... Poder sentir o vento no rosto novamente... Lembro-me muito bem que, sempre que eu viajava, quando o vento forte batia em meu rosto, pedia para ele levar para bem longe tudo aquilo de ruim que estava acontecendo em minha vida.

Sentir novamente as águas que me jogaram para muito longe, águas essas que, com muito sacrifício, me trouxeram de volta, me enxaguando/banhando de amor, de alegria em poder retornar à minha família, ao meu lugar... Lembro muito bem que me senti livre, senti vontade de gritar, me senti como um pássaro livre para voar sem medo de ser feliz...

A praia da minha canção
O vento... O rio que nem é azul Nem corre
E sim tem ondas como o mar. O vento...
A chuva na minha ilha é diferente, Ela vem do horizonte.
Sempre vem de lá,
Da direita da enseada, Avançando pela praia Como um rio
vertical. O vento...
De onde ele vem?
Vem da praia.
Vem do mato.
Vem da minha lembrança, Do aceno da minha mão.
(CHAVES, 2000, p. 42)

Vento, quem te trouxe até mim? Não sei de onde veio e

nem para onde vais... Assim me senti ao ler o poema *Mosqueiro* da escritora Lilia Chaves (2000); senti uma sensação muito forte, porque não é exatamente o meu rio, mas é como se fosse; viajei nos pensamentos, passei pelas enseadas do Marajoí... Passei pelas praias em maré seca, nas ondas dançantes durante as chuvas e ventos.

COMUNIDADE SANTÍSSIMA TRINDADE E A EDUCAÇÃO RIBEIRINHA

A COMUNIDADE

Segundo Pinto e Victória (2015, p. 24220), as comunidades ribeirinhas geralmente apresentam nomes de Santos, os quais assumem a figura de padroeiro do local. Isso caracteriza um ponto de junção cultural, social e política através das famosas festas do padroeiro.

Tal perspectiva de se nomear comunidades ribeirinhas com nomes santos não se mostrou diferente na Comunidade *Santíssima Trindade*, pois a mesma recebeu um nome de cunho religioso. Assim, todos os anos, no mês de maio, acontece o festejo da padroeira *Santíssima Trindade*. É um acontecimento que não mobiliza somente as pessoas que habitam nela, mas também pessoas de outras comunidades, tais como: Santa Ana, Cristo Rei, Santo Antônio, São Sebastião, Divino Espírito Santo, Santa Maria, São Tomé, Santa Cruz do Amazonas, São José das Areias (todas com nomes santos).

O santo padroeiro, festejado por ribeirinhos, por moradores de uma vila rural ou por habitantes de uma pequena cidade, assume a função de simbolizar a localidade. Nesse caso, a festa torna-se a comunidade festejando a si mesma (COSTA, 2011).

Tal encontro propicia aos moradores dessas comunidades que revejam seus amigos, e os familiares se reencontram. Durante as nove noites de festejo, cada noitário (morador e/ou família da

comunidade) se responsabiliza em oferecer o jantar para as pessoas presentes na festividade.

O primeiro dia de festejo se inicia com o levantamento do mastro, que é um ritual feito para que as pessoas que passam pela frente da capela vejam o mastro levantado, assim elas saberão que a comunidade está em festa. E todas às noites, a partir das 20h, acontece a celebração da novena em honra à *Santíssima Trindade*; após a celebração acontece o arraial denominado "leilão", onde são leiloados os donativos doados pelos devotos da padroeira e muitos feitos pelas pessoas da comunidade. E o término do festejo se encerra com a procissão fluvial denominada *meia lua* e em seguida há a derrubada do mastro.

EDUCAÇÃO NA COMUNIDADE SANTÍSSIMA TRINDADE

Sobre a educação de minha comunidade, posso dizer que durante muito tempo, as aulas funcionaram em barracões comunitários, onde o professor não era somente professor, pois o mesmo fazia merenda e limpava o local de estudo. Ele trabalhava com turmas multisseriadas, ou seja, um professor lecionava em uma turma com mais de uma série, o que era a realidade daquela época.

Em relação às escolas ribeirinhas, Mota Neto (2004) afirma que elas possuem condições precárias, tanto físicas quanto pedagógicas (apud MENDES et al., 2008, p. 81). Tal realidade ainda é frequente e eu vivi isso durante a infância. Como não tínhamos professores específicos para cada série, não havia outra escola, então tivemos de aceitar aquela situação.

As precariedades que encontrávamos dentro de nossa escola se refletiam no fato de não ter sala de aula adequada, não haver conforto em relação a banheiros, na falta de pontes, cozinha... O ambiente não era propício para se trabalhar, principalmente, com crianças, pois se tratava de um barracão aberto.

Diante daquela problemática educacional que a nossa comunidade apresentava, os moradores se mobilizaram para ir até Gurupá no intuito de fazer reivindicações, pois entrava e saía prefeito e nada da comunidade ser atendida. Assim, depois de muita luta, a comunidade conseguiu ser contemplada com a construção de um prédio escolar. Então foi necessária a realização de concursos públicos e a pedido dos pais, a escola e os alunos, na época, ganharam um professor para cada turma.

Aos poucos, os alunos da comunidade foram concluindo o ensino fundamental e se deslocaram até à cidade de Gurupá para concluir o ensino médio. E foram esses alunos que conseguiram concluir seus estudos que se tornaram os professores na própria escola onde tudo começou.

Diante disso tudo, eu me pergunto: qual a importância da Comunidade *Santíssima Trindade* para a E.M.E.F. Santíssima Trindade? A resposta é: Toda! A importância da comunidade para a escola é devido ao fato da escola ter sido uma conquista um tanto sofrida, mas que foi uma luta dos moradores, pais de alunos e alunas que almejavam ter uma escola adequada para seus filhos estudarem. Eles não só lutaram pelo prédio escolar, mas sim por professores, barqueiros, merendeiros e serventes.

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO E FORMAÇÃO DA PROFESSORA RIBEIRINHA

A oportunidade de ser professora surgiu quando eu tinha concluído o ensino médio. Meu irmão, na época, era coordenador da comunidade onde ele morava (lugar onde eu nasci e passei parte da minha infância), então ele lançou a proposta para que eu trabalhasse na escola como professora diante dos pais dos alunos em uma reunião de avaliação. Ele relatou a minha situação e de minha mãe. Como eu era da comunidade, os moradores aceitaram a proposta dele; além disso, minha família toda morava lá, logo se tornou mais fácil para

conseguir o trabalho.

Então, no ano de 2013, eu comecei a trabalhar com a turma do 1º ano do ensino fundamental, com a disciplina de Educação Geral. Foi uma vivência muito boa, porque trabalhar com crianças foi muito gratificante, não senti nenhuma dificuldade; apesar de não ter ainda nenhuma experiência de sala de aula, mas me entreguei totalmente àquele trabalho.

Nos anos seguintes, continuei exercendo a docência na escola de minha comunidade: no ano letivo de 2014, atuei com uma turma de multissérie, com os 1º e 2º anos do ensino fundamental; já no ano de 2015, voltei a trabalhar com a turma de 1º ano; no ano seguinte (2016), voltei a trabalhar com a turma de 2º ano; em 2017, assumi a Educação Infantil.

Porém, mesmo exercendo a docência e construindo a minha formação de professora na prática em si, eu sentia falta e necessidade de ter uma formação adequada à profissão, ou seja, fazer uma graduação na área docente. Acreditava que fazendo uma universidade, eu estaria mais preparada para as minhas aulas. Assim, procurei fazer um curso de nível superior.

MINHA FORMAÇÃO EM TEATRO PELO PARFOR/UFPA

Quando eu soube que as inscrições para os cursos do PARFOR da UFPA estavam abertas, fiquei muito feliz, pois eu queria me inscrever para cursar *História*. Sempre sonhei em ser professora de História, mas quando disseram que não haveria turma dessa área em Gurupá, eu fiquei triste. Mas para não perder a oportunidade da formação superior, eu me matriculei no curso de Artes Cênicas.

Confesso que fiquei curiosa em saber se eu iria ser contemplada, se passaria na seleção; estava ansiosa para saber como seriam as aulas e, graças a Deus, eu fiquei dentro do quadro dos selecionados. Na época, eu estava grávida e quando começamos a estudar, minha bebê estava com poucos dias de

nascimento.

Foi muito bom o primeiro módulo, porque a primeira disciplina que estudamos foi *Trajétoria do Ser* com o professor Alberto Silva. Durante a semana das aulas⁶, eu pude perceber que realmente eu estava no lugar certo. De início, eu não consegui fazer a apresentação da minha trajetória de vida devido a emoção que tomou conta de mim... Minha trajetória pulsa(va) muito forte em mim...

No curso de Teatro do PARFOR/UFGA, tivemos muitas disciplinas, tanto teóricas quanto práticas. Todas elas foram importantes para a construção e formação de professora que vim a me tornar, mas para a escrita desse memorial vou me deter nas experiências dos estágios, pois foram disciplinas que nos fizeram ir à sala, ministrar aulas de teatro. Mas essas aulas foram planejadas anteriormente às suas ministrações, ou seja, houve todo um pensar sobre currículo, planejamento, os espaços formais e não-formais, formação docente, etc.

ESTÁGIO I

O planejamento do Estágio I foi voltado a atender o público de crianças de 03 a 05 anos. Aconteceu no segundo semestre do ano de 2016 e ministrei as aulas na escola de minha comunidade. Mas trabalhei com uma turma que não era a minha.

Foi uma experiência maravilhosa porque eu não tinha nenhuma relação com a Educação Infantil. Apesar de me sentir maravilhada com a possibilidade, eu senti uma responsabilidade muito grande, porque seriam elas, as crianças, as primeiras a viverem comigo o que eu teria aprendido durante os anos de formação no PARFOR. Então, como estava com o planejamento em mãos para me ajudar a discutir os conteúdos que eu propus

⁶ Cada disciplina (ou módulo) do PARFOR é cursada durante uma semana, nos horários da manhã e tarde, de segunda a sábado.

dentro do projeto, coloquei em prática as aulas que já tinha elaborado.

Fiquei muito feliz porque a cada momento, os alunos queriam mais e mais aulas, foi então que eu lancei a proposta para que eles encenassem uma peça teatral de uma lenda local ou de um conto clássico (já havia ensinado à turma o que seria uma lenda local e o que seria um conto clássico). Então, eles me falaram que queriam apresentar a lenda do Boto, porque lá no Rio Marajoí existe muito Boto. Eu pedi que eles ficassem à vontade para dividirem os personagens.

A cada dia, antes do final da aula, eu reunia com eles para fazer o momento do ensaio (foram duas semanas de ensaio) e foram criados figurinos para cada personagem. Durante os ensaios, eles já queriam ensaiar com os figurinos, essas coisas de crianças, um querendo fazer melhor que o outro e isso me deixava muito feliz, pois eu via a ansiedade de cada um para se apresentar logo.

Durante esse estágio, um momento foi muito significativo para mim enquanto professora: as crianças pediram para eu não sair mais da turma deles, porque se eu soubesse eles não iriam se apresentar. Como eu comentei anteriormente, a turma do estágio não era a minha e, ao final do estágio, eu teria de deixá-los.

Então eu fiquei sem saber o que fazer porque eu poderia enganá-los, dizendo que ficaria, mas não faria isso. Então eu perguntei por que eles haviam gostado de mim. E eles responderam por que eu os abraçava, dava atenção para eles, me preocupava com eles, com suas mães, seus “maninhos” (irmãos). Isso foi muito forte. Uma ação muda tudo.

No dia da apresentação final, eles foram bem responsáveis porque todos se fizeram presentes e todos cumpriram com o seu papel. Foi uma felicidade sem tamanho, pois cada um conseguiu, do seu jeito, cumprir sua tarefa. Percebia neles o quanto estavam felizes. A professora deles também ficou muito feliz com o

resultado e indagou como eu consegui fazer com que eles apresentassem um espetáculo, pois eram um tanto tímidos. A resposta para a indagação da professora regular pode ser tida a partir do pensamento de Reverbel, a qual diz que,

O teatro faz com que a criança se divirta e permite o alcance da plenitude da dimensão sócio/cultural com o desenvolvimento, auto expressão, podendo imitar a realidade brincando e aprofundando a descoberta nas primeiras atividades, rica e necessária, no auxílio do processo de eclosão da personalidade e do imaginário que constitui um meio de expressão privilegiado da criança (REVERBEL, 1997).

Além disso, para mim não foi tão difícil devido ao planejamento pedagógico que foi elaborado, especialmente, para atender àquelas crianças. E ao concluir meu estágio, os alunos não queriam que eu voltasse para assumir minha turma, porque eles queriam que eu ficasse na turma e trocassem a professora deles. [Risos]. Bom, essa experiência vai ficar para toda minha trajetória como professora, especialmente de teatro.

ESTÁGIO II

Relatar a minha experiência do Estágio II na Escola São José das Areias é algo maravilhoso, pois foi onde mergulhei profundamente para dar o meu melhor aos alunos, agora do ensino médio. O fato de me colocar diante dos jovens, adultos, mães e pais de família que atuavam na turma, foi completamente diferente do Estágio I.

De início, tive um pouco de dificuldade porque dentro da turma haviam pessoas muito tímidas, mas nada que não pudesse ser superado. A cada atividade (jogos teatrais – percepção de espaço, espelho (cada um vai copiando a máscara proposta pelo colega), relaxamento, voz) que era proposta a eles, percebia-se o esforço de cada um em querer aprender e a fazer. Isto porque,

Todo exercício teatral trabalha com a necessidade de ajudar

a compor a personagem, criar confiança, dar sensibilidade, expressar-se melhor tanto pela voz, como pela face, pelo corpo ou até pelo jeito de olhar e também da discussão e decisão em grupo, coisa muito interessante de ser conseguida pelo professor em sala de aula (GRANERO, 2011).

Ao término de cada aula, era feita uma roda de conversa e os relatos que os alunos faziam eram muito emocionantes, pois todos que estiveram lá, estudando naquela turma, eram pessoas sonhadoras, assim como eu já fui um dia, quando sonhava em concluir meus estudos. Todos falavam a mesma coisa: poder concluir os estudos e quem sabe cursar uma universidade. Eles diziam se espelhar em nosso grupo que aplicava o Estágio II, pois nós também éramos do Marajoí, éramos ribeirinhos, todos filhos de trabalhadores rurais.

Depois de ouvir os alunos, nós, professores, propusemos a eles a proposta de apresentar um trabalho como resultado do nosso estágio. Eles aceitaram. Quando reunimos nos grupos para montar o resultado do trabalho, os alunos se mostraram muito felizes por terem a certeza que o teatro não era exatamente aquilo que pensavam, de ser apenas uma distração. Era algo além.

Esse pensar sobre o teatro foi interessante, pois eles puderam entender a importância do teatro, que é uma atividade que propicia muitos benefícios, a pessoa se torna mais crítica, se conhece cada vez mais. Neste sentido,

A atividade teatral apresenta um valor pedagógico de fundamental importância na vida do jovem. Com o contato com o teatro, o aluno pode desenvolver um espírito crítico, fortalecer sua autoestima e autoimagem. Possibilita que o aluno vivencie uma atividade gratificante e prazerosa (MORAIS, 2016).

Nós, professores do estágio, nos sentimos contentes ao ver o resultado que obtivemos daquele grupo de alunos, pois eles mesmos escolheram a peça que iriam apresentar e eu fiquei

apenas os orientando e trabalhando as técnicas teatrais. Ao montarem suas cenas, alguns alunos ficaram um tanto tímidos, pois nunca tiveram a oportunidade de apresentar nenhum espetáculo para as pessoas. Porém, o resultado foi muito bom porque eles aprenderam o que repassamos a eles.

Depois da apresentação, fizemos nossa última roda de conversa. Cada um falou a respeito do nosso trabalho, que ficaram felizes em conhecer um pouco mais sobre a disciplina de teatro, da forma como ela nos possibilita trabalhar com nossos alunos.

O relato da professora também foi de suma importância para nós. Ela relatou que nosso grupo contribuiu muito para com a turma dela, pois ela percebeu a mudança deles, principalmente no corpo. Aqui se faz necessário relatar o comportamento de um aluno, o Fabiano, que tivemos durante o estágio. Ele era muito tímido, ficava de cabeça baixa, nas apresentações de trabalho com a professora, sempre se escondia atrás dos colegas. E por conta de nossa aula de teatro, ele mudou sua postura, até a sua voz, que tinha um volume baixo, fazendo com que quase não se ouvisse o que ele falava, mas no dia da apresentação teatral, a voz dele estava alta, o corpo dele apresentava postura adequada do personagem, ele conseguiu passar, a partir da interpretação, a ideia do personagem. Assim, segundo Santos (2012):

O teatro é um importante recurso didático pedagógico para o desenvolvimento do indivíduo, dando suporte para sua trajetória na vida social, cultural, proporcionando experiências novas que pode contribuir para o crescimento integral do mesmo sobre vários aspectos.

Nós, professores-estagiários, não fazemos avaliação, mas durante o desenvolvimento do estágio, os alunos foram avaliados pela professora deles tendo como parâmetro o desempenho individual nas aulas de teatro que ministramos. Os alunos mais veteranos, em especial o senhor Wiglafe, pediram que o nosso grupo voltasse para aplicar oficinas em suas comunidades, pois

eles gostaram de nossa metodologia de ensino.

É importante dizer que estruturamos o planejamento do Estágio II baseado nos PCNS de Artes, além de autores, tais como Koudela (Jogos Teatrais, 2013), Reverbel (Um caminho do Teatro na Escola, 1997), Spolin (Jogos teatrais para sala de aula: um manual do professor). Baseados nesses autores e nos materiais que tínhamos para trabalhar com a turma do ensino médio, procuramos levar até eles o conhecimento sobre o teatro de acordo com o que aprendemos durante o curso de Teatro do PARFOR.

ESTÁGIO III

O Estágio III foi desenvolvido em um espaço não-formal. Havia um planejamento, mas a execução ficaria em aberto. A proposta seria de chegar à Comunidade *São Sebastião* e fazer um diagnóstico com os moradores, em especial com o grupo de jovens que escolhemos trabalhar. O que eles queriam discutir? Quais os problemas que eles estavam passando? Essas e outras perguntas nortearam nosso ensino que teria mais uma vez o teatro como palco.

Esse estágio no ensino não-formal se assemelhou aos outros estágios descritos anteriormente, no que concerne a disponibilidade dos alunos, a ansiedade em querer conhecer o teatro e também a nós, como professores de teatro. Além disso, percebi uma realidade dos jovens em querer algo melhor, querer alguma mudança na juventude, essa perspectiva de transformação social para o bem da comunidade.

E eu, enquanto professora atuando em um espaço não-formal, mudei meu comportamento, fui “outra” professora, já que as experiências anteriores foram em espaços formais. O que posso dizer sobre isso, na tentativa de rememorar esse processo, é que me senti totalmente à vontade devido ter vivenciado a experiência dos Estágios I e II. Mas ao fazer o Estágio III, e

ministrar aulas de teatro em um espaço não-formal, dei-me conta que estava com uma responsabilidade muito grande, contudo me fortalecia em saber que a partir do teatro, eu estava ajudando àqueles jovens, fazendo com que eles olhassem para o futuro de forma diferente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Viver é seguir um fio de vida tramado com outros muitos fios simultâneos que se tornam “visíveis” nas ressonâncias e nos interstícios de cada trajetória (KREMER, 2003, p. 221).

Kremer diz que o ato de viver seria um fio de vida; assim eu tecí um fio durante essa minha construção de professora, porque comecei a estudar no interior, e depois estes fios me lançaram à cidade de Gurupá; depois, fui lançada a outra cidade, Santana (AP); e retornei à minha cidade e comunidade. Mesmo com as ondas e ventos muito fortes, não deixei esse fio romper, consegui construir laços de sabedorias em cima dele, fui me fortalecendo e consegui concluir meu ensino médio e o ensino superior. “[...] ao reconstruir a sua história, o narrador tece, continuamente, passado e futuro, observa-se em transformação e reinventa o que está sendo e fazendo em/da sua vida” (PASSEGGI, 2007, p. 35).

O curso de teatro chegou à minha vida para fazer isso, aprender e repassar o que aprendi, pois eu seria muito ingrata se me acomodasse com tantos conhecimentos que obtive durante esses quatro anos. Além disso, percebi a mudança de meu corpo dos idos de 2013, quando iniciei a docência, para o corpo de agora, o da professora que passou pelo ensino superior, passou pelos estágios. Percebo a forte pulsação do teatro em mim.

Ao rememorar esse processo de construção de minha vida como professora, pude perceber a mudança daquela professora do ano 2013 para a professora de hoje. O curso de Licenciatura em Teatro do PARFOR/UFGA foi um acontecimento que me

ajudou a melhorar muito como professora e como mãe. Porque foi dentro do curso, com as oficinas de contação de histórias e jogos teatrais, que renasceu essa criança que mora dentro de mim, e com isso, pude repassar esses aprendizados aos meus filhos, brincando com eles, como também aos meus alunos.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Ana Paula Trindade de. Memórias e memoriais: entrelaçando a história do ensino de arte à história de nossas vidas. *In: CONGRESSO NACIONAL DE FEDERAÇÃO DE ARTE EDUCADORES DO BRASIL*, 17., 2007, Florianópolis. **Anais do XVII CONFAEB - Congresso Nacional da Federação de Arte Educadores do Brasil e IV Colóquio sobre o Ensino de Arte**. Florianópolis: CONFAEB, 2007. Disponível em: http://www.ppgdesign.udesc.br/confaeb/comunicacoes/ana_paula_albuquerque.pdf. Acesso em: 11 nov. 2017.

CHAVES, Lilia. **E todas as orquestras acenderam a lua**. Belém: Secult, 2000.

COSTA, Antônio Maurício Dias da. Festa de santo na cidade: notas sobre uma pesquisa etnográfica na periferia de Belém, Pará, Brasil. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, Belém, v. 6, n. 1, p. 197-216, jan.- abr. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v6n1/a12v6n1.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2018.

GRANERO, V. V. **Como usar o teatro na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2011.

MENDES, Leila *et al.* A prática docente em uma escola ribeirinha na Ilha do Marajó: um estudo preliminar em contexto naturalístico. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 31, n. 1, p. 80-87, jan./abr. 2008.

MORAIS, Elineide Lemos da Costa. **O Teatro na Escola de Educação Infantil: a experiência do Centro Educacional Pingo de Gente em Gurupi-To**. 2016. 47 f. Trabalho de Conclusão de

Curso (Licenciatura em Artes Cênicas) - Instituto Federal do Tocantins - Campus Gurupi, 2016.

PASSEGGI, Maria da Conceição. Memorial de formação: entre a lógica da avaliação e a lógica da (auto) formação. **Revista Presente**, n. 57, ano 15. Salvador: CEAP, 2007.

PINTO, Fabiana de Freitas; VICTÓRIA, Claudio Gomes da. Educação Indígena e Educação Ribeirinha: singularidades e diferenças, desafios e aprendizagens no contexto amazônico. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, XII, 2015. **Anais [...]**.

REVERBEL, O. **Um caminho do teatro na escola**. São Paulo: Scipione, 1997.

SANTOS, A. N. dos. O Teatro e suas contribuições para educação infantil na escola pública. *In*: ENDIPE - ENCONTRO NACIONAL DE DIDÁTICA E PRÁTICAS DE ENSINO, XVI, UNICAMP, Campinas, 2012. **Anais [...]**.

SARAMAGO, J. **Palavras para uma cidade**. 2008. Disponível em: <http://caderno.josesaramago.org/1253.html>. Acesso em: 14 nov. 2017.

O TEATRO COMO PROCEDIMENTO METODOLÓGICO NO PRIMEIRO CICLO DE ALFABETIZAÇÃO - RELATO DE EXPERIÊNCIA

Viviane de Cássia Costa Lira¹
Prof. Me. Jorge Luis Torres de Azevedo²

Resumo: Este artigo é o resultado de um trabalho realizado durante três anos como professora de uma turma do primeiro ciclo de alfabetização do ensino fundamental menor da E.M.E.F. “Raimundo Ribeiro Dias”, localizada no município de Gurupá/PA, às margens do Rio Amazonas, que apresentavam dificuldade de interação social com os colegas de sala de aula do sexo oposto, e de como o trabalho com o teatro foi de fundamental importância para a integração dos mesmos. De uma forma lúdica e utilizando jogos teatrais, cantigas de rodas e contação de história, a socialização aconteceu de forma natural, contribuindo para o desenvolvimento de cada educando envolvido nesse processo. As contribuições teóricas de Freire, Araújo, Ferreira e muitos outros, foram de fundamental importância para a realização deste trabalho.

Palavras-chave: Interação. Integração social. Socialização. Gênero. Ludicidade. Jogos teatrais.

APRESENTAÇÃO

Sou professora há mais de 19 anos, conclui o curso de magistério no ano de 1997, e no ano seguinte fiz um curso na UEPA para trabalhar na formação de jovens e adultos chamado

¹ Licenciada em Teatro pelo PARFOR - ETDUFPA, realizado em Gurupá - Pará.

² Docente da ETDUFPA - Escola de Teatro e Dança da UFPA, Mestre em Artes pelo PPGArtes/ICA/UFPA em 2018.

de alfabetização solidária. As dificuldades foram muitas, ao termino do curso descobri que deveria andar de casa em casa para identificar os jovens e adultos que não eram alfabetizados e efetuar a matrícula para poder formar a minha turma, e iniciar o meu trabalho, as turmas funcionavam no turno da noite na Escola Municipal de Ensino Fundamental “Mariocay”.

No ano de 1999 fui convidada para trabalhar no curso supletivo, na 3ª etapa, ou seja, 5ª e 6ª série, na comunidade quilombola Maria Ribeira que fica a uma hora e meia de viagem da sede do município de Gurupá, trabalhei nessa localidade por dois anos. Em 2012 fui chamada para trabalhar no primeiro ciclo de alfabetização na Escola Municipal de Ensino Fundamental Raimundo Ribeiro Dias, em Gurupá, após ter passado em concurso público, iniciava-se aí uma nova experiência como educadora, eu estava afastada da sala de aula a alguns anos, por falta de oportunidade, e precisava me atualizar, passei dois anos com essa turma, e foi muito importante pois não tinha muita experiência com turmas de alfabetização infantil.

Em 2014, fui lotada no 1º ano do ciclo de alfabetização, no primeiro dia de aula me surpreendi com uma turma de 24 alunos, sendo 7 meninas e 17 meninos, o que me chamou atenção foi o fato das crianças se dividirem na turma de acordo com o gênero, de um lado da sala sentavam os meninos e do outro as meninas, para fazer com que não houvesse essa divisão na sala, resolvi colocar as cadeiras formando um semicírculo, a turma continuou dividida da mesma forma, a partir daí percebi que os desafios seriam grandes para conseguir a socialização entre esses alunos.

Nesse mesmo ano iniciei o curso de licenciatura em teatro, ao final do primeiro módulo estava com várias ideias para trabalhar, levei cantigas de roda, jogos teatrais e contação de histórias para a sala de aula, o que chamou bastante atenção dos alunos e eles começaram a se soltar, a partir daí descobri meu objeto de pesquisa, que agora, se materializa neste artigo, intitulado “O teatro como procedimento metodológico no

primeiro ciclo de alfabetização”, que, em seu desenvolvimento, se divide em três sessões a saber: Gênero e educação; diálogos possíveis; Minha sala de aula: lugar de meninos e meninas; O fazer teatral como procedimento metodológico no 1º ciclo de alfabetização.

GÊNERO E EDUCAÇÃO: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

No ano de 2014 fui lotada numa turma do 1º ano do primeiro ciclo de alfabetização, que compreende do 1º ao 3º ano do fundamental menor, ou seja, o primeiro ano é a antiga alfabetização, o 2º ano a antiga primeira série, e o terceiro ano a antiga segunda série. Essa turma era composta por 24 alunos sendo sete meninas e dezessete meninos. O que mais me chamou a atenção foi o fato da turma se dividir por gênero, de um lado da turma sentavam as meninas e do outro lado os meninos, eu nunca tinha observado esse tipo de comportamento em crianças tão pequenas.

Para fazer com que não houvesse essa divisão organizei a turma formando um semicírculo e mesmo assim a turma continuou dividida, formou-se uma fila de meninos e outra de meninas com uma cadeira vaga entre eles que delimitava a divisão, achei muito estranho aquela atitude principalmente por se tratar de crianças tão pequenas, como era o primeiro dia de aula, sempre organizo uma dinâmica de apresentação, chamei todos para o meio da sala e pedi que pegassem na mão do colega para formar um círculo, nesse momento formou uma corrente de meninas e outra de meninos, sendo que a roda não fechou, pois eles se recusaram a pegar na mão do colega do sexo oposto, tanto as meninas como os meninos tiveram a mesma atitude, foi tudo tão confuso que eu não sei dizer direito quem começou com tudo isso, o fato é que todos resolveram sentar, pois, se para participar da brincadeira tivessem que pegar na mão do outro, eles não queriam participar. Eu fiquei paralisada por alguns segundos e procurei contornar a situação, expliquei que era para pegar na

mão apenas para formar o círculo, e depois poderiam soltar para iniciar uma brincadeira de apresentação, todos ficaram exatamente no mesmo lugar, e eu acabei apenas perguntando o nome de cada um passando de carteira em carteira.

Segundo pesquisa do PCN (Brasil, 1998) apud FAGUNDES (2011, p. 109):

Ao se observar o comportamento diferenciado dos alunos dos primeiros ciclos vê-se inúmeras situações que dizem respeito à questão dos gêneros. No primeiro ciclo, geralmente ocorre o agrupamento espontâneo das crianças por sexo, sendo mais dificultado o relacionamento entre meninos e meninas. Esse movimento pode e deve ser respeitado, desde que não implique na desvalorização do outro. Trata-se de um movimento que se relaciona com a construção da identidade de cada criança, em que primeiramente é preciso afirmar-se como menino ou como menina a partir das semelhanças e afinidades de interesse típicas da idade e sexo. Vêm-se então os clubes do 'bolinha' ou 'da luluzinha' e também as amizades exclusivas entre pares. Já no segundo ciclo costuma haver, espontaneamente também, uma aproximação entre eles, revelando-se mais claramente a curiosidade pelas diferenças. Com a puberdade há maior entrosamento e atração entre meninos e meninas. Essa aproximação não se dá sem conflitos, medos e por vezes agressões de diferentes intensidades. Muitas vezes o professor é chamado a intervir nesses conflitos ao mesmo tempo em que pode propor situações de trabalho em conjunto como estratégia de facilitação das relações entre meninos e meninas.

O fato das crianças se dividirem por gênero é extremamente normal, é uma forma de se auto afirmar como pertencente aquele grupo onde ele se identifica, e esse comportamento tende a se modificar de acordo com o desenvolvimento de cada um, e a socialização entre eles passa a ser natural, e eu, como educadora, sei que não posso interferir no que diz respeito em relação com quem eles têm mais afinidade ou

do lado de quem cada criança deseja sentar-se, desde que esse comportamento não prejudique as atividades propostas em sala de aula.

No meu caso, esta divisão estava atrapalhando na realização das atividades, pois eu não conseguia fazer uma simples brincadeira de roda, porque eles se recusavam a pegar nas mãos do colega do sexo oposto, dessa forma as aulas ficava um pouco cansativas, eu me questionava o tempo todo como poderia fazer para reverter àquela situação, como sou professora de ciclo, tenho que trabalhar todas as disciplinas incluindo educação física, eu passava para eles algumas atividades que pudessem mexer com o corpo, sendo que o máximo que eu conseguia era que eles fizessem alguns exercícios, quando tentava trabalhar alguma atividade que eles precisassem interagir com o outro, na mesma hora eles recuavam, e um a um retornava para os seus lugares. Sacristán (1995, p. 89) diz que:

[...] “a escola não opera no vazio; a cultura que ali se transmite não cai em mentes sem outros significados prévios”. Os estudantes são seres com uma bagagem prévia de crenças, significados, valores, atitudes e comportamentos adquiridos fora da escola. A televisão, os quadrinhos, a fala e as atitudes cotidianas dos adultos e dos grupos de amizades estão cheios de estereótipos de gêneros, de crenças sobre o que é ser homem ou mulher em nossa cultura.

Cada criança traz consigo como bagagem a educação que recebe dos pais, assim como também de tudo que está a sua volta, como meios de comunicação, etc., não podemos ver nossos alunos como um vaso vazio que precisamos encher de conhecimento, e sim como a matéria prima de um vaso que precisa ser moldado para que seja retirado o excesso e acrescentado tudo aquilo que o tornara pronto para a vida.

Observando o comportamento de meus alunos, e também a forma que a sociedade se organiza, podemos perceber que somos

educados de uma forma a ter essa divisão de gênero. A própria sociedade cria critérios de comportamentos e nós, mesmo sem concordarmos, repetimos da mesma forma como fomos educados. As fábricas de brinquedos produzem miniaturas de utensílios domésticos para meninas, enquanto que para os meninos são produzidas roupas de super-heróis.

Vivemos em uma sociedade onde temos que cumprir regras de comportamentos, nas nossas formas de vestir, comer, nos relacionar, etc., e dessa forma esse comportamento se reflete dentro da sala de aula fazendo com que as crianças tenham um pouco de receio em se aproximar de colegas do sexo oposto, dificultando a socialização entre eles. Segundo Luckesi (1990, p. 142) “no processo educativo, não podemos separar, de um lado, conhecimento e, de outro, formação da personalidade. Enquanto se adquire conhecimentos, também se forma a personalidade, assim como enquanto se forma a personalidade se adquirem conhecimentos”.

A escola tem o compromisso de educar os seus alunos, de forma que os mesmos possam perceber a importância de cada um dentro da sociedade, buscando meios para trabalhar de uma forma lúdica e prazerosa, tentando, dessa forma, solucionar questões que possam afetar a boa convivência em sociedade.

É inevitável abordarmos esse assunto sem pensarmos um pouco sobre o papel da escola como formadora de pessoas, e analisar a história da educação dentro desse contexto. Segundo PASSOS, ROCHA e BARRETO (2011, p. 52).

No Brasil Colonial, não havia escolas para o sexo feminino e, assim, a educação das mulheres acontecia em conventos religiosos e se restringia à aprendizagem de prendas domésticas. Com a vinda da Família Real para o Brasil, em 1808 teve início a educação laica para o sexo feminino, na cidade do Rio de Janeiro, através de senhoras oriundas de Portugal, França e da Alemanha que, além das prendas domésticas, passaram a ensinar às mulheres,

principalmente de camadas economicamente superiores, rudimentos de aritmética e de língua portuguesa.

Dentro da história da educação existia essa divisão, a escola era considerada como um espaço apenas de meninos, e as meninas eram educadas apenas para serem donas de casa, como se a mulher não tivesse a necessidade ou a capacidade de pensar, e claro que, nos dias atuais, as mulheres já tiveram muitas conquistas, tais como: o direito a educação e o direito ao voto, que também era negado no passado, porém a escola, inconscientemente, e mesmo nos dias de hoje, em pleno século XXI, ainda faz essa divisão, podemos observar isso nas aulas de Educação Física, por exemplo, onde os alunos são divididos por gênero, na hora de promover algum jogo, as meninas são separadas para jogar queimada, e os meninos para jogar futebol, podemos ver que o comportamento do período colonial, se repete nos dias de hoje, em pleno período contemporâneo.

Eu senti na pele juntamente com as meninas, as divisões de gênero, por diversas vezes nas brincadeiras em sala de aula, os meninos tentaram impor regras dizendo que somente eles poderiam participar de determinada brincadeira, ou até mesmo se recusando a participar de alguma atividade, pois, segundo eles, era coisa de menina.

Segundo Gomez apud SOUSA e ALTMANN (1999, p. 64) “É importante lembrar que o processo de socialização das novas gerações não é simples nem pode ser considerado de modo linear ou mecânico. Ele é complexo sutil e marcado por inevitáveis resistências individuais e grupais, bem como por profundas contradições.”. Desse modo a escola precisa trabalhar essas questões tendo em vista que as crianças de hoje serão os adultos de amanhã.

MINHA SALA DE AULA: LUGAR DE MENINOS E MENINAS

Como vimos, dentro da história da educação, meninos e meninas eram tratados de forma diferente pelo sistema educacional, e muito embora nos dias atuais, eles ocupem o mesmo espaço dentro da sala de aula, ainda assim, continuam divididos por uma parede imaginária, que por sua vez pode dificultar a prática do profissional da educação, e foi isto que aconteceu em minha sala.

Como os meus alunos se dividiam por gênero, esta divisão acabava prejudicando as atividades que eu precisava desenvolver, e isso me deixava de mãos atadas, os dias iam se passando e eu não conseguia encontrar uma solução para essa situação, até quando íamos fazer uma simples brincadeira de roda era formada uma corrente de meninos e outra de meninas, e na hora de pegar na mão do colega do sexo oposto eles se recusavam, ou simplesmente mudavam de posição na roda para não precisarem pegar na mão do outro, e dessa forma, não era fechada a roda.

Eu me perguntava por que isso estava acontecendo dentro da minha sala de aula, e por que crianças de 6 e 7 anos tinham esse comportamento? De onde vinha essa educação? Seria culpa da escola ou da família?

Entre as meninas tinha uma chamada Geisiene, ela era ainda mais difícil de lidar, pois desde o primeiro dia de aula ela sentou na primeira cadeira da primeira fila, próximo da porta, e quando ela chegava e alguém tinha sentado em sua cadeira, ela fazia um escândalo do lado de fora da sala e se recusava a entrar, e eu era obrigada a desocupar a cadeira, para ela poder entrar. Muitas vezes orientava os alunos a deixarem a cadeira que ela costumava sentar desocupada para evitar constrangimento à mãe dela, que sempre a acompanhava até a porta da sala. A Geisiene se mostrava distante de todos, não escrevia, não falava e nem participava de nenhuma atividade realizada em sala de aula, ela

passava a aula inteira olhando para a parede, como se estivesse tentando se esconder, ela não conseguia sentir-se à vontade dentro daquela sala, e eu procurava meios que pudessem solucionar essa situação, a qual só foi possível amenizar a partir do momento que comecei a trabalhar com os jogos teatrais, cantigas de roda e contação de história, me reinventando como educadora.

Propus a eles atividades diferenciadas que não faziam parte do conteúdo programático da escola, porém como nossa matriz curricular é flexível, preparei minhas aulas sempre focando na interdisciplinaridade, onde as aulas eram preparadas a partir de uma palavra geradora, como por exemplo na aula em que eu trabalhei, com a cantiga de roda a canoa virou, coloquei a música para os alunos ouvirem, para saber quem conhecia a letra, como a maior parte da turma ainda não conhecia, escrevi a letra da música em uma cartolina para que todos aprendessem, em seguida fizemos uma roda para cantarmos juntos, quando todos já haviam aprendido a letra partimos para teatralização da música, pedi que todos se organizassem sentadinhos no chão, um atrás do outro, como se estivessem numa canoa, pedi que imaginassem que estavam no rio Amazonas, que passa bem em frente a nossa cidade, e que todos comessem a remar cantando a música, em seguida focamos na letra dessa cantiga de roda que eu já tinha previamente escrito numa cartolina, para trabalhar as palavras que rimavam, e depois fizemos uma lista de outras palavras que não estavam na letra da cantiga, mais que também rimavam. Como atividade extraclasse pedi que pesquisassem outras cantigas de roda, com familiares, amigos e vizinhos, e que trouxessem no dia seguinte para socializar com os colegas.

Todas as ideias e estratégias para trabalhar com esses alunos só me foram possíveis a partir do conhecimento adquirido no curso de teatro, curso esse que é apaixonante, pois tem o poder de nos envolver, fui picada pelo mosquito da arte e acabei transmitindo para os meus alunos, eles começaram a se

socializar, mesmo que timidamente, sem se aproximarem muito dos outros, mas, aos poucos, passaram a vencer essa barreira de separação de gênero, principalmente a Geisiene, que não se comunicava nem comigo, passou a se esforçar nas atividades desenvolvidas na sala de aula, e a prestar mais atenção na hora da explicação, mesmo falando pouco e com muitas dificuldades na escrita e na leitura ela começou a responder positivamente a metodologia utilizada em minhas aulas.

Segundo Araújo (2009, p. 19) “as crianças só aprendem verdadeiramente aquilo que lhes dá prazer, portanto, ao proporcionarmos um trabalho criativo, lúdico, envolvente, estamos favorecendo que o processo de ensino aprendizagem ocorra inevitavelmente de dentro para fora.”. O que determina o sucesso de um trabalho como educadora é a vontade de ensinar de forma que promova o prazer em aprender nos educandos, e esse trabalho precisa ser lúdico e criativo, e a criatividade é o principal tempero do teatro, por esse motivo, obtive êxito com os meus alunos quando direcionei a eles atividades ligadas ao teatro, despertando assim o interesse e a participação de todos, até mesmo dos mais tímidos, isso refletiu no comportamento deles, no que diz respeito a concentração, criatividade, organização, respeito pelos colegas e por mim, como professora, e a socialização da turma passou a ser natural.

A Geisiene me surpreendeu, participando ativamente de todas as atividades propostas, fazendo questão de apresentar para a turma os trabalhos feitos por ela. Para mim isso foi muito gratificante, pois foi o reflexo de um trabalho árduo como professora, eu poderia ter feito de conta que estava tudo bem no fato deles não gostarem do contato físico, e apenas transmitir os conteúdos que estavam dentro da matriz curricular, no entanto estaria cometendo um erro, pois estaria contribuindo para o desenvolvimento mecanizado dos alunos ensinando-os apenas a ler e escrever.

No decorrer de três anos acompanhei essa turma, promovendo várias atividades, que pudessem contribuir, de alguma forma, para a formação de todos de modo significativo. O que me deixa mais feliz, é o fato de saber que essa experiência significou algo muito importante, não somente para mim, mas, para todos que fizeram parte desse processo.

O FAZER TEATRAL COMO PROCEDIMENTO METODOLÓGICO NO 1º DO CICLO DE ALFABETIZAÇÃO

No ano em que fui lotada no 1º ano do ciclo de alfabetização, consegui ingressar no PARFOR, programa de formação de professores do governo federal, no curso de licenciatura em teatro, e ao termino do primeiro modulo, voltei para minha sala de aula com muitas coisas novas que tinha aprendido, isso foi de suma importância para uma mudança na minha pratica como educadora, comecei a trabalhar de uma forma diferenciada, acrescentando em minhas aulas cantigas de roda, jogos teatrais e contação de histórias, com isso senti que as crianças começaram a vir mais alegres para minha aula e o comportamento delas começou a mudar, elas já não tinham problema em pegar na mão do colega na hora das atividades, depois de brincar bastante com eles conversávamos sobre a atividade desenvolvida e sobre o que eles tinham gostado, e quando começávamos a escrever todos ficavam bem quietinhos, diferente do início do ano, onde eles não conseguiam se concentrar nas atividades realizadas dentro da sala de aula.

Com essa forma de trabalhar, minhas aulas começaram a chamar atenção dos alunos das outras turmas, eles saiam de suas salas e vinham para a minha observar a aula, e muitas vezes pediam para participar das atividades, tive que pesquisar outros jogos para aplicar dentro da sala de aula, pois os que tinham aprendido já tinham sido repetidos diversas vezes, nesse mesmo ano ganhei o livro “Teatro e Dança nos Anos Iniciais” de Taís Ferreira (2012) o que me chamou a atenção no livro foi o fato dela

focar numa questão muito importante do fazer teatral dentro da sala de aula, onde ela cita:

É essa a proposta que queremos expor: Praticar jogos teatrais, fazer teatro por meio do jogo e não, necessariamente, do texto dramático, exercitar processos criativos por meio de atividades dramáticas pode ser muito mais produtivo do que o “teatrinho” em que as crianças representam, têm papeis e são “dirigidas” pelos professores. (2012, p. 11).

Os jogos teatrais contribuem para formação do aluno de forma significativa, pois estimulam a criatividade, a imaginação e promovem a socialização entre os indivíduos, a proposta da autora é de possibilitar ao educando a vivencia do teatro, por meio de jogos teatrais, e que o ambiente escolar pode e deve se aproveitado para se fazer essa pratica seja em sala de aula ou no pátio da escola.

No início eu trabalhava os jogos teatrais e as cantigas de roda, somente às sextas-feiras, que eram os dias da aula de educação física, depois vi que poderia utiliza-los todos os dias, dessa forma comecei a trabalhar de uma forma diferenciada, iniciando minhas aulas com uma cantiga de roda, procurando sempre resgatar a cultura popular, em seguida, contava uma história ou trabalhava com algum jogo teatral, e após, iniciava a escrita dos conteúdos da grade curricular. Comecei a ver os resultados do meu trabalho dentro da sala de aula, o aprendizado se tornou mais leve, pois eles estavam aprendendo brincando, de uma forma prazerosa, alguns alunos que tinham vergonha de se expressar durante as aulas, passaram a ter mais autonomia e se sentiram mais à vontade, na hora de esclarecer dúvidas e expressar sua opinião, e a divisão de gênero acabou, me senti muito feliz com esse resultado.

A Geisiene começou a participar das atividades desenvolvidas na sala de aula, principalmente no que diz respeito ao teatro, ela começou a desenvolver a escrita, embora ainda

tenha muita dificuldade na coordenação motora, aprendeu a escrever o seu nome. Em relação aos outros alunos da turma, que já aprenderam a ler e a escrever, ela ainda está atrasada no que diz respeito ao seu desenvolvimento cognitivo, porém ela tem se esforçado para conseguir acompanhar a turma, seu avanço tem sido lento mas contínuo, ela parou de fazer birra na sala de aula, e passou a sentar-se do lado de qualquer criança da sala, e em qualquer carteira, ela aos poucos criou uma grande amizade comigo, tendo muita confiança em mim e me respeitando como professora, ela passou a ser uma menina muito falante e sorridente, o que contribuiu para que ela tivesse um bom relacionamento com todos os colegas de classe.

A utilização do teatro me possibilitou um leque de novos conhecimentos, que eu, com todo carinho, tenho repassado para meus alunos, e é gratificante ver o quanto se desenvolveram e passaram a ter iniciativa em propor outros tipos de brincadeiras, dessa forma eu acabo aprendendo com eles, estamos construindo juntos novos conhecimentos. Observando que o aluno não deve ser visto, simplesmente como um receptor de conhecimentos, ele é um ser pensante, e que traz em sua bagagem conhecimentos empíricos, conhecimentos esses que podem ser socializados em sala de aula, basta que o professor tenha a sutileza de estimulá-lo. Concordo com Paulo Freire (1996, p. 21) quando fala que: “ensinar não é transferir conhecimentos, mas criar as possibilidades para sua própria produção ou a sua construção”.

OS JOGOS, CANTIGAS DE RODA E A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS

Para trabalhar em minha sala de aula peguei todas as cantigas de roda, histórias e jogos teatrais que tinha aprendido no curso de licenciatura em teatro. Primeiramente apresentei a música “Flor do Mamulengo” da banda Mastruz com Leite. Escolhi essa música, porque nos movimentos que a professora Rosilene Cordeiro nos ensinou, não precisava pegar nas mãos do

colega, foi uma forma de quebrar o gelo dentro da sala de aula, e também consegui que eles participassem da roda, dando início assim a socialização da turma. Novais (apud PAIVA, 2000, p. 3) (apud (GOMES e COSTA, 2012, p. 46) afirma que “o brinquedo ou cantiga de roda é, sem dúvida, uma atividade de grande valor educativo. É modalidade de jogo muito simples e, por incluir tradição, música e movimento, constitui-se num poderoso agente socializador”.

Quando chamei as crianças para participarem da roda algumas ficaram sentadas, mesmo assim continuei a atividade respeitando o tempo de cada aluno eu ia cantando e pedia para que eles repetissem a letra da música e os movimentos. Ao final da música todos estavam rindo muito, pois haviam gostado da letra da música e dos movimentos que eu havia mostrado, eles pediram para repetir a letra e os movimentos, pois queriam aprender, e os alunos que tinham ficado sentados ficaram interessados em participar. Essa música virou rotina dentro de minha sala de aula, e abriu as portas para outras músicas e cantigas de roda, eu ensinava as cantigas que conhecia como: bom barqueiro; escravos de Jó; Terezinha de Jesus, fui no Itororó; etc., e os alunos começaram a ensinar as cantigas de roda que eles tinham aprendido na creche.

Outra música que levei para minha sala de aula foi a “Chuva” de autoria da professora Lúcia Uchôa, que veio ministrar a disciplina de expressão vocal, dentro do curso de licenciatura em teatro, na oportunidade ela nos ensinou várias músicas. Quando ensinei a música da chuva para os meus alunos, foi aquela empolgação, todos gostaram muito, tanto da letra como dos movimentos que fazemos quando estamos cantando, é uma música bastante animada e que trabalha com o corpo, e desperta no aluno o estímulo de várias habilidades tanto corporal como cognitivas. Segundo (GOMES e COSTA, 2012, p. 46).

Do ponto de vista pedagógico o brinquedo cantado é uma atividade que incentiva a imaginação, a autoestima e

aprendizagem das crianças, pois as letras do brinquedo cantado desenvolvem várias habilidades motoras como por exemplo: motricidade ampla, ritmo, equilíbrio, direcionalidade, lateralidade, percepção espaço-temporal e tônus muscular, entre outras. E no cognitivo as letras e coreografias ajudam a criança a desenvolver a atenção, a imaginação e a criatividade.

Procurei trabalhar também com jogos teatrais, e aqui gostaria de destacar a toca do coelho, que é um dos jogos preferidos da minha turma. A toca do coelho é um jogo muito interessante, pois trabalha a atenção, a concentração e a cumplicidade. No momento do jogo, eles esqueceram quem era menina ou menino a única preocupação era participar, todas as diferenças foram esquecidas, até porque não dá para ficar escolhendo em que toca se quer entrar, simplesmente tem que encontrar uma toca desocupada para entrar, esse jogo é um dos preferidos deles, e constantemente pedem para jogar.

Dando continuidade ao meu trabalho, apresentei para eles o jogo da estátua. Esse exercício tem como finalidade discutir acerca da eloquência das imagens, e do corpo como potencial construtor de sentidos, de ideias e mensagens. Após esse primeiro passeio, as duplas de alunos trocam de posições, quem foi escultor será estátua e vice-versa.

Essa atividade foi muito importante para minha turma, pois através dela pude trabalhar a cumplicidade entre os alunos, o respeito pelo corpo do outro e a criatividade de cada um, não foi tão fácil de ser executada, tendo em vista que eles precisavam tocar no corpo do colega que estava fazendo par, e amassar como nós fazemos na hora que estamos brincando com uma massinha de modelar, mais todos conseguiram realizar a atividade, ao final, nos reunimos numa roda de conversa para saber a impressão de cada um sobre este trabalho, e o que eles tinham considerado mais difícil de realizar dentro da atividade.

Falaram que na hora de imaginar alguma coisa para fazer foi fácil, o mais difícil foi a parte de ter que amassar o corpo do colega, alguns ficaram com receio e até mesmo com vergonha. Eu já havia notado um pouco de constrangimento deles, pois bem no início desse trabalho, eles começaram a rir mesmo que bem baixinho, e eu comecei a pedir para eles se concentrarem na atividade e fingirem que estavam sozinhos, dessa forma eles passaram a ter mais concentração e conseguiram finalizar a atividade. A cada trabalho enfrentamos juntos novos desafios, e vejo no rosto de cada um deles o brilho no olhar quando conseguem vencer cada um deles.

Na atividade de contação de história, pedi que todos ficassem abaixados esperando o início da história, a medida que ela ia sendo contada as crianças iam fazendo os movimentos. Adaptei uma música de autoria de Bruna Chiaradia, que tem como título, a sementinha. Trabalhar com contação de Histórias é muito interessante, pois ela pode ser contada a partir da criatividade do educador, ela estimula a criatividade, a imaginação de cada educando. Segundo Busatto (2012, p. 67) “contar histórias é lançar um fio de prata do plexo solar que vai envolvendo o narrador à plateia, criando uma teia mágica, onde ambos se perdem de boa vontade, pelas tênues tramas da narração”.

O professor que conta história para seus alunos, contribui com o desenvolvimento da imaginação, a criatividade e também cria dessa forma um ambiente escolar mais atrativo para os alunos, de forma que eles se sintam à vontade para também contar as histórias que eles conhecem, cabe ao professor servir como mediador para que os alunos também busquem essa histórias com seus pais, avó, tios etc. resgatando dessa forma saberes culturais outrora esquecidos. Segundo Souza (2011, p. 38):

É importante na primeira fase da infância o contato com o mundo da leitura através da contação de história; é a partir

dela que a criança amplia seus conhecimentos frente a diversos assuntos, conhecendo novas temáticas e desenvolvendo sua criatividade, imaginação e oralidade, facilitando assim o processo de ensino aprendizagem.

Através da contação de história o/a professor/a tem a oportunidade de trabalhar de uma forma mais lúdica proporcionando ao seu aluno um amplo conhecimento do mundo da leitura, é uma forma de socialização entre as crianças, que também, têm a oportunidade de contar histórias para seus colegas, fazendo com que as histórias permaneçam vivas.

O teatro não deve ser utilizado apenas como uma ferramenta para facilitar o processo de ensino aprendizagem, no entanto de uma forma ou de outra ele acaba contribuindo para esse processo, tendo em vista que ele me fez repensar a minha prática como educadora, e através dele, me possibilitou trabalhar de uma forma que me foi possível solucionar a dificuldade de relacionamento dentro da minha turma, tornando dessa forma o ambiente escolar mais acolhedor.

Busquei trabalhar em minha sala de aula, jogos e brincadeiras que estimulassem a criatividade o respeito e a socialização das crianças, fazendo com que elas percebessem que todos somos iguais, embora cada um tenha suas próprias características que nos tornam individuais, embora sejamos também sociais, cada indivíduo possui sua própria personalidade, que faz com que cada pessoa seja única, independente de cor, sexo raça ou gênero devemos aprender a respeitar uns aos outro fazendo com que o ambiente onde vivemos seja uma troca de experiência prazerosa, pois em nenhum momento de nossas vidas estamos desligados do meio social. Até mesmo sozinho em casa estamos vivendo em sociedade, ao ouvirmos rádio, escutando uma música, assistindo televisão ou lendo um livro, estamos sempre em contato uns com os outros, e aprendendo algo novo todos os dias. Segundo Durkheim (2014, p. 75):

A educação é a ação exercida nas crianças pelos pais e professores. Essa ação é constante e geral. Não há nenhum período na vida social e nem mesmo, por assim dizer, nenhum momento do dia em que as novas gerações não estejam em contato com os mais velhos e por conseguintes, não recebam a influência educadora destes últimos. Isso porque esta influência não é sentida somente nos instantes bastantes curtos em que os pais ou professores compartilham, de modo consciente e através de um ensino propriamente dito, os resultados de suas experiências com aqueles que nasceram depois deles. Existe uma educação inconsciente e incessante. Através do nosso exemplo.

Isso significa que as crianças estão sempre num processo de aprendizagem, tendo em vista que o ser humano aprende a partir da imitação, se lhe for dado bons exemplos, com toda certeza eles irão aprender, da mesma forma se lhe for repassado maus exemplos eles irão aprender os maus exemplos, tanto os pais como os professores são tidos como espelho, por esse motivo, temos que ter muito cuidado com o que falamos e fazemos perto de uma criança, pois ela tende a nos imitar.

Entre as atividades desenvolvidas com minha turma, contei a história da árvore generosa, que narra a história de uma árvore e de um menino, a árvore é apaixonada pelo menino, e sempre oferece tudo que está ao seu alcance para agrada-lo sem nunca pedir nada em troca, e mesmo assim se sente feliz em ver que o menino é feliz com o que ela pode lhe oferecer, a história da árvore generosa virou uma peça teatral, um dos alunos da turma, o Erik, sugeriu que nos montássemos a peça e pediu para fazer o papel da árvore, isso causou a maior agitação na turma, apareceram vários meninos querendo participar e eu não tive como recusar, selecionamos os atores para a peça e os outros alunos participavam fazendo o barulho na floresta, do vento, dos passarinhos.

Nós ensaiávamos toda sexta-feira no horário das aulas de educação física, todos colaboraram e nossa peça ficou um

espetáculo maravilhoso, infelizmente a escola não nos deu a oportunidade de apresentar para os outros alunos, e “A Árvore Generosa” ficou apenas em nossa sala, mas a partir daí vi o empenho dos meus alunos em querer fazer teatro, eles se tornaram crianças desinibidas e falantes, dou toda liberdade para questionarem e darem opiniões em relação a qualquer coisa dentro da sala de aula.

O teatro é isso, é libertador a ponto de nos deixar a vontade para expressarmos os nossos sentimentos, trabalhar com o teatro nos possibilita uma melhor interação na relação professor aluno. Ferreira (2012, p. 11) fala sobre a proposta de seu livro que é de oferecer subsídios para instrumentalização inicial do professor do ensino fundamental, para que se possa desenvolver atividades, sequencias didáticas e projetos de ensino dentro da sala de aula. Para ela “As práticas teatrais podem acontecer em diversos espaços, sendo que o palco é apenas mais um”.

Utilizar o teatro dentro de minha sala de aula foi descobrir meios didáticos, dinâmicos, promovendo experiências significativas para os educandos. Em Pedagogia da Autonomia, Freire (1996, p. 11) fala “Não há docência sem discência”, ou seja, como pensar em minha prática como profissional, sem pensar antes em meus alunos. As características de minha turma com as dificuldades de socialização, foram primordiais na escolha da minha forma de trabalhar com eles, possibilitando assim o uso do teatro de uma forma proveitosa dentro do espaço de minha sala de aula.

Como tive que dar início ao meu Estágio Docente I, e esse estágio deveria ser realizado dentro de minha sala de aula, elaborei o projeto de intervenção no qual, eu deveria dar aulas de teatro duas vezes por semana, onde cada aula teria a duração de três horas, essa notícia para eles foi um grande acontecimento, pois nossas aulas de teatro não ultrapassavam uma hora, devido as outras disciplinas que preciso trabalhar. Era constante a agitação deles o tempo todo perguntando, amanhã tem aula de

teatro? E a pergunta sempre acompanhada de um sorriso no rosto e um brilho no olhar.

Dei início ao meu estagio na turma no mês de agosto de 2016, os alunos se apaixonaram ainda mais pelo teatro, e como resultado dos trabalhos realizados durante as aulas de teatro, organizamos um evento com exposições de desenhos, contação de histórias infantis, ciranda e a pantomima o Cravo e a Rosa. Convidamos os alunos de duas turmas do 1º ano da nossa escola, para assistirem as apresentações, todos os alunos se esforçaram e deram o melhor de si para o sucesso do nosso trabalho, mais todos perceberam que de todas as apresentações a que chamou mais atenção foi a pantomima “O Cravo e a Rosa”, interpretado pelo Davi e sua irmã Geisiene, a mãe deles fez questão de assistir, e gravou tudo para mostrar para a família, esse trabalho foi uma experiência maravilhosa para minha prática como educadora, e também para minha formação em teatro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei ensinar meus alunos de uma forma prazerosa, com as cantigas de roda e jogos teatrais que aprendi dentro do curso de licenciatura em teatro, tive que me reinventar como professora, não precisei dizer diretamente pra eles que o comportamento deles me incomodava e que precisavam mudar, apenas fui experimentando formas de socialização, comecei com a música flor do mamulengo da banda mastruz com leite, onde eles precisavam usar o corpo fazendo os movimentos de acordo com a letra da música, contei histórias que exigiam atenção, pois a partir delas eles improvisavam os movimentos.

No decorrer do meu trabalho, deixei que eles se sentissem a vontade para participar, de acordo com o tempo de cada um, e essa espera por um resultado chegou a me emocionar, quando ao final de uma cantiga de roda as criança deveriam formar par e serem espertas para não sobraem na brincadeira, eu me deparei

com uma cena linda com duas crianças um menino e uma menina abraçados e rindo muito por conta da emoção em que todos foram envolvidos.

Nesse momento fiquei paralisada e me emocionei ao ver que todo meu esforço como educadora tinha dado um resultado positivo, infelizmente não tinha um celular para registrar esse momento, mas a imagem ficou gravada em minha memória, e graças a este trabalho muitas outras imagens lindas como a desse momento com meus alunos se repetiram.

Consegui muitos avanços tanto no que diz respeito ao desenvolvimento cognitivo como também a questão do respeito, solidariedade e a cumplicidade entre eles, na turma, todos se dão bem, e isso se reflete na escola. Várias vezes eles foram elogiados pelo bom comportamento e até mesmo pela organização da sala, isso me deixa orgulhosa, pois sei que tudo que aprenderam se refletirá no decorrer de suas vidas.

Cada jogo teatral selecionado para trabalhar na minha sala de aula foi escolhido com muito cuidado, porque foi através deles que consegui sensibiliza-los em relação ao respeito com os colegas a amizade e o espírito de coletividade, ao termino desse trabalho como educadora me sinto realizada por ter contribuído de alguma forma com a formação dessas crianças, e também pelo fato de, não ter sido apenas mais uma professora, mas ser considerada por eles como uma amiga.

No final do ano fizemos uma pequena confraternização, e me senti no dever de falar algumas palavras para dar encerramento a um ciclo na vida deles assim como também na minha, e no momento que falei que seria nosso último ano juntos, me surpreendi quando um aluno me interrompeu e me perguntou: Professora e como vai ficar o nosso grupo de teatro? Fiquei sem palavras por alguns instantes, e respondi que iríamos dar tempo ao tempo para ver o que acontece. Isso foi muito forte, nesse momento percebi qual a dimensão do trabalho do teatro em

sala de aula, e como ele ficou marcado na vida daquelas crianças como uma experiência única tanto para eles como para mim.

Analisando a minha prática como professora, consegui detectar algumas falhas como, por exemplo, na hora de trabalhar o nome dos meus alunos bem no início da alfabetização, fiz uma lista onde, de um lado ficava o nome dos meninos e do outro o nome das meninas, eu mesma estava fazendo a divisão de gêneros, isso sem contar que eu também dividi por cores azul e rosa, quando percebi o que tinha feito, retirei a lista e agora na hora de confeccionar a chamadinha da turma, procuro colocar em ordem alfabética e com cores variadas, para que dessa forma não tenha divisão.

O curso de teatro está me proporcionando uma melhor visão de mundo, sei que ainda tenho muito a aprender, estou me moldando a cada dia, revendo conceitos e tentando fazer o melhor para meus alunos.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Terezinha. **Criatividade na Educação**. São Paulo/SP: CPCD, 2009.

COSTA, Ana Alice Alcântara; TEIXEIRA, Alexnaldo; VANIN, Iole Macedo. **Ensino e Gênero: Perspectivas Transversais**. Salvador: UFBA - NEIM, 2011.

DURKHEIM, Émile. **Educação e Sociologia - Coleção Textos Fundantes de Educação**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014.

FAGUNDES, Tereza Cristina P. Carvalho. Sexualidade, Gênero e Educação Sexual. In: COSTA, A. A. A.; TEIXEIRA, A.; VANIN, I. M. **Ensino e Gênero: Perspectivas Transversais**. Salvador: UFBA - NEIM, 2011.

FERREIRA, Táis; FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Teatro e Dança nos Anos Iniciais**. Porto Alegre/RS: Mediação, 2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa - Coleção Leitura. São Paulo/SP: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Maria José de Lima; COSTA, Mirian Leão. Brinquedo Cantado: uma experiência com crianças dos anos iniciais do ensino fundamental. In: ANDRADE, S. S. **Ludicidade e Formação de Professores (Série Arte e Pensamento)**. Belém/PA: PPGARTES/ICA/UFPA, 2012.

PASSOS, Elizete; ROCHA, Nívea; BARRETO, Maribel. Gênero e Educação. In: COSTA, A. A. A.; TEIXEIRA, A.; VANIN, I. M. **Ensino e Gênero: Perspectivas Transversais**. Salvador: UFBA - NEIM, 2011.

SOUSA, Eustáquia Salvador de; ALTMANN, Helena. Meninos e Meninas: Expectativas Corporais e Implicações na Educação Física Escolar. **Caderno Cedes**, Campinas, Agosto 1999



Phong 2008

LINHA 2

**EDUCAÇÃO, CULTURA
E SOCIEDADE**



EDUCAÇÃO, CULTURA E SOCIEDADE

A tríade Educação - Cultura - Sociedade se constitui em amalgama na formação de professores - sujeitos comprometidos com a transformação social de seu lugar de raiz, de nascença e de pertencimento. Todavia, ao mesmo tempo em que essas três categorias se constituem em potência de ação política, também se apresentam como enorme desafio no processo de desconstrução de concepções teóricas e metodológicas distantes da geografia onde este conhecimento está sendo assentado.

O Programa Nacional de Formação de Professores da Educação Básica - PARFOR, através do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará - UFPA, ao fincar seu solo em territórios da Amazônia Paraense, tem primado pelo comprometimento da educação como potência política e de transformação social, ao considerar a arte-teatro como uma linguagem crítica, capaz de articular a tríade Educação - Cultura - Sociedade como amálgama de processos criativos experienciados em sala de aula.

A experiência do PARFOR - curso de Licenciatura em Teatro - na região do Marajó, nas cidades de Breves e Gurupá oportunizou ao corpo docente contato mais amíúde com outra realidade, muito distante daquela vivenciada na cidade de Belém, capital do estado do Pará. A viagem de deslocamento, feita pela malha hidroviária, em barcos de linha regular com percursos de 24 horas para Breves e 32 horas para Gurupá, deixa antever a ousadia da coordenação do Programa PARFOR-UFPA, em alcançar territórios mais longínquos e mais carentes no que tange a programas de formação de professores. A geografia da viagem, atravessando rios e baía da costa paraense impôs aos professores outro tempo; o tempo das águas. O ato de navegar essas águas sinalizou, do ponto de vista poético, atravessar um portal que os conduziu a cidades encharcadas da(s) cultura(s) de seres encantados e suas encantarias, regentes e ordenadores da vida de seus habitantes. O chegar a essas cidades míticas impôs aos

docentes o salutar exercício de alteridade e de compreensão dessa(s) cultura(s) – do saber e do fazer – como elemento potencial para o trabalho criativo em sala de aula.

Foi com o olhar aberto, atento e curioso que os professores-pesquisadores ministraram todas as disciplinas contidas no projeto pedagógico do curso de licenciatura em Teatro nessas cidades. Olhar o outro, olhar o entorno, olhar para si. Olhar para cada aluno(a) e reconhecer suas potências e possibilidades, no esforço de desanuviar seus olhos que teimavam em limitá-los com nuvens espessas. Retirar essas nuvens, permitiu que esses alunos(as) enxergassem suas condições históricas e se percebessem como agentes multiplicadores de uma educação criativa, crítica e reflexiva.

O resultado desse exercício reflexivo materializa-se nos oito artigos que compõem essa seção. O primeiro *“Eu me chamo Pimentinha: o percurso poético de criação de uma palhaça”*, de Josilene Gomes dos Santos e orientado pela professora Msc Suani Trindade Corrêa, traça o percurso de criação da palhaça Pimentinha, a fim de entender como se deu o processo criativo, esmiuçando e revelando os rastros de seu nascimento que ocorreu durante a disciplina *Clown* ministrada no curso de Teatro (PARFOR/ UFPA). A pesquisa de cunho qualitativo se configurou como um memorial, em que a investigação se deu a partir da análise de fotografias, anotações e fragmentos, além de recorrer às lembranças e às memórias.

O segundo, *“Caminhos das Águas: Processo Criativo do espetáculo Esther – a flor de Murta em Breves/Pa”*, de Keila Firmino Marcarenhas e orientado pela prof^a Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, objetiva descrever o processo criativo que envolve a produção do espetáculo em questão, o percurso da pesquisadora como diretora teatral – dos ensaios até a apresentação. Todo processo de escrita tem como referência as observações empíricas coletadas quando da realização das oficinas para a preparação do ator e, também, o contato com as comunidades ribeirinhas de Breves.

O terceiro artigo intitulado “*Santa Luiza do Flexinha, da voz ao palco: memórias dos olhos que se abrem para o rio*”, é de autoria de André de Freitas Brito e orientado pelo prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra, e apresenta, em linhas gerais, a pesquisa desenvolvida sobre as memórias da festa de Santa Luzia da comunidade do Flexinha/Gurupá-PA. Com o objetivo de falar dessa comunidade, suas memórias de origem, sua formação, sua relação com a festa da Santa padroeira, Luzia, o pesquisador mergulhou nos estudos da memória. Estudos esses que tiveram como base teórico-metodológica a História Oral, que possibilita a escuta de vozes, as quais, em muitos processos, são esquecidas, silenciadas.

O quarto artigo “*Grupo de Teatro Amador Êxodo: Memórias teatrais na Cidade de Gurupá (1999-2011)*”, tem como autor Félix de Souza Barbosa e contou com a orientação do prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra e se constitui em um recorte da pesquisa de trabalho conclusão de curso, intitulado *Grupo de Teatro Amador Êxodo: memórias teatrais na cidade de Gurupá (1999-2011)*. Ele surgiu do interesse em conhecer e investigar sobre a história da arte e do teatro da cidade de Gurupá, porque, até então, não existia nenhum trabalho voltado, exclusivamente, a esse campo de estudo.

“*Entre risos e rios: Trajetória de construção do palhaço Corcorã*”, de Jeferson dos Santos da Silva com orientação da prof^a Msc. Suani Trindade Corrêa é o quinto artigo desta seção e apresenta a trajetória de construção do palhaço Corcorã, esmiuçando e revelando os rastros de seu nascimento, o qual se alia à própria história de vida do pesquisador; e de seu desenvolvimento criativo e artístico, que se deu, principalmente, durante a Licenciatura em Teatro do PARFOR/UFPA.

O sexto artigo intitula-se “*Poli Arte: Memórias da arte e da cultura em Gurupá (1995-1998)*”, de autoria de Josinaldo Barbosa Caldas, com orientação do prof. Msc. Jorge Luis Torres de Azevedo e tem por objetivo investigar a Poli Arte, evento cultural ocorrido na cidade de Gurupá, no período de 1995 a 1998 no qual

estava inserido o teatro. Este evento reunia as manifestações culturais (música, teatro e dança) de municípios, onde funcionava o SOME (Sistema Organização Modular de Ensino), tais como: Melaço, Portel, Breves, Almeirim, Vitória do Jari, Curralinho, Porto de Moz e Vitória do Xingu. Este artigo baseou-se em informações, dadas por participantes do evento, nas entrevistas realizadas em 2016 e 2017 e nos livros de Santos e Torres sobre o município de Gurupá.

O sétimo artigo *“Diálogos entre imaginário, teatro e escola: inquietações e apontamentos acadêmicos de um professor de Itatupã-Gurupá”*, foi escrito por Marlon Fernandes de Souza, com orientação da prof^a Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida. O mesmo objetivou estabelecer diálogos entre a tríade Imaginário, Teatro e Escola. O percurso adotado no processo de execução da pesquisa partiu da vivência do pesquisador envolvendo essas três áreas investigadas, apontando o quanto, desde criança, a questão do imaginário centrado nas narrativas míticas que alimentam a cultura do lugar se constituiu em referência de vida. Movido pelo fascínio que essas narrativas despertam, o autor buscou identificar, através de experimentos provocados em sala de aula, a rica contribuição do teatro para a escola, sobretudo em relação à percepção dos alunos sobre si mesmos e sobre a cultura local na qual estão inseridos.

O oitavo e último artigo dessa seção se intitula: *“Memórias e Histórias do Forte de Santo Antonio de Gurupá”* e é de autoria de Mirlane Braga Moraes com orientação do prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra. A escrita do artigo parte de uma pesquisa sobre as memórias do Forte de Santo Antônio de Gurupá. Nele a autora estabelece relação com os estudos da memória, a partir das discussões feitas por Ecléa Bosi (1994), sobre as memórias individuais e coletivas; Pierre Nora (1993), sobre lugares de memória; Michael Pollak (1992), acerca da Memória e Identidade Social; e Sônia Freitas (2001), quando discute a importância da História Oral como procedimento para o levantamento de fontes.

Que a leitura desses artigos permita ao leitor ir por *entre as linhas* de um mundo encharcado de vivências/experiências contempladas na escrita generosa que se oferece em leitura como resultado de pesquisas acadêmicas, cuja tríade se apóia nas categorias Educação, Cultura e Sociedade, no árduo e prazeroso processo criativo do teatro, do fazer teatral tão singular, pensado e produzido no coração da Amazônia Paraense.

Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida

EU ME CHAMO PIMENTINHA: O PERCURSO POÉTICO DE CRIAÇÃO DE UMA PALHAÇA

Josilene Gomes dos Santos¹
Profa. Ma. Suani Trindade Corrêa²

Resumo: Este trabalho tem como foco principal traçar o percurso de criação de minha palhaça Pimentinha, a fim de entender como se deu o processo criativo, esmiuçando e revelando os rastros de seu nascimento que ocorreu durante a disciplina *Clown* ministrada no curso de Teatro (PARFOR/ UFPA). A pesquisa de cunho qualitativo se configurou como um memorial, em que a investigação se deu a partir da análise de fotografias, anotações e fragmentos, além de recorrer às lembranças e às memórias. Conclui-se que essa construção ora dolorosa, ora feliz, fez-se necessária para que o nascimento dessa figura clownesca chamada Pimentinha fosse realizado.

Palavras-chave: Palhaça Pimentinha. Clown Pessoal. Palhaçaria.

INTRODUÇÃO

Sou Josilene Gomes dos Santos, tenho 49 anos, mãe de duas mulheres e avó de três crianças lindas que amo de paixão. Sou séria, responsável e brincalhona quando me cabe ser. Sou teóloga, pedagoga e Licenciada Plena em Teatro pela Universidade Federal do Pará (UFPA), por meio do Plano Nacional de Formação Docente (PARFOR).

Neste percurso trilhado na Licenciatura em Teatro, algo me absorveu, encantou-me, virou-me do avesso! Foi a disciplina

¹ Professora de teatro; graduada em teatro (PARFOR/UFPA); pedagoga e teóloga; e-mail: josilenegs727@gmail.com

² Professora-orientadora (PARFOR/UFPA); professora de teatro, de comunicação e expressão e de literatura; atriz e palhaça; e-mail: suani0707@gmail.com

Clown, ministrada pelo Prof. Marton Maués³. Wuó⁴ (apud BURNIER, 2009) diz que o “clown é a colherinha que mexe com o desejo da gente”. E assim fui mexida durante uma semana⁵; cada dia que passava essa colherinha mexia mais e mais, deixando-me cada vez mais envolvida pelas novas descobertas do meu ser palhaça.

Ao experimentar o clown (também denominado como palhaço), eu me senti completa, como se cada pedacinho do meu corpo e da minha alma fossem colocados em seu devido lugar. Eis que assim nasceu a minha palhaça Pimentinha. E uma vontade enorme me impulsionou a querer continuar a pesquisar e levar minha obra de criação para a vida, para a estrada, pois a Pimentinha já faz parte de mim e não consigo me imaginar sem ela.

Assim, surgiu a proposta de pesquisa para meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC): descrever o processo de criação e construção de minha palhaça Pimentinha, esmiuçando e mostrando os rastros de seu nascimento durante a disciplina ministrada no PARFOR: o figurino, a maquiagem, a personalidade, de como se deu a escolha do nome, o contato com o nariz de palhaço, que é a menor máscara do mundo, entre outros aspectos de sua composição.

Para a escrita, optei em seguir pela tessitura de uma escrita poética. Logo, optamos pelo memorial, pois como afirma Albuquerque (2007, p. 2), “o memorial, como o próprio nome insinua, é a prática de contar as suas próprias memórias”. A

³ Professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA; Prof. Dr. em Artes Cênicas pela UFBA/UFPA (Dinter Interinstitucional); fundador e diretor artístico do Grupo Palhaços Trovadores.

⁴ Professora nas Universidades São Judas Tadeu/SP e Metrocamp/Campinas; professora colaboradora do IEL/UNICAMP; Atriz, Clown e Diretora Teatral.

⁵ As aulas do PARFOR são ministradas durante uma semana, nos turnos da manhã e tarde, de segunda a sábado.

proposta foi expor, dividir, comungar as minhas memórias, lembranças desse processo de criação, mas fui além, pois também me vi envolta aos ‘causos’ de minha vida pessoal, em família, etc.

Nesse memorial intitulado *Eu me chamo Pimentinha: O percurso poético de criação de uma palhaça*, dialogo teórica e metodologicamente com a autora Cecilia Almeida Salles, com seu livro *Gesto Inacabado: o processo de criação artística* (2011), para traçar o processo de criação. Para isso, analisei fotografias, anotações em meus cadernos de estudos, vídeos do resultado da disciplina; sobre o universo da palhaçaria, recorri aos estudos desenvolvidos, principalmente, por Andreia Pantano (2007), Alice Viveiros de Castro (2005), Luís Otávio Burnier (2009), Jacques Lecoq (2010).

E ASSIM FUI MEXIDA: O PERCURSO POÉTICO DE CRIAÇÃO DA PALHAÇA PIMENTINHA

No dia 25 de janeiro de 2016, deparei-me com o primeiro momento da criação da minha palhaça. Foi na disciplina *Clown*, ministrada pelo Prof. Marton. Nos primeiros dias da disciplina, trabalhamos bastante com o corpo, pois precisávamos conhecer cada pedacinho dele para ‘emprestarmos’ às figuras clownescas que logo seriam criadas. Fizemos alongamentos diversos, aquecimentos prolongados, andamos de um lado para o outro, caminhamos em várias direções, tudo isso em sala de aula.

Cada dia que passava era uma nova descoberta, um novo aprendizado que se descortinava à minha frente e eu, deslumbrada, lembro-me do Prof. Marton dizendo que “o palhaço é construído com o meu material e que o palhaço é constituído com vários elementos que são meus” (2016⁶). Assim, foram com meus materiais e com meus elementos que fui dando vida à minha criação.

⁶ Essas informações foram retiradas de anotações de estudo que fiz durante a disciplina.

A DESCOBERTA DO NARIZ

Prof. Marton nos apresentou o nariz do palhaço e nos explicou que ele é considerado a menor máscara do mundo. Ele foi nos ensinando perspectivas conceituais sobre o uso: o palhaço olha sempre com o nariz; o palhaço deve arregalar os olhos sempre que colocar o nariz; é com o nariz que aponta para as pessoas; o palhaço respeita o público e sempre agradece a qualquer manifestação de aceitação.

Com toda paciência, nos ensinou a colocar o nariz e que havia algumas regras que deveriam ser obedecidas: ninguém jamais deveria vê-lo colocando o nariz. Explicou-nos que temos que nos virar de costas ou baixar a cabeça para colocá-lo.

Confesso que ao colocar o nariz, senti certo desconforto, talvez por ele ser de um material plástico e por ter me machucado um pouco ao usá-lo. Mas logo fui me acostumando, pois nunca havia colocado um nariz de palhaço nem em festas infantis, e eu confesso que esperava ansiosamente por esse momento mágico no mundo do clown.

Então, quando colocamos os narizes de palhaço, ao levantarmos a cabeça e olhamos uns para os outros, Prof. Marton pediu para que todos levantassem as sobrancelhas. Foi inevitável os risos - ficamos engraçados; eu estava curiosa para me ver: peguei um espelhinho da bolsa e vi o quanto havia mudado com aquele nariz vermelho.

Percebi que o nariz revelava o ser humano, que o nariz vermelho é lindo, nos provoca emoções. Segundo Ana Vasquez Castro (2002, p. 10), o nariz vermelho é a menor máscara do mundo e “possui a grande virtude de despojar o rosto de toda defesa, mostrando o invisível, aquilo que está escondido atrás da primeira imagem aparente”.

Naquele momento, senti-me como se estivesse sido ‘invadida’ e fiquei com medo porque todos iam ver o que sempre escondi dentro de mim, todos iam ver aquela criança reprimida, desajeitada e tímida. Segundo o próprio Burnier (2009, p. 209), “O

trabalho de criação de um clown é extremamente doloroso, pois confronta o artista consigo mesmo, colocando a amostra os recantos escondidos de sua pessoa; vem daí seu caráter profundamente humano”.

Minha preocupação maior era que todos me achariam ridícula, mas ao mesmo tempo, eu me sentia liberta de algo que me aprisionava. Aos poucos, fui sentido prazer, felicidade e um turbilhão de emoções que não cabia dentro do peito e que o ridículo já não era mais problema para mim porque, ao me ver com aquele nariz vermelho, eu me senti linda, meiga, engraçada e minha criança estava se mostrando sem medo de ser feliz.

A MENINA, O VESTIDO VERMELHO E O NARIZ

No mesmo dia da descoberta do nariz, Prof. Marton pediu todos os materiais que iríamos precisar para a criação dos palhaços. No primeiro horário, trabalhamos com as técnicas corporais; já no segundo horário, nos pediu para providenciarmos as roupas.

Cheguei a ir a um brechó, mas nada me agradou. Então lembrei que tinha um vestido em casa, que tinha sido confeccionado para ser usado em minha sala de aula no cantinho de leitura, com crianças do primeiro ano do Ensino Fundamental Menor. Como as crianças não tinham interesse pela leitura, eu resolvi me vestir de boneca e trabalhar vestida com aquele vestido, o que me agradou muito porque ele era todo vermelho, confeccionado com um tecido chamado brim, com detalhes brancos, colarinho e dois bolsos na frente.

Embora as definições estejam atreladas uma a outra e sejam muito tênues as diferenças, podemos dizer que a roupa da Pimentinha, o vestido vermelho, iniciou como uma vestimenta e depois passou a ser visto como um figurino:

A **VESTIMENTA** pode ser compreendida enquanto a veste para uma situação específica. **FIGURINO** é o traje utilizado em cena, seja para circo, dança e teatro, cinema, novela, ópera, comercial, performance, videoclipe, show

musical (SOUZA; FERRAZ, 2013, grifo dos autores).

Tive outras opções de roupas que poderiam ser usadas para compor a criação de minha palhaça. Contudo, já tinha aquele vestido vermelho pronto e esperando para ser usado novamente; além disso, coincidiu da cor dele ser vermelho, que é uma das cores clássicas da palhaçaria. Assim, por esses motivos, resolvi que seria ele que faria parte da matéria-prima para compor a vestimenta da minha palhaça.

No dia seguinte, levei para aula o vestido, um par de meias vermelhas bem compridas e um par de meias 3/4 coloridas, e um par de tênis vermelho que também já tinha em casa e bastante usado. E fui fazer a experimentação. Naquele dia, eu vestia uma calça *legging* cinza. Fui me montando e comecei a gostar do que via; preendi o cabelo no topo da cabeça, mas puxando um pouco para a lateral. A primeira tentativa estava pronta para a avaliação do Prof. Marton, porém não acabada.

Fizemos todos os exercícios e os treinamentos corporais, mas vestidos com os figurinos e começamos a nos movimentar, experimentando esse novo corpo, o qual já sofria alterações no andar e no comportamento. Senti uma forte emoção, como se uma parte de mim estivesse se desvencilhando do que não fazia mais parte do meu eu natural; continuei a experimentar; a aula terminou, fui para casa, mas sentia que ainda precisava de algo que pudesse dar 'recheio' para aquele corpo.

Em casa, comecei a vestir minha palhaça e passei algumas horas com dúvidas em frente ao espelho; vendo minha imagem refletida, observei que precisava eliminar a calça *legging*, mas o que vestir no lugar? Lembrei-me de um short branco fofinho que tem elásticos na cintura e nas pernas; corri para o guarda-roupa; peguei o short e o vesti... nossa! A imagem que vi foi outra. O vestido com o short foi um casamento perfeito!

Naquele momento, percebi que aquele corpo da palhaça começava a ter vida própria, pois já havia uma alma, a minha alma estava entranhada naquele corpo... Naquele exato momento, vi minha criança adormecida sendo expulsa para fora

de mim, como se fosse um parto, uma vida para nascer, viver, para brincar, para sorrir e para contagiar as outras pessoas com sua alegria e encantamento.

A MAQUIAGEM - SUAS CORES E POSSIBILIDADES

Na aula seguinte, experimentamos a maquiagem. Para mim, foi a parte mais difícil porque, apesar de ser feminina e muito vaidosa, não tinha habilidades com maquiagem teatral e quando via palhaços se apresentando, parecia simples fazer aquele tipo de maquiagem. Mas quando fui para a prática da experimentação, vi o quanto era difícil; não tinha noção de como fazer, porém sabia que não queria meu rosto todo branco.

Então comecei a me maquiar; passei sombra branca nos côncavos dos olhos, fiz um traço com lápis preto que subia do nariz entre os olhos até as sobrancelhas; não contente, fiz um desenho tipo triângulo passando da sobrancelha e preenchi com sombra branca, contornei bastante os olhos com lápis preto, apliquei várias camadas de rímel preto à prova d'água nos cílios para que ficassem mais longos e com mais volume, passei batom preto nos lábios e desenhei uma boca com lápis preto ao redor dos lábios e preenchi com tinta vermelha. Sinceramente, parecia com a boca do Coringa, aquele personagem vilão do Batman. Para mim, estava espetacular porque a imagem que tinha de palhaço durante minha infância era essa boca grande e escandalosa.

Chegou o momento de apresentarmos nossa maquiagem ao Prof. Marton. Quando ele viu meu rosto maquiado... lembro da feição de horror que ele fez e falou: "Josi, tua maquiagem está horrível! Tua palhaça é meiga, delicada e feminina. Esta maquiagem está grosseira e muito masculina". Fiquei arrasada. Ele disse para tirar e fazer outra. Mas terminei minha apresentação com aquela maquiagem, pois nosso horário de aula já estava terminando.

Em casa fiz o que ele me pediu, embora o desânimo e a

frustração que me acompanhavam naquele momento fossem maiores que minha vontade de continuar tentando, mas fui lá e me vesti de palhaça; fui para frente do espelho. Para meu desespero, a situação se complicava porque sou míope e precisava tirar os óculos para me maquiuar. Fiz várias tentativas e não gostava de nenhuma das maquiagens que tinha feito até aquele momento; já me sentia cansada e quase chegando a exaustão, mas não desisti e continuei.

Desta vez, passei sombra branca nas pálpebras e nos côncavos dos olhos, caprichei no rímel aplicando umas três camadas, contornei os olhos com lápis preto, puxei um risco preto para baixo, pus blush vermelho nas bochechas, passei batom vermelho nos lábios e duas bolinhas brancas no cantinho da boca. Finalmente, consegui fazer a maquiagem perfeita.

É importante ressaltar que a maquiagem não é algo concebido ao acaso. Ao conceber a maquiagem, o palhaço procura ressaltar o traço do rosto mais propício pra despertar o riso e, assim marcar a singularidade de sua personagem como também a sua própria (PANTANO, 2007, p. 54-55).

Saí do quarto correndo e fui mostrar para meu esposo. Quando ele me viu, ficou encantado e disse que era a palhaça mais linda que já tinha visto. Deveria ser umas 20 horas, saí pela vila de casa porque precisava ver a reação dos meus irmãos e sobrinhos, e quando me viram se encantaram com minha palhaça! Eles também disseram que ela era uma palhaça linda, meiga e delicada. Deram-me muito apoio e percebi que minha palhaça estava quase completa porque olhava para ela e via que ainda faltava algo, mas como estava tão cansada, deixei para descobrir o que seria em sala de aula.

É importante mencionar que em 2017, na disciplina *Maquiagem*, ministrada pelo Prof. Cláudio Didimano⁷, a maquiagem da Pimentinha sofreu alteração nos olhos: foram

⁷ Professor da ETDUFFA.

acrescentados alguns riscos feitos com lápis preto nas pálpebras, e essa alteração deixou o olhar da Pimentinha mais expressivo.

E O TOQUE FINAL...

Na manhã seguinte, acordei muito desanimada, mas fui estudar. Como de costume, iniciamos a aula todos vestidos e maquiados e começamos a andar, olhar para os lados, a andar e parar, falando em blablação⁸; tudo isso sobre orientação e observação do Prof. Marton. Ficamos por umas três horas nessas atividades; depois a turma foi dividida em vários grupos, de quatro ou cinco componentes para o próximo treinamento, os quais deveriam andar, parar até um determinado ponto e cantar uma música em francês ou em uma outra língua qualquer.

Logo em seguida, Prof. Marton nos olhou e falou onde tínhamos que melhorar e me pediu para colocar algo nos cabelos. Naquele momento, encontrei o que faltava; mais uma vez voltei para casa pensativa, vesti-me novamente e fui pesquisar nos meus guardados que elemento serviria; fiz tentativas diversas, pus um laço dourado - não gostei; uma rosa vermelha de plástico - também não gostei; pus uma fita branca e nada fazia sentido... Até que encontrei um acessório especial: uma caneta com uma flor de cetim amarela na ponta.

Essa caneta foi um presente que ganhei de um aluno chamado João, que as vendia para ajudar sua mãe no orçamento doméstico. Comprei uma vermelha e não sei por que ele me presenteou com uma caneta que tinha na ponta uma flor em cetim na cor amarela. Então eu peguei a caneta e coloquei no cabelo. Ao olhar novamente para o espelho, percebi que aquele objeto encontrado era um elemento muito especial para ser usado na vestimenta de minha palhaça.

⁸ Blablação é a substituição de formas de sons que tornam as palavras reconhecíveis e a expressão vocal acompanhando uma ação, não tradução de uma frase em português.

EU ME CHAMO... PIMENTINHA!

Na manhã seguinte, apesar de não ter dormido bem porque não parava de pensar um só minuto em minha criação, fui para aula bastante animada; fizemos alongamentos e aquecimentos como de costume diário, e Prof. Marton pediu para que todos vestissem suas personas clownescas. Nós nos olhávamos e perguntávamos uns aos outros se estavam gostando, pois não tínhamos espelhos grandes para nos vermos.

Prof. Marton olhou um por um e chegou o momento dele perguntar o nome dos nossos palhaços. Surgiram vários, como por exemplo: Pitiú, Berinjela, Pitico e outros. Fiquei apavorada, pois ainda não tinha parado para pensar no nome que obviamente minha palhaça precisava ter. 'Deu um branco' em minha cabeça e não conseguia pensar em nome nenhum.

Depois de muita pressão, falei que o nome da minha palhaça era Kati, em homenagem a meu sobrinho e afilhado Flávio que, quando criança, não conseguia pronunciar o nome da minha filha caçula - Karoline. Mas quando meus colegas começaram a me chamar de Kati, parecia que não era comigo que estavam falando; não gostei porque não sou bem.

Terminei a aula sendo Kati, mas ao chegar em casa, revirando minha caixa de bijuteria, encontrei um pingente em formato de uma pimenta vermelha. Fiquei olhando para ele por alguns minutos e comecei a lembrar de como eu gostava e usava muito acessórios em formato de pimenta, mas não era qualquer pimenta, tinha que ser vermelha. Sou apaixonada pelas pimentas vermelhas. Naquele instante, eu tive um *insight*: minha palhaça iria se chamar Pimentinha e assim aconteceu o batismo.

O BAILE ENLUARADO DOS PALHAÇOS DE BREVES

Após seis dias de tentativas e descobertas, finalmente chegou o dia mais esperado por todos: foi exatamente no dia 30 de janeiro de 2016 que fomos à rua, em um grande cortejo para exibirmos nossos palhaços para a população brevensense.

Nós nos reunimos na Escola Odizia Correa, onde estávamos estudando. Foi muita emoção, pois todos estavam vestidos de clown, cada um na sua peculiaridade e aquela saída foi a primeira manifestação clownesca em nossa cidade. Quando as pessoas nos viram, ficaram felizes e nos seguiam sem saber de fato o que estava acontecendo e nem para onde íamos; simplesmente nos seguiam.

Preparávamos-nos cantando as canções *Flor minha flor, Peneirei fubá*, de autoria do folclore mineiro, as quais nós aprendemos no decorrer da disciplina enquanto estávamos no processo criativo, porque a criação é assim, observada no estado de contínua metamorfose.

O crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de maturação. O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo do criador. A concretização das tendências se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação (SALLES, 2011, p. 40).

O cortejo continuava; saímos pela Avenida Rio Branco, rua principal da cidade de Breves; íamos felizes, cantarolando, pulando, com enorme sorriso espalhando alegria por onde passávamos. Ao passar em frente a uma obra, os operários pararam para nos prestigiar e, quanto mais andávamos, mais pessoas se juntavam para nos acompanhar. Eu me sentia muito feliz; a sensação era de que tinha voltado a ser criança e que podia fazer qualquer travessura; falava com as pessoas sem receio! Meu coração transbordava de tanta felicidade.

A caminhada foi longa, mas prazerosa, e finalmente chegamos ao nosso destino: a Praça do Operário. Para nossa surpresa, quando chegamos, ela estava lotada com uma plateia linda que nos esperava. Ao nos aproximarmos do centro da praça, as pessoas fizeram um círculo em volta, esperando o momento certo de interagir com os palhaços de Breves. Quando falei “Boa noite, sou a palhaça Pimentinha”, meu coração parecia

que ia sair pela boca, foi uma explosão de sentimentos... senti vontade de chorar, não de medo, mas de tanta felicidade!

Após o término das intervenções individuais, iniciamos com o roteiro das apresentações. Todos participaram e foi visível a felicidade nos rostos dos pais, vendo seus filhos brincando e participando de um momento mágico em nossa cidade; as crianças saltitavam de alegria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao realizar essa pesquisa, que consistiu em percorrer os rastros de criação-nascimento de minha palhaça Pimentinha, pude mergulhar em minhas memórias na tentativa de buscar minha criança adormecida, a qual veio com tanta força, ardente de desejos e de sonhos.

Também percebi o quanto é doloroso o processo de construção de uma palhaça, pois exige uma dedicação enorme; o desconhecimento de técnicas, as dificuldades encontradas na corporeidade de cada exercício, os treinamentos incansáveis levando a exaustão, tudo me fez sentir na pele as dores dessa criação.

Aquela colherinha mencionada na introdução de meu memorial mexeu tanto comigo a ponto de eu desejar acrescentar mais uns ingredientes em minha pesquisa, isto porque pretendo dar continuidade e levar a Pimentinha para o mestrado; tenho um desejo incontável de levar a Pimentinha para a área da pedagogia, sinto o desejo e a necessidade de criar um espaço para ministrar oficinas de palhaços para as crianças, mas para que isso aconteça, faz-se necessário muito estudo e dedicação para que a Pimentinha possa sair por aí, espalhando novas sementinhas e despertando o desejo para esse ser esplêndido da comicidade palhacesca.

No período de nascimento/construção da Pimentinha no ano de 2016, não foi possível aprender outras técnicas do universo clownesco, como malabares, tocar alguns instrumentos,

manuseios com balões, etc., mas sinto necessidade de aprender essas e outras técnicas, pois é sempre bom o palhaço ter em sua mala um repertório com técnicas variáveis.

Contudo, nesse intuito de busca e aperfeiçoamento do clown pessoal, tive a oportunidade de participar de uma oficina intitulada *O palhaço pessoal*, ministrada por Bruno Toneli, o palhaço Arco Iris (de Belo Horizonte/MG), nos dias 23 a 24 de novembro de 2017, na Casa dos Palhaços, sede do Grupo Palhaços Trovadores (de Belém/PA). A oficina teve uma metodologia mais filosófica com objetivo principal de instigar a autorreflexão dos palhaços participantes, por meio de perguntas-chave, tais como: *Como é o seu palhaço? Como é o andar do seu palhaço? Qual o movimento de cumprimentar do seu palhaço? Como mexe o corpo desse palhaço? Como você se diverte com o seu palhaço? De onde vem o riso?*

Bruno nos falou que o ingrediente mais difícil na construção do palhaço é a imaginação e que a palhaçaria é a personificação da poesia em ação. A oficina me ajudou a entender mais sobre a busca desse clown pessoal, que temos que nos arriscar sem medo de errar, como palhaça eu posso fazer o que eu quiser, pois esse ser cômico tem o poder de transformar vidas em magia.

Falando um pouco sobre a mulher-palhaça... andando em passos lentos na tentativa da descoberta da minha palhaça, muitas vezes me senti confusa, solitária e sem respostas para muitas perguntas feitas anteriormente; tenho a impressão que tais respostas só irei obter a partir do momento em que eu me propuser a participar de outras oficinas para que meu trajeto de construção seja multiplicado de aprendizado.

Sinto que a Pimentinha ainda está em processo de construção e sei que é preciso que ela apareça para o mundo, para as crianças, que esteja em um palco, nas ruas; sem ser pretensiosa, sinto que as pessoas precisam dela, assim como ela também precisa das pessoas, do palco, das crianças, das ruas para se sentir viva. Sinto-me perdida ainda! Como continuar e

(re)começar?

Bom... Eu sou uma mulher em busca da minha palhaça!

Por fim, é necessário mencionar que durante o processo de criação da palhaça Pimentinha e da escrita do memorial, houve momentos de choro, de risos, de fracassos e de sucessos, mas houve também a plenitude ao ver que uma figura clownesca chamada Pimentinha havia sido criada, assim como chegar ao fim da escrita desse memorial. Os dois atos criativos em que eu estive mergulhada foram experiências únicas e inexplicáveis, e eles me servirão de base para futuros estudos e continuidade a respeito do mundo da palhaçaria.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Ana Paula Trindade de. Memórias e memoriais: entrelaçando a história do ensino de arte à história de nossas vidas. *In: CONGRESSO NACIONAL DE FEDERAÇÃO DE ARTE EDUCADORES DO BRASIL*, 17., 2007, Florianópolis. **Anais do XVII CONFAEB - Congresso Nacional da Federação de Arte Educadores do Brasil e IV Colóquio sobre o Ensino de Arte**. Florianópolis: CONFAEB, 2007. Disponível em: http://www.ppgdesign.udesc.br/confaeb/comunicacoes/ana_paula_albuquerque.pdf. Acesso em: 11 nov. 2017.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica a representação. 2. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2009.

CASTRO, Ana Vasquez. El Clown, esse ser único. **Revista do Lume**, Unicamp, Campinas, n. 4, março, 2002.

PANTANO, Andréia Aparecida. **A personagem Palhaço**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SOUZA, Anderson Luiz de; FERRAZ, Wagner. **O trabalho do figurinista**: Projeto, Pesquisa e Criação. 1. ed. Porto Alegre: INDEPIn, 2013.

CAMINHOS DAS ÁGUAS: PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO ESTHER - A FLOR DE MURTA EM BREVES-PA

Keila Firmino Marcarenhas¹

Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida²

Resumo: Este artigo intitulado “Caminhos das Águas: processo criativo do espetáculo ESTHER- a flor de Murta em Breves-Pará” objetiva descrever o processo criativo que envolve a produção do espetáculo em questão, meu percurso como diretora teatral – dos ensaios até a apresentação. Todo processo de escrita tem como referência as observações empíricas por mim coletadas quando da realização das oficinas para a preparação do ator e, também, o contato com as comunidades ribeirinhas de Breves. Uso como referência teórica para compreender o ofício da direção e do processo criativo de trabalhos cênicos, o livro de Cecília Salles – O Gesto Inacabado (2010).

Palavras-chave: Teatro. Preparação do ator. Processo criativo.

INTRODUÇÃO

A personagem bíblica Esther sempre esteve em minha vida. Lembro de mim, ainda pequena, me maravilhando com as histórias bíblicas que minha mãe contava e me encantava com aquela mulher do deserto, chamada Esther, capturada como escrava e levada para trabalhos forçados em palácios. Sua fé e força despertavam em mim sentimentos que eu, naquela idade de criança, não sabia explicar.

¹ Professora de Teatro. Licenciada pelo curso de Licenciatura da UFPA-PARFOR-BREVES.

² Professora Adjunta da UFPA, professora do PARFOR no curso de Licenciatura em Teatro. Orientadora do TCC **Caminhos das Águas: processo criativo do espetáculo ESTHER- a flor de Murta e sua relação com as comunidades dos rios, Breves- Pa (2018).**

Quando comecei a ler, por volta dos 10 anos de idade, pedi a minha mãe que me desse o livro de Esther. Queria ler, queria devorar as palavras daquele livro e enxergar com minha imaginação aquela Esther. Mas não foi uma leitura fácil. Naquele momento eu havia supervalorizado o fato de “saber ler”. Imaginei que conhecendo as letras e a formação das palavras seria suficiente para compreender os sentidos e simbologias contidas naquele livro. Me enganei. Li e não conseguia entender. Naquela época aquelas palavras não faziam sentido em minha cabeça. Precisei de um tempo, um tempo de espera, de amadurecimento e compreensão das coisas para me debruçar novamente naquela obra. Vez ou outra as narrativas de minha mãe sobre Esther ressoavam em minha cabeça e também vez ou outra eu enxergava Esther na face de muitas mulheres de minha família.

Comecei minha vida de estudante aos sete anos, tendo como professora minha tia. Eu era uma menina cheia de vontades, só ia às aulas quando bem queria. Não gostava de acordar cedo e ir de casco a remo pra escola. Embora tendo faltado muito, consegui avançar nos estudos – e, hoje vejo que essas a proações aconteceram muito mais por benevolência da professora do que pelo desempenho acadêmico da aluna. O certo é que aos 12 anos consegui concluir a 4ª série do Ensino Fundamental e tive que sair da minha comunidade junto com os meus pais para a cidade de Breves. Meus pais sabiam que se quisessem que eu avançasse nos estudos, a única chance era mudar para um local aonde ofertasse as demais séries do ensino fundamental e médio.

Após a conclusão do ensino médio, prestei vestibular para o curso de Pedagogia, na instituição FAIBRA – Faculdade Integrada do Brasil, as aulas eram de modo a distância e presencias. Após a conclusão deste curso consegui um contrato temporário para professora para trabalhar na minha comunidade. Lembro bem desse dia e da alegria de meus pais ao dar-lhes a notícia de minha contratação como professora. Eles não cabiam em si de tanta alegria.

Eu era a primeira filha deles a ter conseguido cursar faculdade. Isso era a glória para eles.

Comecei a trabalhar como professora, na escola João Firmino, em uma turma de 1^a a 4^a séries do ensino fundamental, por ser em uma turma de multi série com vários níveis juntos, me sentia insegura, sem capacidade emocional para lidar com meus alunos. Não me achava competente e a sensação de frustração que senti quando criança na conclusão do ensino fundamental voltou bem forte. Só que desta vez não me deixei abater. Pensei que eu precisava aprofundar meus estudos e decidi cursar teologia na faculdade cristã do Marajó. Mas não encontrei o que buscava. Neste período tive conhecimento de que seria ofertado pela Universidade Federal do Pará - UFPA, através do PARFOR, um curso de graduação em Artes. Não pensei duas vezes e me inscrevi. Em 2014 fiz meu cadastro e fui selecionada e no mesmo ano estava habilitada para o curso. Só que na minha cabeça eu tinha sido selecionada para cursar Artes. Qual minha surpresa! Quando chego no primeiro dia de aula sou informada de que eu estava habilitada para o curso de Licenciatura em Teatro. Como assim? Não vou fazer Artes? Como vou fazer Teatro? Nunca tinha tido contato com teatro. Uma angústia se agigantou em meu peito.

Com essa sensação de desconforto, de estar em um local que não me pertencia, comecei a assistir as primeiras aulas com o professor Cláudio Melo, a primeira disciplina ministrada no curso - Trajetórias do Ser. Essas aulas começaram a provocar em mim algo que nunca havia experimentado. Comecei a observar, espantada, as mudanças que ocorriam em mim, em meu corpo, em meu modo de me relacionar com as pessoas, de me perceber e enxergar o mundo.

Ao entender que o mundo não é um “quarto fechado” e que as opiniões são diversas e que podemos concordar ou discordar sem que haja uma ruptura no que diz respeito à moral, o entendimento se abre e amplia a visão de mundo que temos. Mesmo já tendo estado em uma universidade, o curso de teatro

me levou a novas experiências onde percebo que passei a conhecer meu corpo, passei a interagir com as pessoas em minha volta com mais liberdade entendendo que o outro é um agente em minha história.

Assim, é válido ressaltar que há muitas mudanças na minha forma de pensar sobre o teatro, são conquistas, que galgo passo a passo no processo de construção do ver, conhecer, compreender e experimentar o fazer teatral.

Observei o quanto os seres humanos vivem distantes uns dos outros levando em consideração a vida agitada que temos. A falta de aproximação. A construção nos relacionamentos é uma realidade cada vez mais distante, o preconceito em relação à religião. As diferenças nos campos de classe social e culturas vêm engessando nossos amigos e paralisando nossa sociedade. Enxergar de forma crítica esses aspectos me fez encontrar no teatro a oportunidade de mostrar aos meus contemporâneos a importância do convívio em sociedade, dentro de minha comunidade. Retratar nossas realidades através da improvisação, dos jogos teatrais levando-os a uma explícita reflexão de nossas riquezas culturais, social e religiosa, propondo uma forma responsável, mais divertida, dinâmica e lúdica de captar a realidade onde os personagens no palco da vida somos nós mesmos.

Foi neste período que me permiti fazer nova leitura do livro de Esther, daquele livro que me acompanha desde a infância. Ao me voltar para a trajetória daquela mulher, a leitura começou a fluir e foi para além do escrito. Sem me dar conta comecei a enxergar as cenas, na verdade, elas pulavam do livro e se materializavam ali, bem na minha frente. É importante considerar que neste novo momento, minha compreensão desse livro só foi possível em decorrência do conhecimento teórico sobre o fazer teatral que começava a ganhar força e potência em mim.

À medida que aprofundava a leitura sobre Esther me via empurrada a tratar deste tema em minha pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso. Neste sentido, meu TCC versa sobre

adaptação dramaturgica que faço do Livro de Esther e do meu exercício de direção. Aciono os autores Cecília Salles e Eugênio Barba para reflexões sobre o processo criativo e também sobre o papel do diretor na cena. Neste caso, parto de uma experiência concreta de fazer teatro em uma comunidade ribeirinha no trânsito com outras comunidades próximas como a de São José, Santo Antônio e São João Batista. É importante considerar que todas essas comunidades acima arroladas – como muitas outras comunidades ribeirinhas da região amazônica – nunca antes haviam tido contato com o teatro, desconhecendo sua importância indutora nas reflexões de questões de nosso cotidiano e que afetam a todos.

Todo o processo criativo – desde a adaptação dramaturgica até a encenação – durou um período de seis meses. A apresentação oficial do espetáculo aconteceu no dia 13 de junho de 2017, na comunidade de Bom Futuro, em um galpão em construção. O espetáculo começou pontualmente às 18 horas, mas muito antes desse horário era possível observar famílias inteiras chegando em seus barcos para assistir ao espetáculo. Com certeza aquele dia foi “dia de festa” para as comunidades envolvidas.

O PROCESSO CRIATIVO

Ao assumir o desafio de adaptar uma peça teatral, tendo como referência o livro de Esther, me vi diante de duas possibilidades. A primeira, fazer uma adaptação livre e atual, ou seja, localizando-a temporalmente. A segunda, elaborar uma adaptação respeitando a temporalidade da obra e estrutura da narrativa. Optei pela segunda. Embora a opção tenha sido pela segunda linha, todo o processo criativo com o elenco foi pautado em discussões e reflexões sobre a condição da mulher na nossa sociedade. Ou seja, Esther, vivendo seus conflitos e angústias não está muito distante das angústias, desafios, dores e discriminação vividos nos dias de hoje pelas mulheres ribeirinhas de minha comunidade.

Para maior embasamento neste percurso, usei como

referência o livro *Gesto Inacabado*, de Cecília Salles. De acordo com essa autora, “o trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir” (SALLES, 2010, p. 19). No esforço de fazer visível aquilo que está por existir, é que eu começo a observar a forma que minha comunidade tem se comportado diante de fatos ocorridos na mesma, posto que ela tem sido oprimida por piratas sem compaixão e misericórdia. Em razão disso, procuro na arte uma forma de interagir com ela, para que ela -a comunidade- possa discutir sobre seu cotidiano. Começo esse processo fazendo visitas às comunidades próximas, ouvindo relatos, fotografando, descubro que as problemáticas relatadas são muito parecidas, marcadas pelo abandono das políticas públicas e descaso das autoridades locais. Aqui lembro o que Mae Barbosa diz; “a arte não é socialmente desejável, mas socialmente necessária”. No caso das nossas comunidades vejo o quanto isso é realmente uma necessidade. Necessidade de acionar a arte mais precisamente o teatro como um agente transformador para sensibilizar as comunidades.

Segundo Focillon, “a arte começa pela transmutação e continua pela metamorfose.” (2010, p. 35). Na medida em que se experimenta o teatro de imediato se contamina se vicia, se apaixona por ele. Com este olhar parto em busca de parceiros que possam se doar nessa árdua missão que desde cedo percebi que não seria fácil.

PROCESSO DE PREPARAÇÃO DO ELENCO

Nesta trajetória já contando com alguns jovens, e adolescentes, começo desenvolver pequenas oficinas junto às comunidades. Neste percurso percebi o interesse dos jovens. Esses momentos me marcaram porque pude flagrar a ação transformadora de que tanto Salles (2010) vem descrever.

O ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para construção da obra. A originalidade da construção encontra-se na unidade da

transformação: as combinações são singulares. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos. (SALLES, 2010, p. 94).

No processo de seleção, vários jovens me procuraram, interessados em participar da montagem. Após conversas consegui selecionar 11 jovens, sendo 8 meninas e 3 meninos na faixa etária de 16 a 39 anos. Os ensaios aconteciam de forma intercalada nas comunidades. Na comunidade São José, os ensaios aconteciam aos sábados, pela parte da manhã. Na comunidade São João Batista, os ensaios ocorriam às sextas-feiras, pela parte da noite e na Escola Bom Futuro - localizada na comunidade São João Batista - acontecia às terças-feiras, pela manhã.

No início dos ensaios a insegurança teimava em me perseguir. Não sabia como me conduzir no papel de diretora. Muitas dúvidas pairavam sobre minha cabeça. Lentamente comecei a intuir a necessidade de criar um percurso de direção que envolvesse em um primeiro momento, o contato dos atores selecionados com o texto dramaturgico. As leituras aconteciam em voz alta. Cada um lia um trecho e era seguido, pelo próximo que estivesse sentando a seu lado. Em voz alta permitiu perceber a densidade de voz de cada ator ao mesmo tempo em que apontava para os outros que careceriam de um exercício específico no trato da voz. Minha intuição me levou a selecionar os atores para os respectivos papéis a partir de sua voz - alta ou baixa, grave ou fina.

Também é pertinente considerar que no processo de leitura do texto dramaturgico, todos sentiram a necessidade de compreender a história e os personagens. A necessidade de contextualizar a obra e seus diálogos talvez tenha ajudado aos atores enxergarem os personagens a partir de suas características.

Os ensaios de leitura duraram em torno de três semanas, envolvendo os dias de terça, sexta e sábado. A leitura se tornou um desafio para mim, sobretudo por conta de como esses jovens/adultos exercitam o ato de ler. Para eles a leitura

funcionava como mera verbalização de palavras, totalmente desconectadas. Palavras soltas que perdem o sentido no campo das frases, parágrafos. Neste sentido, ao mesmo tempo em que comecei a propor um novo ritmo na leitura, várias pausas eram feitas com o intuito de decifrar para eles o que eles haviam acabado de ler. Sempre pedia a eles pra repetirem uma frase em uma velocidade limitada, sempre fazendo pausa quando achava necessário parar. As dificuldades continuaram quando percebi a falta de projeção nas vozes, o visível nervosismo, a inexperiência e a má respiração contribuíam para a falta de projeção, incentivei-os com alguns exercícios com o diafragma. Dando tempo ao soltar o ar no modo expirar e inspirar devagar, pedi pra colocarem suas mãos ao redor do tórax e sentir o ar entrando e saindo, como se fosse um balão. Repetia sempre, dez vezes o exercício em cada ensaio. Sugerir exercício com as combinações das vogais e consoantes (a, e, i, o, u. u o i e a,) (bra, bré, bri,bró bru) também nos exercícios da leitura lemos de vários modos com suspense, raiva, tristeza. Sempre fazíamos a leitura dos textos por longo tempo sem respirar e através dos exercícios os jovens atores memorizaram seus textos.

Nos exercícios para construção dos personagens pedi para listarem os personagens, do texto pra fazer uma leitura das cenas, em que eles estavam em cena, após a leitura solicitei a biografia de sua personagem, idade, peso, classe social, tipo de relação com os outros personagens, modo de falar, rir, chorar, irritar-se.

Esses ensaios aconteceram três dias da semana, com três horas de tempo, distribuídos nas seguintes atividades: aquecimento do corpo e da voz com técnicas. Os sujeitos engajados na atuação se submeteram a uma experiência concreta e se disponibilizaram a vivenciar os processos oferecidos nas etapas do processo para a criação do espetáculo.

Na 8ª Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), realizada entre os dias 04 e 08 de agosto de 2010, Gullar afirmou que a “a arte existe porque só a vida não basta”. Essa frase me acompanhou durante todas as etapas do processo criativo da

montagem da peça sobre o livro de Esther. Durante os períodos das oficinas, acordava maravilhada e na expectativa dos avanços que iria encontrar a cada dia. Crianças e jovens empenhados em superar suas próprias dificuldades, famílias envolvidas no projeto. Todo o grupo era conhecido. Vi, maravilhada aquelas crianças e jovens saindo da invisibilidade e serem reconhecidos em comunidades vizinhas as suas. Eu e essas crianças e jovens sentimos na prática o poder de transformação pelo teatro.

Certo dia, acordei e da janela do meu quarto observei a palmeira rústica que avistava todos os dias, coberta de limo por toda sua extensão. Olhei atentamente e percebi que as camadas de limo não mais estavam. Olhei para o chão e vi as tiras de palmito - que eu sempre penso ser o coração daquela palmeira - empilhadas, prontas para entrarem no processo de conservação. Para chegar ao palmito, é necessária a retirada de várias camadas. É somente a partir da terceira camada que o palmito aparece, expondo aquela camada branca e espessa do sumo da palmeira, o seu coração. O extrativista, neste processo, ao tocá-lo, percebe que chegou à essência. Aquela fina espessura do palmito está pronta para ir ao molho temperado que vai conservá-lo por muito tempo. Esse palmito cortado em pedaços generosos é armazenado em um recipiente de vidro, que vai ao fogo em certa temperatura para finalizar seu processo de conservação. Comparo esse processo de extração do palmito da palmeira com o processo do teatro, pois promove essas etapas no ser humano desenvolvendo a uma sensibilidade, valorizando, com o despertar a servir. Nas oficinas por mim ministradas vi, maravilhada, o processo de retirada de densas camadas que os alunos tiravam de seus corpos. A cada descoberta de suas potencialidades uma camada caía, deixando visível suas entregas e comprometimentos com a montagem teatral.

Assim, da mesma forma que o palmito nasce com a palmeira, a arte já nasce com o ser humano, só precisa passar por um processo que se chama preparação do ator, posto que, segundo SALLES “o trabalho criador mostra-se como um

complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual passa a existir”. (SALLES, 2010, p. 35).

A CONSTRUÇÃO DO FIGURINO

Na confecção dos figurinos, chamo duas moradoras da comunidade Bom Futuro: Socorrinha e Arlete, mulheres que costuram, guerreiras, batalhadoras, sofredoras, mas de uma alegria sem tamanho. Socorrinha, mãe de sete filhos que se mantém da colheita de semente, da pesca artesanal e do programa do governo - bolsa família. Arlete, minha cunhada, mãe de três filhos, que também é voluntária nessa empreitada, mulher guerreira que perdeu seu segundo filho, Abrão para uma brava doença, dengue hemorrágica, menino de nove anos, e que por meio desse envolvimento com o teatro tenta se esvair dessa perda tão dolorosa.

Na confecção dos figurinos, utilizamos algumas cortinas usadas que foram doadas pelas igrejas São José, São João Batista e pequenos pedaços de pano de cetim.

Figura 1 - Costureiras Arlete e Socorro - Ajustes nos figurinos.



Fonte: Arquivo pessoal (2017).

Figura 2 - Desenho do figurino do personagem Hamã.



Fonte: Arquivo pessoal (2017).

CRIAÇÃO DO ESPAÇO CÊNICO

O espaço cênico para tudo isto, começou a borbulhar em minha cabeça, lembro da disciplina dramaturgia da luz, vem na minha mente os experimentos, que foi exposto na disciplina pelos colegas e logo penso, nas tramas das cestas que e um objeto usado na comunidade que é colocado o açaí, peixe e as sementes. Tomo emprestados dez cestas e ponho como se fossem colunas e coloco debaixo das cestas, lâmpadas, e a luz que sai pelas tramas, formam caminhos no teto do galpão, vejo nelas um encanto que me leva a várias dimensões, e como no espetáculo conto a história de um rei e uma órfã que se torna rainha, eu precisarei de um trono e para confecção do trono, trago as folhas da árvore de buriti, e uma cadeira, e pedaços de cetim com brilho.

Faço parte das comunidades que fazem parte da pesquisa, me entrelaço aos moradores e começo a descrever meu trabalho e a compartilhar o andamento com eles e convidar para o espetáculo. Percebo que algo chama a atenção dos mesmos, talvez seja pelo grande entusiasmo em propagar a mudança que

o teatro promoveu em minha história de vida como mãe, educadora, esposa e pessoa. Esse meu pensamento vai ao encontro das idéias de Salles quando diz: “O artista não e, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos.” (SALLES, 2010, p. 39).

Abaixo, imagens do processo de construção do espaço cênico:

Figura 3 - Desenho do espaço cênico.



Fonte: Arquivo Pessoal (foto: Lidia Firmino-2017).

Figura 4 - trabalho de cenografia com mulheres da comunidade, dando acabamento no trono do rei Assuero.



Fonte: Arquivo pessoal (foto: Jany Mascarenhas – 2017).

O ESPETÁCULO

À medida que via a aproximação do dia do espetáculo, me angustiava em virtude de não ter ainda um local definido para a apresentação. Precisei fazer visitas aos espaços das comunidades para ver o mais adequado. Aproveitei essas visitas para divulgar nosso trabalho e convidá-los para a apresentação de nossa peça.

Abaixo imagens que mostram meu deslocamento às comunidades envolvidas no processo:

Figura 5 - Visita na comunidade Santo Antônio, convidando o povo para o espetáculo.



Fonte: Arquivo pessoal (foto: Keila Frimino - 2017)

Figura 6 - Meio de transporte usado pela plateia, ribeirinhos para vim assistir, o espetáculo.



Fonte: Arquivo pessoal (foto: Keila Frimino-2017)

Após as visitas realizadas nas comunidades, o grupo, em comum acordo, optou por realizar o espetáculo na comunidade Bom Futuro, em um galpão amplo cedido pela comunidade. A escolha da apresentação do espetáculo na comunidade Bom Futuro deu-se, sobretudo, por sua localização privilegiada em relação às demais. Os rios que circundam esta comunidade são amplamente utilizados pelos ribeirinhos.

O espetáculo aconteceu no dia 13 de junho de 2017, às 18:00 horas. Se aproximando do dia do espetáculo, fiquei com medo de não aparecer plateia, a ansiedade era demais. O espetáculo começa quando vou até as comunidades, compartilhar a minha alegria, conheci pessoas surpreendentes, antes as pessoas me olhavam com certa diferença, por conta da igreja que frequento, vale declarar que o teatro tirou de mim, o modo que tinha de pensar sobre credos religiosos. Hoje pra mim o importante é amar o próximo e respeitar as escolhas de cada um.

Meus primeiros convidados começam a chegar, usando seus meios de transportes, barcos e cascos, Meus primeiros convidados adivinham quem foi? Meus pais, Raimundo e Teresa. O que mais me deixou feliz foi ver todas as comunidades envolvidas, aponto de querer compartilhar esse momento que pra mim não é o ápice, o processo sim é um aprendizado, agora me descobri e me tornei mais humana do que era antes, aprendi que tudo é possível, quando se tem determinação. Perceber o outro vale mais que um baú cheio de ouro.

Abaixo, imagens dos moradores das comunidades chegando para a apresentação do espetáculo:

Figura 7 - Platéia da Comunidade São José em viagem para prestigiar o espetáculo "ESTHER"



Fonte: Arquivo pessoal (foto: Izabel Fernandes-2017).

A seguir, imagens da ambiência produzida para o espetáculo:

Figura 8 - Cenário à noite com visão da plateia o espetáculo "ESTHER".



Fonte: Arquivo pessoal (foto: Keila Firmino - 2017).

Figura 9 - Cenário do espetáculo "ESTHER".



Fonte: Arquivo pessoal (foto: Keila Firmino - 2017)

Figura 10 – atores que participaram da peça teatral “ESTHER”



Fonte: Arquivo pessoal (foto: Adriane Firmino – 2017)

Figura 11 – Atores em cena, Esther e Mardoqueu.



Fonte: Arquivo Pessoal (foto: Keila Firmino – 2017).

Figura 12 - Personagem Esther na presença de Assuero / junho 2017.



Fonte: Arquivo pessoal (foto: Keila Firmino - 2017).

Figura 13 - Esther fazendo sua petição ao rei Assuero.



Fonte: Arquivo pessoal (foto: Keila Firmino - 2017).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A moça que era murta se torna estrela, uma estrela radiante que muda o percurso de uma história. Esther valoriza o que tinha: beleza, simpatia inteligência e audácia. Existem tantas “Esther” que de murta se tornaram grandes mulheres para suas

nações, países, estados, municípios, e comunidades. Outras que morreram lutando como a irmã Dorothy que não desistiu de lutar e que deixou um legado pra nas mulheres, madre Teresa de Calcutá que em uma pergunta alguém diz: Quem são seus pobres? Ela responde que são todos os pobres do mundo. A professora Wlad Lima, a quem admiro por ter se reinventado, vindo de uma ditadura severa mas que soube extrair das experiências dolorosas, força e audácia para construir uma bela história de vida que tem muitos frutos e que serve de sustentáculos pra muitos de seus alunos, inclusive eu.

Porém o que mais me envolve, nessas mulheres são, seus comprometimentos, ousadias, seus amores por suas comunidades e o principal, nunca esquecer suas verdadeiras raízes. Isso é belo!

Como Mariane, uma verdadeira Esther a qual pra atender sua comunidade sai nos rios, a barco, a canoa, levando alguns jovens pra concluir o ensino médio, sendo ameaçada de morte por piratas da redondeza e, mesmo assim, acreditando que isso vai mudar, e crendo que todo ser é especial e importante pra comunidade, é alguém que sem nenhum recurso tira do pouco que tem pra levar o teatro em outras comunidades ribeirinhas e não colocando dificuldades e mostrando que o teatro não precisa de espaço específico pra acontecer. Pode ser nos rios, marés ou estradas. Por qual caminho trilhar, o teatro deve chegar como meio de transformação pra que o espectador se enxergue nele e veja que ainda existem caminhos para uma mudança, seja qualfor.

De minha parte percebo o quanto o teatro, através do curso de Licenciatura em Teatro ofertado pelo PARFOR, me salvou. Me curou de minhas doenças, de meu olhar limitador e me permitiu enxergar a vida, as pessoas e respeitar as diferenças. Foi com esse olhar que usei desenvolver esse trabalho. De tocar no coração dos jovens das comunidades ribeirinhas, tão desprovidos de tudo e semear um pouco de esperança de que tudo pode ser mudado.

É importante aqui considerar que essa experiência me fez enxergar o potencial do teatro como agente de transformação social. E essa potência, hoje tenho a plena certeza, caminhará comigo nos espaços de sala de aula, praças, igrejas, galpões, barcos, canoas. Onde houver um espaço que possa ser utilizado para apresentações cênicas e que permita se fazer o espaço das transformações sociais, é nele que vou querer estar.

REFERÊNCIAS

ARATO, A.; COHEN, J. Sociedade civil e teoria social. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

BARBOSA, Ana Mae. A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos. – 7. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BOAL, Augusto, 1931-2009 A estética do oprimido / Augusto Boal. - Rio de Janeiro: Garamond, 2009. 256p.

Fênix - Revista de História e Estudos Culturais Abril/ Maio/ Junho de 2008 Vol. 5 Ano V nº 2 ISSN: 1807-6971 Disponível em: www.revistafenix.pro.br

FOCILLON, H. A vida das formas: Seguido de elogio da mão. Campinas: 70-Arte e Comunicação, 2010.

SALLES, Cecilia Almeida Gesto inacabado, processo de criação artística. 5ª edição e ampliada. / Cecilia Almeida Salles. Apresentação de Elida Tessler. -São Paulo: Intermeios, 2010.

SANTA LUZIA DO FLEXINHA, DA VOZ AO PALCO: MEMÓRIAS DOS OLHOS QUE SE ABREM PARA O RIO

André de Freitas Brito¹
Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra²

INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta, em linhas gerais, a pesquisa desenvolvida sobre as memórias da festa de Santa Luzia da comunidade do Flexinha/Gurupá-PA. Com o objetivo de falar dessa comunidade, suas memórias de origem, sua formação, sua relação com a festa da Santa padroeira, Luzia, mergulhei nos estudos da memória. Estudos esses que tiveram como base teórico-metodológica a História Oral, que possibilita a escuta de vozes, as quais, em muitos processos, são esquecidas, silenciadas. Registrar as histórias dessa comunidade só foi possível pela voz, a dos mais velhos, aqueles que, no passado, construíram e lutaram por este lugar.

Além do registro memorialístico apresentamos a aplicação de um projeto de intervenção pedagógica, voltado para espaços não-formais de ensino, resultado do Estágio Docente III. Dessa maneira, procuramos envolver a comunidade com a sua própria história, presente, na maioria, nas memórias dos mais antigos.

¹ Professor de Teatro. Licenciado pelo curso de Licenciatura da UFPA-PARFOR-GURUPÁ.

² Artista, ator, diretor teatral, performer, professor e pesquisador de teatro. Doutor em História, pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará (2016). Mestre em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (2010). Graduado em Letras- Licenciatura Plena em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará (2007). Técnico em Ator pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará/ETDUFPA (2007).

Porém, sentíamos necessidade de compartilhar com os mais jovens essas memórias.

A pesquisa como um todo se organizou em três momentos. No primeiro, discutimos os caminhos teórico-metodológicos, fundamentados nos estudos da memória e da oralidade, como procedimentos de levantamento de fontes. Além disso, apresentamos as memórias da comunidade, sua origem e outras histórias, presente nas lembranças de seus habitantes. No segundo, apresentamos a tradição das festas religiosas em Gurupá, a partir dos estudos de Galvão (1976). Somado a essa reflexão, relatamos sobre a festa de Santa Luzia, em diálogo com as outras, presentes em Gurupá. No terceiro, compartilhamos da experiência desenvolvida a partir da atividade Estágio Docente III, pensada para espaços não formais de ensino. Por meio dessa ação, junto com a comunidade, foi criado um trabalho teatral, que contou a história da comunidade a partir da origem da devoção à Santa Luzia na localidade.

Dessa maneira, este artigo apresenta os aspectos gerais dessa pesquisa, fruto de muitas questões suscitadas pela experiência com os estudos da memória em diálogo com o campo do teatro.

APRESENTAÇÃO DA COMUNIDADE

A comunidade de Santa Luzia do Flexinha tem origem quilombola, ficando na margem direita do rio Amazonas. Algumas pessoas até questionam o porquê de ser uma comunidade quilombola se fica na margem do rio, pois sabemos que os quilombos ficam dentro do mato e, constantemente, tem acesso por um igarapé. A comunidade do Flexinha é denominada quilombola, pois seu povo trabalha na lavoura, na roça, em roçado, na área de terra firme, bem distante da margem do Amazonas. Além disso, ainda há famílias de origem quilombola

que residem nessa comunidade, sendo um povo que valoriza e preza por seus costumes, crenças, religião, hábitos, brincadeiras.

Essa comunidade surgiu por volta de 1973, um lugar onde moravam poucas famílias e não se interessavam em se organizar, pois quando queriam participar de um evento religioso se deslocavam de canoa até à localidade no povoado do Jocojó, ou na Ribeira, os primeiros povoados existentes no município de Gurupá. Por ter muitos quilombolas ali, realizavam suas festas religiosas e celebrações em homenagens a santos e santas, que eram seus protetores, ou tinha algum vínculo com eles e suas origens.

A senhora Maria Luzia Cruz de Brito, uma dessas pessoas que participava das celebrações e festas religiosas nesses povoados, viu que poderia formar uma comunidade com seus vizinhos, pois ela tinha alguns filhos com seu marido, o senhor Inácio Sanches de Brito, somado à vontade que eles fossem batizados, e por não ter uma comunidade onde frequentasse não podia mandar batizar seus filhos. Foi quando convidou os senhores Adelino Pantoja e Florêncio Machado, pessoas que tinham participado de encontro de formação catequética, com o padre Júlio Luppi. Eles visitaram as famílias com essa proposta de formar uma comunidade, a qual já tinha um senhor que mandava rezar a gloriosa Santa Luzia por uma promessa e adoração à imagem.

Imagem 1 – Primeira imagem de Santa Luzia.
Festejo de 2016.



Fonte: André Freitas.

Imagem essa que ainda existe até hoje, pois sua filha, a senhora Maria Luzia, guarda com muito cuidado e carinho, mesmo depois de estar bem deformada. Ela não se desfaz por respeito e gratidão. Maria Luzia relata que existem pessoas que quando trocam de religião jogam fora os santos, queimam, quebram e já ouviu muitas histórias de santo ser jogado no fogo e sair sozinho do fogo ou ficar seco um lado do corpo da pessoa que realizou o feito.

A comunidade Flexinha celebra, além de Santa Luzia, São Francisco, Nossa Senhora de Aparecida, São Tomé. E o senhor Esperidião Tolentino, sendo um dos foliões de São Benedito, manda rezar durante doto o mês de maio à santa Maria também por uma graça alcançada na sua família. Temos, também, os nossos momentos de diversão e brincadeiras. Na área da comunidade, há apenas um campo grande de futebol (tamanho oficial, 110m por 75m, em que se joga 11 contra 11), local esse que fica no nosso terreno, onde nos reunimos quase todo o povo da comunidade os dias de domingo, feriados, dias santos, em outras circunstâncias. Recebemos as pessoas que gostam de praticar esporte de outras localidades, que, nos finais de semana, aparecem em número bem elevado no campo, capaz de formar

04, 05, ou 06 times de futebol, em um campo em que joga 11 contra 11. Isso não está incluído crianças e mulheres, pois eles têm sua quadra no lado do campo, onde se diverte. Destacamos que tudo isso acontece no período do inverno amazônico³, porque o campo fica numa área de terra firme, quando chega o verão todo esse pessoal se dispersa, pois existem várias quadras que no verão estão descoberta.

A comunidade participa, também, das festas sagradas e profanas nas comunidades vizinhas, respeitando os costumes e crenças de cada comunidade, lembrando que na de Santa Luzia segue os mesmos costumes nos festejos religiosos, como o acompanhamento de foliões⁴, que fazem a abertura e encerramento de cada festejo religioso.

Os antigos moradores dessa comunidade, hoje idosos, veteranos ou já falecidos, também, participaram dos momentos marcantes da história do nosso município, como, por exemplo, na tomada do sindicato dos trabalhadores e trabalhadoras rurais, na fundação do Partido dos Trabalhadores (PT), sendo num acampamento que durou aproximadamente 40 dias. No resgate do barco B/M⁵ Livramento, que mandaram afundar da paróquia de Santo Antônio, ou seja, a embarcação que o padre Júlio Luppe

³ Inverno Amazônico é uma das quatro estações do ano, entre o outono e a primavera; no hemisfério sul vai de 21 de junho a 23 de setembro, também conhecido por tempo chuvoso e frio.

⁴ Foliões são pessoas que cantam e acompanham com instrumentos como: tambor, milheiro, raspador, cassete, viola, etc. As folias dos santos, no decorrer das rezas e festas religiosas, para ser um folião de santo é por livre espontânea vontade, promessas, pedidos, simpatia à irmandade, lembrando que tem um grande compromisso o qual não deve faltar quando são chamados. Entre os foliões são chamados: mestre sala, mantenedor, veteranos, tamboreiro, e novatos.

⁵ B/M é uma sigla usada nas embarcações antes dos nomes, que significa B= barco M= motor.

andava e ainda anda pelas comunidades, fazendo suas visitas pastorais.

A comunidade Santa Luzia do Flexinha sempre teve pessoas ligadas aos movimentos sociais, associações, entidades e comissões de governo. Tivemos Vicente Fonseca, candidato à sede do Sindicato dos Trabalhadores e Trabalhadoras Rurais do município de Gurupá no ano de 1980. Além dele, já falecido, Antônio de Aragão Pena, membro do conselho paroquial por 08 anos; Maria Lourenço de Brito, membro de vários conselhos⁶; Raimundo Barbosa de Brito, membro do conselho fiscal da Associação Remanescentes de Quilombolas; Milton Brito Pena, ex-presidente da Casa Família Rural de Gurupá e hoje vereador pelo Partido dos Trabalhadores o (PT).

A comunidade do Flexinha promove poucos eventos para arrecadar fundos financeiros, por isso foi pensado formas de adquirir esses recursos. O dinheiro que entrava no decorrer da festa de Santa Luzia passou a ser emprestado a juros de 5% às pessoas da comunidade; no início emprestava-se o valor de R\$ 500,00, somente os aposentados que eram de confiança, pois eles recebiam todo mês e tem o décimo terceiro salário, no final do ano.

Essa foi forma para arrecadar recursos, que aos poucos foi dando certo e hoje a comunidade já movimentava um valor aproximadamente R\$ 10.000,00. Manoel Barbosa de Brito exerceu por muitos anos a tesouraria da festa, e agora exerce essa função, já por 04 anos. Nem todos os que emprestavam, pagavam no prazo certo ou no mesmo ano, e já houve casos de pessoas que pensaram em dar calote na comunidade ou na Santa. Porém, contam, segundos as pessoas dessa comunidade, que o devedor ficou doente e perdeu a vista por alguns dias, após o pagamento

⁶ Ela participou do Conselho Municipal de Saúde, do Conselho Fiscal da Associação Remanescente de Quilombolas, do Conselho Paroquial, e, atualmente, é coordenadora da comunidade Santa Luzia.

tudo ficou normal e de exemplo pois próximos que tentarem fazer esse tipo de coisas.

TRADIÇÃO DA COMUNIDADE SANTA LUZIA DO FLEXINHA: LENDAS E FATOS

Na comunidade do Flexinha, localidade onde habita remanescentes de quilombolas do município de Gurupá/PA, valorizam-se os costumes e crenças existentes desde suas origens, e que ao longo dos anos tornou-se tradição do povo dessa localidade. Na perspectiva do trabalho, tem-se a lavoura, o extrativismo, a pesca do filhote, a pesca do camarão, o plantio de rosas e rosados, suas maneiras de mariscar.

Por ser uma comunidade de origem remanescente de quilombolas, localizada na margem direita do rio Amazonas, carrega muitas narrativas lendárias e fatos acontecidos. Na área da comunidade, existem três pedrais⁷. Três lugares em locais diferentes onde tem uma grande quantidade de pedras na margem do rio sendo um lugar onde é constante a maresia e correnteza devido às pedras. Nestes locais há concentração de peixes, onde as pessoas colocam malhadeira durante o dia e também no decorrer da noite. Segundo os antigos moradores, naqueles pedrais existem muitas coisas estranhas, lá há uma moça que é dona do pedral e encanta pessoas que por ventura estiver lá pegando peixes, constantemente; ela malina e assombra os demais que desrespeitam o seu pedral.

⁷ Pedrais: lugar onde tem uma grande quantidade de pedras espalhadas e amontoada umas sobre as outras.

Imagem 2 – Pedrona na comunidade Santa Luzia do Flexinha, margem direita do Rio Amazonas (2017).



Fonte: André Brito.

Como relata Galvão (1976), o qual desenvolveu pesquisa no vilarejo de Itá (Gurupá) na década de 1940, o povo ribeirinho daquela época contava sobre “coisas entranhas”, como chamamos. Hoje, com mais respeito e cuidado, os moradores sabem que os seres encantados são os donos de poções, pedrais, rios, matas e igarapés.

Entre os sobrenaturais que se acredita habitar o fundo dos rios e dos igarapés ou dos “poções”, estão os companheiros do fundo, também chamados caruanas. Habitam um “reino encantado”, espécie de mundo submerso. O “reino” é descrito a semelhanças de uma cidade, com ruas e casas, mas onde tudo brilha como se revestido de ouro. Os habitantes desse “reino” do fundo dos rios têm semelhanças com criaturas humanas, sua pele é muito alva e os cabelos louros. Alimentam-se de uma comida especial que se provada pelos habitantes deste mundo, os transforma em encantados que jamais retornam do “reino” (GALVÃO, 1976, p. 66-67).

Os moradores mais velhos da comunidade Santa Luzia do Flexinha comungam com o autor na sua citação acima, afirmando

que há os sobrenaturais que acreditam habitar no fundo dos rios, igarapés, poções e dentro da mata, sendo os verdadeiros protetores desses lugares. Alguém que já passou por esses momentos de ser encantado ou levado por fundo dos rios conta que lá existem vários tipos de comida, tudo da melhor qualidade e muito bem feito e limpo, servidos em vasilhas de ouro. Porém, se provar alguma dessas comidas não voltará e ficará encantado.

TRADIÇÃO DA FESTA DE SANTA LUZIA E AS FESTAS DE SANTOS EM GURUPÁ

A festa de Santa Luzia surgiu devido a um acidente acontecido com o senhor João Badu, quando era jovem. Sua mãe lembrou de Santa Luzia e fez uma promessa, como relata Maria Luzia de Brito, em entrevista:

Pois é, ela é a protetora da vista ela anda com os olhos no pires, bem agora a festa de Santa Luzia não sei quando começou, quando começou eu num sei contar como era, do meu tempo antes de eu nascer meu pai já festejava essa Santa. Agora eu sei contar por que ele contava pra nos que começou com devota do olho como está ali né, está ali a imagem na parede está mais viva né ai a mãe dele disse que ia manda comprar naquele tempo não se chamava comprar, trocar uma imagem de Santa Luzia que é devota dos olhos pra ele mandar rezar todo anos no dia da Santa Luzia que ele num ficasse cego e o espinho forrou o olho dele, assim ai ele tiraram o espinho ai a velha fez a promessa eles contaram pra nós e ele era devoto dessa santa mesmo todos os anos ele mandava rezar ele ficava brabo quando ele não estava em casa que ele viajava né, ele tinha um barco que ia até Vitória do Xingu, e voltava que num mandava reza ele dizia deixa eu vou comprar uma santa pra botar no meu barco onde chegar o dia da Santa Luzia. Eu mando reza chegava aqui na comunidade antes de ser comunidade mesmo ele convidava os vizinho todinho que já sabiam comprava queijo mandava eu fazer

um cafezão ai depois da celebração da ladainha da santa né ele dava o café pro pessoal⁸.

Percebemos, a partir do relato acima, que na comunidade do Flexinha a devoção à Santa Luzia surgiu da mesma maneira que em outras comunidades: os festejos nas proximidades de Itá iniciam por promessas de pessoas que se apegavam a santos, em busca de não morrer ou evitar ficar deficiente. Com essas promessas foram formando vários festejos, ligados ao pagamento de promessas.

No caso do Flexinha, aconteceu com a família de Maria Luzia, como relatado anteriormente, por uma graça alcançada, à cura da visão de seu pai, pedida à Santa Luzia, a protetora dos olhos. Segundo Eduardo Galvão (1976), a celebração de Nossa Senhora das Dores, na terceira Rua de Itá, surgiu devido a uma forte febre acompanhada de muitas dores de um determinado morador. Com o objetivo de celebrar e glorificar a Santa surgiu vários festejos religiosos e celebrações como forma de pagar as promessas feitas.

No vilarejo de Itá, segundo Galvão (1976), na década de quarenta do século XX, era festejado somente o glorioso São Benedito e o padroeiro do vilarejo Santo Antônio, lembrando que na festa de Santo Antônio dava bem menos pessoas que na festa do Glorioso São Benedito. Os fiéis sempre brincam com a situação dos santos dizendo: São Benedito está na igreja do santo Antônio, ele é preto; além de: que a casa é de santo Antônio, porém que sustenta é o São Benedito. Há, ainda, narrativas que contam que a festa de Santo Antônio, antigamente, era festa dos patrões, ou seja, dos brancos e a de São Benedito era dos escravos e seringueiros, devido ter um lucro maior no seu festejo, e receber mais doativos doações de seus devotos.

⁸ BRITO, Maria Luzia Cruz de. *Entrevista*. Realizada por André Brito e Denis Bezerra. Flexinha/Gurupá, 2016.

Com o surgimento dos quilombos no município de Itá, eles não deixaram sua cultura de lado, fazendo suas rodas de batucada assim como a capoeira, o gambá entre outras. Foi dessa maneira que começaram a celebrar o momento religioso em louvor a santos referente à sua cultura, seu trabalho.

Os primeiros quilombos que festejavam festas religiosas na proximidade de Itá naquela época eram: Gurupá-Miri, Maria Ribeira, Jocojó, Bacá, Pucuruí e Jacupí. Com a devoção, foi despertando nas pessoas que não participavam de nenhuma desses quilombos a vontade de iniciarem festas, porque os ribeirinhos se deslocavam para as festas religiosas de outros lugares, levando donativos aos santos e pagando suas promessas. Sobre isso, Maria Luzia nos conta: “Não senhor, mas em canto nenhum aqui não tinha comunidade tinha a reza dos santos no Jocojó, já tinha na Ribeira. Gurupá -Miri tinha reza de santo, eu e meu marido Inácio sempre nós ia lá, mas comunidade não tinha ainda não, comunidade começou e muito depois de 73 pra cá”. Segundo Galvão (1976):

As irmandades das vizinhanças de Itá devem sua organização a iniciativa de indivíduo que assim cumprem uma promessa, no caso de santos padroeiros, ao esforço do pequeno grupo que funda a freguesia e elege um “santo de devoção” em padroeiro da localidade. O “promesseiro” que faz voto de festejar um santo de quem espera uma graça, geralmente procura continuar a realizar a festa nos anos que se seguem ao da promessa. Convidam vizinhos e amigos para ajuda-lo e, se bem sucedido, dar uma boa festa e o santo é acreditado milagroso; o passo seguinte é a fundação de uma irmandade. Caso contrário, a festa é descontinuada ou passa a uma pequena celebração de caráter particular (p. 36).

Segundo Maria Luzia, não se sabe ao certo a data oficial do início da festividade de Santa Luzia, na comunidade do Flexinha. Porém, conta que a festa é muito antiga, pois quando era jovem sua mãe contava que já se fazia há muito tempo. Não era aquela

feira de vários dias com levantamento de mastro, meia lua, era somente durante o dia de Santa Luzia que era rezado uma ladainha em sua homenagem, e servido um café com queijo para os convidados presentes e, algumas vezes, um almoço. Só depois, com mais divulgação entre as pessoas sobre a ladainha em homenagem à Santa, os promesseiros aumentaram e passaram a ajudar com as despesas. Assim, os familiares do senhor João Badú foram aumentando, como, também, os de seus vizinhos, conseqüentemente os devotos da santa.

Com o passar dos anos, outras comunidades de Gurupá se organizaram, influenciadas pela tradição religiosa-católica presente na cidade. Ocorre uma sistematização a partir de um modelo predominante, no caso a festividade de São Benedito. Ao passo que as ocupações territoriais no município se expandiram, os devotos dos santos católicos começaram a desenvolver atividades culturais ligadas ao culto ao Santo ou Santa escolhida. Contudo, a sistematização de cada festividade passa a receber influências da que ocorre no centro urbano de Gurupá.

Imagem 3 – Momento de saída pra procissão fluvial, meia lua (2016).



Fonte: André Brito.

No caso do Flexinha, com o fortalecimento da igreja católica a juventude da comunidade se tornaram coordenadores. O festejo passou a ter início no dia 10 de dezembro e encerar no dia 13 do mesmo mês. Na abertura ocorre o levantamento do mastro; nos dias seguintes, antigamente, acontecia a procissão fluvial, conhecida por Meia Lua, sempre no dia 13 de dezembro, data oficial da Santa. Em seguida vinha a ladainha, juntamente com a programação do festejo. Com passar dos anos, a coordenação percebeu que se estendia muito, então, resolveram novamente fazer modificações no festejo: passou tudo para o dia 12 de dezembro, pela parte da tarde e, assim, acontece até hoje o festejo da Gloriosa Santa Luzia.

MOMENTO DAS CELEBRAÇÕES

No decorrer do festejo de Santa Luzia os Noitários⁹ são responsáveis por suas noites, ou seja, eles têm de doar a janta e os donativos para o leilão, e também ajuda a rematar os donativos no decorrer da noite alimpar a barraca da santa, a capela e preparar a comida e servir para o povo presente e organizar a cozinha para os próximos Noitários.

Esta festa já tem uma grande repercussão no município de Gurupá, pois durante o festejo aparecem pessoas de outras localidades que vão agradecer, e como chamamos de pagar promessas por graças alcançadas à santa Luzia. Todo ano no último dia, 13 de dezembro, constantemente aparecem mais pessoas e no decorrer da ladainha. É grande o número de pessoas que querem segurar a santa no decorrer da celebração.

⁹ Noitários. No decorrer do festejo de Santa Luzia, os noitários são os indivíduos responsáveis por suas noites, ou seja, eles têm de doar a janta e os donativos para o leilão, e, também, ajudar a rematar presente e organizar a cozinha para os próximos noitários.

Imagem 4 – O mastro de Santa Luzia (2016).



Fonte: André Brito.

As embarcações que acompanha a procissão fluvial e a embarcação que leva a Santa são doadas por pessoas, espontaneamente, ou por promessas de seus proprietários de acompanha durante seu percurso, lembrando que a embarcação a qual vai a Santa deverá chegar mais cedo no porto para ser enfeitada e ser uma embarcação de um tamanho adequado, pois é aonde vai Santa Luzia, com seus foliões, promesseiros, pessoas com foguetes, pistola louvando e glorificando este momento.

Imagem 5 - Momento de alvorada na casa do senhor Benedito Barbosa de Brito devoto de Santa Luzia (2016).



Fonte: André Brito.

Todo ano quando se aproxima o festejo a organização se reúne e marca mutirões para alimpar o terreno, a capela, o barraco, reforma a ponte, ou construir e ornamentar. Também nós reunimos para decidir quem são as pessoas responsáveis por vendas, cozinha, liturgia, leilão, locutor, limpeza após cada noitada, quem vai ornamentar a santa e levar na meia lua, ou seja, o responsável pela santa durante o festejo.

A EXPERIÊNCIA COM O ESTÁGIO DOCENTE

Esse momento foi muito importante, porque nos proporcionou a experiência com o ensino de teatro, ou melhor, com a vivência teatral a partir de um projeto de intervenção artístico-pedagógico. Por meio dele pudemos trabalhar com crianças, adolescentes e jovens da comunidade, apresentando uma peça de teatro que contou a historia do festejo de Santa Luzia nesta localidade.

No momento da prática do estágio começamos a contar a história do início do festejo e o surgimento da comunidade do

Flexinha, de acordo com as entrevistas realizadas com pessoas da localidade, principalmente Maria Luzia, a matriarca deste festejo.

Partindo das entrevistas e jogo cênico, no decorrer dos encontros, começamos a construir a apresentação do espetáculo no festejo, que seria realizado no mês de dezembro. Com vários ensaios, e com muitas pessoas querendo participar, conseguimos organizar a apresentação para o dia 12 de dezembro, assim como estava planejado de acordo com os foliões e a diretoria do festejo deste ano.

Apresentação deste espetáculo aconteceu no dia 12 de dezembro de 2017, após a celebração da penúltima ladainha em honra a Gloriosa Santa Luzia, antes de acontecer o leilão. Organizamos, rapidamente, o cenário improvisado, no meio do barraco comunitário e o povo ficou nos assistindo nas laterais. Na última noite de festejo, tínhamos bastante gente nos assistindo, curiosos para saber como tinha surgido o festejo. Além disso, também, havia os pais querendo ver seus filhos em cena, sendo que é muito difícil termos alguma apresentação de teatro na comunidade. Então, quando se tem, o público aproveita para assistir e se divertir com os personagens engraçados presentes nas apresentações.

Esse riso acontecia porque os Foliões imitavam pessoas conhecidas na sociedade que foram os protagonistas nesta construção da história a qual fazem parte. Maria Luzia, quando anunciei que iria começar a apresentação, chegou e se sentou bem na frente de todo o povo presente, para assistir; e no decorrer da apresentação se emocionou, e, também, se divertia com os momentos engraçados da mesma forma que o povo presente.

Quando encerrou a apresentação do espetáculo, junto com o grupo de foliões, agradecemos ao público presente, fomos bastante aplaudidos e agradecidos por termos tido esta coragem de estudar a história da própria comunidade e desenvolver este

trabalho, no qual os foliões se dedicaram, voluntariamente, no espetáculo.

Após a apresentação do espetáculo, chamamos a senhora Maria Luzia para perguntarmos o que ela tinha a nos dizer, da forma como foi apresentado, se era assim que ela imaginava e se algum momento ela se viu ali dentro da cena. Respondeu-nos dizendo que era assim mesmo antes e foi isso que aconteceu da forma como ela nos disse na entrevista e foi encenado. Além dela, as pessoas que nos assistiram perguntavam quais eram os personagens daquela época para quem ainda lembravam como começou, como, por exemplo, Maria Luzia, Vicente Fonseca, Maria Brito, Vitoria Pena Alvina Barbosa Manoel Barbosa, Benedito Barbosa de Brito, José Cruz de Brito Carlos Cruz de Brito. Essas pessoas, quando iniciou a apresentação, rapidamente reconheceram os personagens daquela época, pois esses momentos estão guardados nas suas lembranças sendo difícil de apagar de suas memórias.

Imagem 6 - Momento que senhor João Badu entrega a santa dizendo que não é uma responsabilidade somente dele mais de toda a comunidade a partir deste momento.



Fonte: Valdirene Brito.

O espetáculo foi composto pelos seguintes personagens, com seus respectivos atuantes: Florêncio (Emanoel), Adelino Pantoja (Silas), Joao Badu (Manoel Valdecy), Mãe (Maria Madalena), Filhos (Siney, Lorhan e Sara), Vizinhos (Jean, Gracionete, Manelina, Felipe, Ana Clara, Marcio, Claudivan).

O espetáculo organizou-se em treze cenas, as quais buscaram contar a história do milagre de Santa Luzia e origem da promessa e da devoção da santa na comunidade do Flexinha:

1^o momento: uma família ribeirinha em casa tomando o café e logo após sua saída para trabalhar.

2^o momento: no trabalho um de seus filhos sofre um acidente no olho.

3^o momento: deixam o trabalho e retornam para casa.

4^o momento: Chegando em casa sua mãe vendo o que tinha acontecido, faz uma promessa o gloriosa Santa Luzia dizendo: Oh, gloriosa Santa Luzia não deixe meu filho perde sua vista se ele ficar bom, lhe prometo enquanto vida e saúde tiver mandarei todos os anos rezar uma ladainha todo dia 13 de dezembro.

5^o Momento: sua mãe começa a cuidar com remédios caseiros do olho de seus filhos.

6^o Momento: Ele fica bom e começa a pagar sua promessa mandando rezar todos os anos.

7^o Momento: depois de alguns anos ele começa a viajar pra vitória do Xingu.

8^o Momento: quando chega o dia 13 de dezembro ele não esta, e não é rezado.

9^o Momento: ele chega de viagem e descobre que não foi rezada a ladainha em honra a santa Luzia.

10^o Momento: se irrita com a família e diz vou compra uma santa e levar no meu barco, pois quando chegar o dia dela eu mando rezar onde estiver.

11^o Momento: chega na comunidade o senhor Adelino Pantoja e o senhor Florêncio Machado para uma conversa dizendo a importância de se ter uma comunidade.

12º Momento: primeira visita do padre na casa do senhor Joao Badu.

13º Momento: festejo de santa Luzia onde o senhor João Badu se despede da comunidade e entrega pra comunidade a santa e o compromisso de festejar todos os anos deste então passou a ser a padroeira da comunidade do Flexinha.

A apresentação deste espetáculo se deu no decorrer do festejo de gloriosa Santa Luzia, momento em que se reúnem quase todo o povo presente desta comunidade, para louvar a Santa, trabalhar no festejo, pagar suas promessas, arrematar donativos. Quando surgiu o comentário e o convite aos moradores que teríamos a apresentação de um espetáculo, o povo ficou curioso em saber quem eram os atores e o que iam apresentar.

Após esta apresentação, posso dizer que tivemos um grande resultado, pois os membros do grupo de foliões se esforçaram ao máximo para termos este grande resultado e dizer o quanto o povo presente se divertiu com este momento. Os veteranos lembraram de seus velhos amigos e companheiros de caminhada na busca da libertação; além de pessoas que contribuíram muito para esta comunidade seguir em frente, e está celebrando até hoje.

Esse resultado apresentado não trouxe conhecimento só para os membros da comunidade, mas para nós que estávamos vivenciando o estágio, na área do teatro, pois a história oral possibilitou esta vivência e trouxe para os alunos da escola, professores e o povo, em geral, uma grande aula de “história” da nossa própria comunidade que celebramos.

Imagem 7 – Momento na apresentação em que sua mãe faz massagem e cuida com remédios caseiros (2017).



Fonte: Valdirene Brito.

Ficamos felizes em poder contribuir com essas pessoas, porque no decorrer do curso Licenciatura em Teatro aprendemos que não precisa está vinculado a uma em empresa para ensinar o teatro, e o quanto as pessoas aprenderam nos assistindo através do teatro. Por meio do teatro, podemos ressaltar vários problemas da nossa comunidade e indicar várias soluções a esses problemas. Após a apresentação deste espetáculo e a defesa deste Trabalho de Conclusão de Curso, percebemos a sua importância, para a comunidade, porque nos possibilitou a valorizar nossa cultura. Hoje sabemos relatar como tudo aconteceu, quem foram as pessoas responsáveis por isso e as que se dedicaram em manter esta tradição religiosa que é comum na área quilombola e no município de Gurupá.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do curso de Licenciatura em Teatro, podemos dizer que foi uma nova experiência em estudar com pessoas especializadas na área. Confesso que no início estava com muito medo deste curso, por ser nossa primeira licenciatura, e o

primeiro de cinco irmãos a cursar o ensino superior. Na sala de aula, fomos reviver nossa infância trabalhando na roça através do teatro.

Porém, abraçamos a causa junto com os novos colegas, quase todos com histórias parecidas, sendo filhos de pais pobres, trabalhadores rurais, ribeirinhos. E ouvindo essas histórias semelhantes que nos momentos difíceis encontramos e buscamos inspirações para vencer. A gente se interessou em fazer tudo o que era proposto, dando o melhor de si, participando dos jogos e exercícios, de acordo com o tema de cada aula. Claro que nem todos, logo de início, se entregaram de corpo e alma, só depois, quando vimos como era a metodologia de trabalho, e que os professores sempre ressaltavam que no final de cada semana teríamos um resultado final de tudo aquilo que estávamos fazendo.

Curso este que iniciamos como professore, e em seu decorrer fomos dispensados, devido à troca de governo no nosso município, mesmo assim, desempregados, com mulher e um filho para sustentar não desistimos deste curso, assim como muitos colegas.

Foi através deste curso que realizamos essa pesquisa, a qual nos proporcionou conhecer melhor a história do festejo do Flexinha e seu próprio surgimento enquanto comunidade: seus primeiros moradores e coordenadores. Hoje, já somos uma referência entre os membros da comunidade, sendo o único morador, até então, a realizar um trabalho acadêmico voltado a ela.

Por meio desse curso, pudemos ver várias possibilidades através do teatro, assim como os próprios professores disseram que a turma era bem alegre e unida com os jogos aplicados, fomos reagindo e obedecendo aos comandos propostos, e apresentando excelentes resultados dessas disciplinas.

Todo esse percurso, durante os estudos para a realização dessa pesquisa, ensinou que as memórias de um lugar, das pessoas que o fazem são o alicerce para a construção de conhecimentos que ultrapassem as barreiras das desigualdades. Os estudos da memória proporcionaram esse encontro, esse mergulho nas histórias de nosso povo, de nossa família, de nosso lugar de origem.

Além disso, a prática pedagógica que pudemos desenvolver fez perceber a potencialidade do teatro em ações de valorização do conhecimento que ultrapassa a academia. Conhecer a si e ao outro o teatro nos ofereceu. Proporcionou, também, a realização de nossa formação, em nível superior. Foram muitos encontros, descobertas, mergulhos verdadeiros que contribuíram em nossa construção, enquanto cidadãos de nossa cidade, enquanto docente de teatro que agora nos tornamos.

Dessa maneira, finalizamos esse momento com a certeza de dever cumprido. Esta etapa foi vencida, que as próximas possam vir da maneira que for, porque estaremos mais fortes, mais preparados para enfrentá-las. Sem esquecer na força da coletividade, coletividade essa que o teatro nos mostrou, mas que, acima de tudo, a vida já evidencia essa experiência. Viver em comunidade, pela e para a comunhão de muitas coisas. Hoje Santa Luzia do Flexinha tem suas histórias registradas, grafadas nesse trabalho e também no palco: do teatro, das memórias, da história.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*. Belém: IAP, 2013.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FREITAS, Sonia Maria de. História oral Possibilidades e Procedimentos. São Paulo: humanistas, 2001.

GALVÃO, Eduardo. *Santos e visagens de Itá, baixo Amazonas*. São Paulo: Companhia editora nacional, 1976.

LE GOFFÉ, Jacques. *História e Memória*. Tradução: Bernardo Leitão. 5ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

PANTOJA, Edgar. *Nossa luta, nosso sonho. História e acontecimentos: Passado Presente e futuro*. Gurupá, PA: ed. do Autor, 2016.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ENTREVISTAS

BARBOSA, Alvina Gomes de Brito. *Entrevista*. Realizada por André Brito. Flexinha/Gurupá, 2017.

BRITO, Maria Luzia Cruz de. *Entrevista*. Realizada por André Brito e Denis Bezerra. Flexinha/Gurupá, 2016.

GRUPO DE TEATRO AMADOR ÊXODO: MEMÓRIAS TEATRAIS NA CIDADE DE GURUPÁ (1999-2011)

Félix de Souza Barbosa¹
Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra²

INTRODUÇÃO

O presente artigo é um recorte da pesquisa de trabalho conclusão de curso, intitulado *Grupo de Teatro Amador Êxodo: memórias teatrais na cidade de Gurupá (1999-2011)*. Ele surgiu do interesse em conhecer e investigar sobre a história da arte e do teatro da cidade de Gurupá, porque, até então, não existia nenhum trabalho voltado, exclusivamente, a esse campo de estudo. Isso nos deixou mais entusiasmados, pois uma cidade histórica, com um acervo cultural e artístico, estava clamando por registro dessa natureza.

O trabalho foi construído a partir das narrativas dos integrantes do grupo, associado a registros documentais. Além disso, fizemos uma discussão sobre o percurso do teatro em Gurupá, partindo da lacuna histórica à necessidade da memória, a qual se concentra na discursão da Memória e da História Oral como caminhos teórico-metodológicos da pesquisa. A segunda

¹ Professor de Teatro. Licenciado pelo curso de Licenciatura da UFPA-PARFOR-GURUPÁ.

² Artista, ator, diretor teatral, performer, professor e pesquisador de teatro. Doutor em História, pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará (2016). Mestre em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (2010). Graduado em Letras- Licenciatura Plena em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará (2007). Técnico em Ator pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará/ETDUFPA (2007).

apresentou o Grupo de Teatro Amador Êxodo, sua origem, organização, formação, formas de construção e adaptação textual, as práticas teatrais e a afetividade da Família Êxodo, que compõe em parte este artigo. A terceira apresenta as duas principais vertentes que caracterizam a prática teatral do grupo: uma de evangelização e outra memória e luta do povo. Contudo, para o presente texto, fazemos um recorte, priorizando apresentar, em linhas gerais, o Grupo de Teatro Amador Êxodo.

AS ORIGENS DO GRUPO DE TEATRO AMADOR ÊXODO (GTAE)

O Grupo de Teatro Amador Êxodo foi um grupo de teatro pertencente à Paróquia de Santo Antônio de Gurupá, Prelazia do Xingu. Criado no mês de fevereiro de 1999, por Robson Vander Costa Lopes³, quando ainda era seminarista e estava em estágio na referida paróquia. A criação do GTAE é resultado da relação dele com a cidade de Gurupá, da admiração e encantamento pelo trabalho de base da igreja e, principalmente, da boa relação com o pároco local. Essa relação fica clara em seu depoimento:

Então, eu tive muita facilidade com o Giulio, criei muita proximidade com ele, e aprendi a ser padre com o padre Giulio. Eu digo assim, aprendi muita coisa no Seminário, mas muita coisa que aprendi lá não consegui trazer pra pastoral, porque, porque lá é muita teoria e chegando é outra coisa que eles querem da gente. Querem que a gente

³ Graduado em Ciência da Religião e Filosofia, especialista e mestre em Ciência da Religião (UEPA), com a dissertação intitulada “CEBs ribeirinhas: Análise do processo de organização das Comunidades Eclesiais de Base em Gurupá-Pa”. Ex-padre da Prelazia do Xingu (1999 a 2006). Foi o fundador do Grupo de Teatro Amador Êxodo (1999-2011), na cidade de Gurupá, onde exerceu a função de padre por quatro anos (1999 a 2004). Atualmente, é professor do Instituto Federal do Pará e segundo secretário do Instituto Histórico e Geográfico do Estado do Pará, ambos na capital Belém do Pará.

converse, faça formação nos encontros, e não dá pra gente trazer aquela teoria e aplicar num povo que não tem essa necessidade acadêmica. No seminário, a gente está preocupada com a formação acadêmica, é preciso, é preciso, mas na pastoral é diferente. Então, o padre Giulio me fez perceber, não só ele, o Conselho Paroquial, as lideranças, as visitas nas comunidades ⁴.

As essas experiências de Robson Lopes junto às lideranças comunitárias e a seu líder Padre Giulio Luppi foram decisivas e significativas para a criação do GTAE, mas dentre todas, uma a impressionou bastante: a Semana Catequética.

Imagem 1 – Semana Catequética na Paróquia de Santo Antônio de Gurupá (1974).



Fonte: Acervo da Paróquia de Gurupá.

A Semana Catequética é uma formação que acontece uma vez por ano. É um encontro no qual reúne lideranças das 84

⁴ LOPES, Robson Vander Costa. *Entrevista*. Gurupá, 2017. Essa entrevista foi realizada na sala da Secretaria da Paróquia de Santo Antônio de Gurupá, por Félix Barbosa.

comunidades Eclesiais de Base da Paróquia. Momento este em que é feita uma reflexão da caminhada da Igreja, um repensar do que é ser catequista e qual sua função. Nesse momento, é possível ver e questionar a realidade, assim como propor soluções para as questões que oprimem a sociedade. Realizada pela primeira vez em julho de 1973, com o objetivo de abrir os olhos dos pobres e oprimidos que não tinham a oportunidade de se organizar, conhecer e reivindicar seus direitos, ou seja, viviam num sistema de opressão e subordinação aos patrões. Nessa formação, é dada a oportunidade não só de se aprofundarem no seu compromisso como cristãos, mas, também, de conhecer seus direitos e estar informados sob a conjuntura política, local, estadual e nacional. Presenciando essa formação, Robson Lopes fica impressionado e diz:

Eu nunca tinha visto durante toda a minha existência naquele percurso, uma discursão de pessoas que nunca tinham passados em escolas. A maioria, acho que todos daquela época de 1990, nenhum passou em escolas, talvez alguns tenham cursado a primeira série ou alguma coisa assim, mas a discursão, discursão de nível acadêmico, tais entendendo, discursão de análise de conjuntura local, regional e nacional, claro tinha a ajuda de um economista padre mestre que era um francês, que é o Afonso Guery. Ele sempre veio fazer a análise de conjuntura junto com o pessoal. Eu ficava impressionado de ver o nível de discursão que eles tinham todo mundo dizendo o que achava pensamento livre com clareza daquilo que estavam falando. Me lembrava muito a ágora dos gregos. Os antigos gregos discutiam o problema da cidade, o problema do rio, a questão da saúde, a questão da educação e isso tudo tinha aqui. Aí eu disse: eu nunca vi uma Paróquia promover um debate em que as pessoas tenham esclarecimento da vida mesmo, eu nunca tinha visto isso. Eu sempre nas discursões mesmo nas CEBs tinha a questão, mas tinha um limite, depois tinha a questão da igreja, mas era uma coisa separada. Eu tinha visto isso,

mais ou menos no Guamá em Belém, mas aqui vi de uma maneira muito tranquila⁵.

Nesse sentido, seria injusto falar do surgimento do Grupo de Teatro Amador Êxodo, sem destacar a importância da pessoa e trajetória de Robson Lopes. Na verdade, o grupo só passou a existir por causa da dinâmica, da criatividade, do olhar, do conhecimento da arte teatral e da capacidade de liderança dele. Sem suas qualidades, bem como as iniciativas lideradas por ele, dificilmente se contaria esse importante capítulo da arte teatral na cidade de Gurupá.

O surgimento do grupo entrelaça-se com a história e organização do movimento social de Gurupá, onde nasce nas Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), nos anos 1970, e que durante todo o seu trajeto foi liderado e assessorado pela igreja católica sob a responsabilidade de seu líder, Giulio Luppi, que através da teologia da libertação buscou uma “Igreja povo”, com uma escolha preferencial pelos pobres e oprimidos, acreditando que o reino de Deus se faz aqui e agora. Dessa forma, o município tem exemplos concretos dessa experiência de educação popular e libertadora que é construído com e para o povo. No entanto, acredito que essa visão é também compartilhada pela maioria dos que o conhecem, que houve essa relação entre Igreja, Robson e Grupo Êxodo. E essa relação é de muita importância para o presente estudo.

Nesse sentido, é importante destacar que as CEBS de Gurupá abrangem todos os setores⁶ e lugares deste município,

⁵ Idem.

⁶ Para Lopes (2013) a paróquia de Gurupá está organizada em setores pastorais que na maioria das vezes recebem o nome do rio de maior extensão onde congrega as CEBs de uma mesma área fluvial. São 11 os setores atendidos pela ação pastoral da paróquia de Gurupá: Setor Amazonas, Baquiá, Marajoi, Pucurui, Moju, Mararu, Cojuba, Ipixuna, AGRJF, BAGIM, Cidade.

sendo compostas, portanto, por diversos povos e culturas. Porém, apesar de existir essa diversidade cultural, a maioria está apenas nas coxias, tendo pouca ou quase nenhuma visibilidade e expressão. As que aparecem dentro desse contexto são iniciativas de interesses da igreja, resulta de um processo de aculturação das manifestações, rituais e celebrações que ocorriam antes das CEBs. Isso gera uma inquietação junto com outras manifestações do catolicismo popular⁷ presente dentro do povo das CEBs, porque são poucas visualizadas e quase não aparecem! Será que são menos importantes ou porque não é de interesse da igreja!

Para compreensão desse dilema é necessário compreender que a igreja católica em Gurupá e no Brasil é fruto de uma política de dominação do Cristianismo no mundo. Iniciou-se com os missionários no período colonial, com a “utilização do teatro, ao lado da música e da dança, como auxiliar do trabalho evangelizador” (SALLES, 1994, p. 03). Essa imposição europeia dizimou muitas culturas e costumes de vários povos vindos de diversos lugares do mundo, inclusive os nativos que aqui moravam.

Isso nos faz pensar que a igreja católica de Gurupá, apesar de ter passado por transformações significativas, principalmente a partir dos anos 1970, quando passou a se guiar pela Teologia da Libertação e também por conta da criação das CEBs, ainda

⁷ Para (MAUÉS APUD LOPES, 2013, p. 34) é conjunto de crenças e práticas socialmente reconhecidas como católicas, de que partilham, sobretudo os não-especialistas do sagrado, quer pertençam às classes subalternas ou às classes dominantes. Para Lopes (2013, p. 34) além de um conjunto de crenças e práticas que se dizem católico, o alcance do que se entende por catolicismo popular ultrapassa as fronteiras da instituição e vai além do aspecto doutrinário do catolicismo. Para Lopes (2013) em acordo com os pensamentos de Steil (2011) caracteriza como um trânsito que permeia outros campos da religiosidade ainda que não sejam estritamente católicos.

mantém-se impregnada há muitas dessas ideologias de dominação do cristianismo colonizador, o que de certa forma oculta muitas manifestações culturais do homem, limitando-o. Isso tudo não tira o mérito do trabalho que a igreja católica veio e vem desenvolvendo em defesa da vida junto ao povo do município de Gurupá, o que garantiu e ainda garante muitos direitos e conquistas ao povo. Por outro lado, é importante se ter a compreensão que a dominação de uma prática com seus princípios, valores e regras aflige interesses de muitas outras dominadas.

Essa reflexão torna-se necessário para compreensão que somos resultados de uma aculturação imposta por interesse do capital estrangeiro. Somos as marionetes, fomos, portanto, submetidos às suas experiências, planejamentos e ideologias, ou seja, somos o que eles queriam que fôssemos. A partir desse entendimento, levanto a seguinte indagação: será que realmente muitas das ideologias e crenças que acreditamos e seguimos liberta ou aprisiona?

Portanto, do ponto de vista da arte, em especial do teatro, o povo é visto dentro de um contexto universal que abrange todas as manifestações culturais. É livre para expressá-la da maneira que lhe for conveniente, respeitando sempre as peculiaridades de cada povo com seus costumes e culturas.

O trabalho de Robson Lopes com a juventude católica de Gurupá foi decisiva para a criação do GTAE. Isso é tão significativo que ao falar com os ex-integrantes logo fazem referência ao “ex-padre” Robson, e sua experiência no Êxodo. Talvez ele possa imaginar o quão foi importante sua contribuição, mas não sabe a dimensão que tudo isso alcançou. Mas, afinal, quem eram esses jovens que participaram do Grupo Êxodo, e como se deu o ingresso no Grupo? Esses jovens eram / são filhos de trabalhadores (a) e lideranças comunitárias do município de Gurupá, vinculados à Pastoral da Juventude da igreja católica, apesar de estarem inseridos dentro de um contexto multicultural.

Imagem 2 - Encerramento do Encontro de Jovens da Pastoral da Juventude, em frente à Igreja Matriz de Gurupá (2010).



Fonte: Acervo do Carlos Gomes.

A Pastoral da Juventude (PJ), uma organização vinculada à Igreja Católica, congrega grupos de jovens das CEBs do município. Fundada em Gurupá em 1986, realiza congressos anuais que reúnem em média 250 a 300 jovens, os quais discutem e refletem o chão da realidade, a fim de sensibilizar a juventude sobre o seu valor e função na sociedade, tendo como luz o Evangelho e como alimento a fé num Deus que é vida e esperança, base do pensamento católico nessa vertente de ação evangelizadora. Para isso, trazem para a reflexão a problemática do momento, com temas de grande relevância para a sociedade como: políticas públicas para a juventude, sexualidade, trabalho, educação, etc.

Portanto, o ingresso desses jovens no Grupo Êxodo se deu por conta de sua participação na Pastoral da Juventude. Como se sabe, a juventude, em qualquer segmento social, é vista com destaque, seja de forma positiva ou pejorativamente. Com a Pastoral da Juventude de Gurupá não foi diferente, a juventude

assumiu o protagonismo, levantando grandes bandeiras de lutas em defesa do povo, muitas das quais era continuidade de seus pais, dos quais tiveram a oportunidade de acompanhar, desde criança, o movimento social e eclesial.

Dessa forma, uma das práticas da igreja católica de Gurupá, a dramatização da Paixão de Cristo, delegada praticamente à juventude que sempre esteve à frente, fez com que descobrissem esse outro lado de expressão, o teatro. Pois, assumiam a responsabilidade de dramatizar essa narrativa milenar, que é um marco na história da humanidade. Realizada todos os anos no mês de março, período conhecido como Semana Santa, o qual é reconstruído todos ou pelo menos os mais importantes passos de Jesus, durante sua morte e ressurreição.

A Paixão de Cristo, hoje sobre responsabilidade da juventude, já era tradição em Gurupá. Depoimento como de dona Maria do Céu, hoje com 67 anos de idade, confirma que nos anos 1960 já havia apresentação da Paixão, inclusive chegou a participar:

Quem organizava era dona Iná, mãe do Amilton Abenathar. Desse eu ainda participei de alguns, teatro e dramatizações que ela fazia, tanto é que a Paixão de Cristo buscava realmente aquilo que está na Bíblia não encaixava nada de atual como a manifestação de trabalhadores era muito trabalhosa para montar o palco e outras coisas⁸.

Todavia, o texto encenado era o tradicional. Então, da forma que era recebido, era posto em cena. Dessa forma, a Paixão de Cristo veio sendo encenada pelas gerações posteriores, e somente no início da década de 1990, a cidade de Gurupá começou a sofrer interferências de tendências teatrais no âmbito

⁸ MACHADO, Maria do Céu Bahia. *Entrevista*. Gurupá, 2017. Com 67 anos de idade, no momento da entrevista, foi professora e é aposentada. A conversa foi feita em sua residência, localizada no bairro Centro, por Félix Barbosa.

escolar com a vinda de alguns professores com conhecimento na área teatral. Dentre eles, no ano 1993, se destacou o professor do Sistema Modular de Ensino (SOME), Wilson Bahia de Souza, que revolucionou a arte entre as escolas e estudantes do âmbito urbano com a execução do projeto POLI ARTE, e entre os municípios vizinhos com a realização dos festivais de teatro. Desse movimento artístico cultural na escola, surge um grupo de amigos que começaram a praticar o teatro, pois, como já tinham umas noções básicas iniciaram por conta própria.

Em Gurupá, existia um grupo que não tinha nome, mas tinham as pessoas que conseguiam coordenar como o Thioré, o Cláudio Barriga, o Jeferson Lobato. Eram pessoas dedicadas ao teatro em Gurupá. Eles estudavam no sistema de organização modular de Ensino (SOME), que incentivava as pessoas a fazer teatro, a gente achava muito interessante eles terem montado esse grupo que não deixava de ser teatro italiano, construíam o palco, abriam e fechavam as cortinas. Esse grupo era mais direcionado à Paixão e Morte de Cristo, inclusive eu fui um dos atores que participei dessa peça no grupo. Isso despertou em nós o gosto pelo teatro ⁹.

A partir de então, como a maioria dos integrantes desse grupo de amigos era ligados à igreja católica, por meio da Pastoral da Juventude (PJ), assumiram a apresentação da Paixão de Cristo que vinha sendo realizada por outros grupos, também vinculados à Igreja. Dessa forma, apresento a seguinte indagação: por que é importante destacar esse percurso da Paixão de Cristo até esse grupo de amigos, que surgiu no movimento escolar? A resposta é simples: porque foi justamente da observação da prática desse grupo, na apresentação da Paixão de Cristo, que surge o Grupo de Teatro Amador Êxodo.

⁹ GONÇALVES, Rosivaldo Dutra. *Entrevista*. Gurupá, 2017. Realizada na sala da de sua residência, localizada no Bairro da Xingu Comunidade Imaculada Conceição, por Félix Barbosa.

A ORGANIZAÇÃO DO GTAE

Como sabemos, para a organização de quaisquer segmentos social, é preciso conhecimento e planejamento. Para tanto, o início do GTAE não estava premeditado, aconteceu. Resultou de um conflito de ideias e interesses que se manifestou no dia que Robson Lopes apresentou a proposta de uma nova visão de teatro a uma juventude composta inclusive pelo grupo que já praticava teatro. Esse momento é descrito por Rosivaldo Gonçalves, ao reproduzir a fala de Robson: “gente, eu tenho uma nova proposta de se fazer teatro, percebo que vocês estão praticando mais o modelo italiano, quero implantar um teatro popular, o teatro de arena, uma nova forma de se fazer teatro e se vocês quiserem vou ensiná-los”¹⁰. Em seguida, apresenta o desenrolar da história ao afirmar: “então reunimos, ele vendo que alguns rejeitaram, disse: quem quiser fica quem não quiser pode sair da sala! Então, aqueles que eram mais antigos no grupo saíram, ficando apenas nós os novatos, aqueles que realmente estavam começando”¹¹.

Dessa forma, o rompimento com o grupo que já fazia teatro surpreendeu a todos, principalmente a Robson, cabendo a ele, a partir de então, arcar com todas as responsabilidades para encaminhar o novo grupo, no caso o GTAE. Portanto, nesse início do grupo, ele era o assessor, o professor, ou seja, tudo passava pela sua pessoa. Esse contexto é confirmado em entrevista por Manoel Pimentel de Jesus, que diz:

Inicialmente era ele que ministrava as oficinas pra gente. Ensinava algumas técnicas de posição de palco, de iluminação, da projeção da voz, da expressividade, tudo isso ele nos ensinava. Depois ele ia deixando a gente, já delegando as funções de acordo com a habilidade e cada um, por exemplo, um tem habilidade mais para direção, outro com a questão do figurino, da iluminação, da

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem.

sonoplastia. Então, no início nos primeiros seis meses era tudo ele, depois a gente já fazia por conta própria né. Ele ia lá dava força, mais reforçava que nós tínhamos que andar com nossas próprias pernas, vocês saindo daqui pode montar um grupo fora e continuar a incentivar o teatro, então foi assim uma formação muito boa¹².

Dessa forma, o grupo começou a se estruturar, mas como estava no início e eram praticamente só iniciantes, formaram-se apenas comissões de frente. Só mais tarde, quando já estavam mais inteirados das funções, reuniram-se em assembleia e conheceram a estrutura mais completa com as funções necessárias para o bom desempenho, tendo o esclarecimento do que compete a cada uma. Então, foram definidos, de acordo com suas habilidades, os nomes que comporiam as equipes. Momento esse que também definiram e organizaram os objetivos gerais e específicos, assim como as ações paralelas e principais que o grupo iria desenvolver durante o ano.

Como vimos acima, o GTAE foi acordado dentro de uma visão padrão de um grupo de teatro, porém, não conseguiu preencher todas as funções que por momentos foram improvisadas pelos membros de apoio do grupo. Sendo preenchidas apenas as funções de maior relevância para o momento, como: coordenação, direção de ensaio, equipe de promoções (tesoureiro), redação (secretários), pesquisa, direção de cenário e figurino, e equipe de apoio. Outra questão relevante a destacar é que desde a sua criação, as atividades durante o ano se concentrava em torno de duas apresentações: Paixão de Cristo e peça do Natal. Essas duas apresentações eram que norteavam as atividades do grupo, ou seja, era a partir delas, só no intervalo de uma para outra, que se realizavam as outras peças, as místicas

¹² JESUS. Manoel Pimentel. *Entrevista*. Gurupá, 2017. Esta entrevista foi realizada no correto da praça Oscar Santos em frente ao Rio Amazonas, por Dênis Bezerra e Félix Barbosa.

e as dinâmicas. No entanto, todo esse trabalho desenvolvido estava ligado diretamente ao âmbito paroquial, inclusive as pessoas de frente só poderiam assumir responsabilidade se comungassem aos interesses da pastoral (Igreja).

Dessa forma, durante a trajetória do GTAE passaram-se várias equipes de frente, estima-se que tenha sido treze, já que o prazo de exercício para cada era de um ano. O mais importante nisso tudo era que as pessoas não ficavam presas às equipes, ajudavam em tudo que estava ao alcance para o bom desempenho dos trabalhos, por exemplo, “tinha os diretores, os atores, os diretores atuavam quando faltava algum ator e sobrava personagem então eles entravam”¹³. Dessa forma, havia pessoas que trabalhavam mais em outros departamentos do que na sua função de equipe, como é o caso da Isilene Pantoja Pessoa, que era da coordenação, mas atuava bastante no figurino, como descreve: “trabalhava mais a questão do figurino, montava a peça, via o que faltava e construía esses materiais”¹⁴. Esse contexto, de funções, organização e cooperação no grupo é descrito por Rosivaldo Gonçalves, quando afirma que:

Era um grupo com funções bem diversificadas que cumpria todas as exigências para o bom funcionamento de um grupo de teatro. Então nós tínhamos essa organização, o que era uma exigência do estatuto principalmente na escolha de pessoas que fosse realmente colaborar para um trabalho legal. E nessa organização todos ajudavam não esperavam que apenas os coordenadores tomassem a iniciativa, mas todos colaboravam para o sucesso dos trabalhos¹⁵.

¹³ Idem.

¹⁴ PESSOA, Isilene Pantoja. *Entrevista*. Gurupá, 2017. Realizada na residência da própria entrevistada, localizada na Avenida Santo Antônio, Bairro Centro, por Denis Bezerra e Félix Barbosa.

¹⁵ GONÇALVES, Rosivaldo Dutra. *Op. Cit.*

Dessa forma, para o bom êxito e organização do GTAE foi indispensável a participação não só dos membros, mas também das pessoas que davam suporte. Elas não atuavam, nem dirigiam, mas colaboraram de forma significativa, apoiando em diversos momentos e lugares, dentre elas, destaco senhor Benedito, conhecido como “Canhoto”, que foi multifuncional nessa questão de colaboração, como é relatado abaixo:

Tínhamos a equipe de infraestrutura que arrumava o palco pra gente se apresentar, inclusive o Canhoto contribuiu muito com isso. Ele trabalhava na Igreja, era o cara do palco, da iluminação, colocava os refletores e sempre para onde a gente ia ele dava esse apoio. Tinha também, a questão das roupas, que era confeccionado pelas pessoas que entendiam mais dessa área ai, que era a Ilsilene e a Maricléia. Elas que resolviam essa questão de organizar as roupas pra gente. Tinha a coordenação do grupo, mas todos faziam um pouco de tudo, eu sempre era mais da apresentação, mais fazia outras coisa também ¹⁶.

Portanto, para o cumprimento das metas e manutenção do GTAE, os membros realizaram vários esforços, afinal, o grupo era uma organização sem fins lucrativos, o que demandava empenho de todos para arcar com todos os compromissos, principalmente na questão financeira. Isso não quer dizer que o grupo não recebia apoio, pelo contrário. Por exemplo, a Prefeitura Municipal de Gurupá arcou com o transporte do grupo para vários lugares, assim como a Paróquia, quando acionada dava também a sua parcela de contribuição como comprova a nota abaixo:

¹⁶ ALHO, Cristóvão Gonçalves. *Entrevista*. Gurupá, 2017. Realizada na sala de sua residência, por Félix Barbosa.

Imagem 3 – Silvia Gatty ao lado do rapaz de chapéu, junto ao elenco da Peça “O casamento de Biló” (2000).



Fonte: Acervo do Joacy Aragão.

A FORMAÇÃO DO GTAE

O GTAE deixou marcas teatrais profundas e inesquecíveis na cidade Gurupá, que floresce nos dias atuais por meio do surgimento do fazer teatral de novos grupos de teatro. O que deixa uma curiosidade em saber: qual foi a base de formação do Êxodo? Como se dava essa formação? Para adentrar e responder a essas perguntas, vamos primeiro compreender o conceito e a importância de uma formação.

A base de um grupo, de uma família ou de uma pessoa é a formação. É ela que norteia seus passos e a coloca numa posição social, artística, cultural, política e econômica, mas isso depende da qualidade, da finalidade e do contexto pela qual é inserida, concebida e direcionada. Nesse sentido, a formação do grupo Êxodo estava inserida dentro de um contexto eclesial e artístico cultural. Eclesial porque eram jovens da PJ e tinham uma trajetória de organização e evangelização dentro de suas comunidades. Artístico cultural porque usavam as diversas

técnicas e conhecimentos teatrais para refletir, representar e questionar a realidade.

Essa última perspectiva vai desvendar qual foi a base teatral que o grupo recebeu, pois, uma formação teatral não é só apresentar, representar e encenar, é também embasamento teórico e preparação prática. O que requer leitura, interpretação e seleção daquilo que se pretende, porque é somente com essa definição que será possível escolher que tipo de teatro vai se praticar. Dessa forma, como Robson Lopes era seminarista e comungava dos mesmos objetivos da PJ e das CEBs de Gurupá, a formação do GTAE teve influência direta de sua formação sacerdotal e de sua base teatral. Isso porque toda a formação que recebeu estava inserida dentro desse contexto. Nessa perspectiva, Robson Lopes repassou uma formação tentando conciliar teoria e prática.

Na questão teórica, Robson Lopes usou como referência as obras de alguns autores, como: *O que é o teatro*, de Fernando Peixoto (1992), que detalha os elementos da dramaturgia, o conceito de teatro, elencado que o teatro é algo mutável, dinâmico e flexível. Esse autor a apresenta como uma das artes mais completa, por envolver profissionais de diversas áreas e, ao mesmo tempo, apresenta as sucessivas mudanças ocorridas desde sua origem até os dias atuais. Na obra *Ame e dê Vexame*, de Roberto Freire, o autor diz que quem quiser passar uma mensagem através do teatro deve considerar dois elementos básicos: o aspecto lúdico e não ter medo do ridículo. Segundo ele, a regra do lúdico é a criatividade que traz à espontaneidade, o talento, a capacidade de lutar, e a ética. Ressalta que a timidez e a vergonha amarram o talento de quem faz teatro e que não ter medo do ridículo é ter liberdade e confiança, ou seja, é quebrar com toda e qualquer forma de preconceito.

Além desses, usou, como base preparatória, o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, por meio da obra *200 exercícios e jogos para ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*,

que trabalha dentro da perspectiva de um teatro popular e preparação do ator. Trabalhou, também, a obra *O teatro na Vida e a Vida no teatro* (1995), de Plutarco de Almeida, que fala que a vida é inseparável do teatro, que tudo o que acontece está relacionado ao corpo do ator e aos dramas da vida. Nesse sentido, o teatro é ação, arte, emoção e conflito. Robson Lopes, em suas formações, trabalhava com o conceito de teatro popular e sua contribuição; dava dicas de como adaptar um texto bíblico; ensinava os passos para montagem de uma peça de teatro e como proceder na organização de um grupo; além de sugerir leituras de complementação.

Dessa forma, a formação teórica do GTAE foram essas obras citada acima. Destas, Robson Lopes selecionou as partes que se encaixavam para o momento, sendo elaborado, portanto, as apostilas de estudo do grupo, que serviram para reflexão e aprofundamento da linguagem teatral, assim como de base para nortear os trabalhos. Portanto, todos os livros que embasaram as atividades do GTAE eram indicação de Robson. “Ele sugeria estudos de livros, por exemplo, tem tal livro que fala de um teatro popular, vamos comprar! E aí todos, vamos comprar. Então, fazíamos a vaquinha, encomendávamos e quando ia à Belém comprava. Quando chegava pegávamos aquele livro, líamos, estudávamos e íamos fazer aquele teatro”¹⁷.

Nessa perspectiva, Robson Lopes foi uma pessoa muito importante para o grupo, era o porto, a porta, o veículo e a disseminação do conhecimento teatral. Sobre esse contexto de formação e indicação de livros para estudo, descreve:

Nós adotamos um livro para a formação, se não me engano o nome do autor é Plutarco de Almeida. Faz muito tempo que eu não leio esse livro, acho que ainda tenho uma cópia dele. Primeiro eu tentei repassar para o grupo a base do Augusto Boal com a teoria do teatro do oprimido. Então,

¹⁷ GONÇALVES, Rosivaldo Dutra. *Op. Cit.*

eu apresentei a eles alguns elementos históricos dos antigos rituais da Grécia Antiga quando o ator ainda não tinha tido a consciência de tirar a máscara, ele era o personagem, era um ritual religioso e, depois quando esse ritual se torna personagem, ou seja, o personagem é distinto do ator e, a gente foi fazendo isso. Tem também um livrinho de nome “Os primeiros passos”, da editora Brasiliense, nós usamos ele, fala do que é o teatro. Os grandes conceitos do que vem a ser o teatro, pra que o teatro, qual a função teatro, estava tudo no livro de Augusto Boal. Eu usei muito aquele 200 jogos de teatro para atores e não-atores, que é dizer algo através do teatro né? Tem um outro livro dele que é uma proposta para o teatro do oprimido. Depois, o livro de Plutarco de Almeida pra gente estudar um pouco a história do teatro, alguns elementos da história do teatro, alguns elementos de como elaborar um texto, como trabalhar o texto, a questão da iluminação. Então, a gente fazia essa formação, oficinas, brincadeiras, pra treinar o lúdico né? Reeducação o nosso lúdico, na verdade quando nascemos já trazemos desde criança e nos acompanha durante a nossa vida toda. Então, a gente pecava muito, criava muito, discutia, brincava, a gente sempre se reunia à uma hora da tarde, que era o horário que dava pra todo mundo, pois, nos outros horários dava pra uns, mas pra outros não. E, aí a gente tentava equilibrar a questão da técnica, da teoria e da prática teatral para as apresentações ¹⁸.

Dessa forma, o GTAE recebeu uma formação básica que compreendia os principais elementos que compõe uma formação em teatro. Sua base partiu de uma concepção moderna com grandes influências da tendência do teatro político, de Bertold Brecht, de Augusto Boal, assim como de outras influências contemporâneas. Iniciou com Robson Lopes, mas logo foi democratizada com a criação de grupos de estudos, que se encontravam frequentemente para fazer a socialização dos textos

¹⁸ LOPES, Robson Vander Costa. *Op. Cit.*

selecionados. Assim, “íamos entendendo, em si, a função do ator, do texto, como era o texto, a imitação, o papel da imitação, do imitador, a alma em si, a alma do imitador, o corpo vezes alma”¹⁹.

Imagem 4 - Membros do GTE em oficinas de preparação do ator.



Fonte: Acervo do Joacy Aragão (1999).

De acordo com Rosivaldo Gonçalves, na parte teórica, “buscamos bastante, estudamos alguns textos inclusive os dois livros que ele trouxe, mas a prática era diária. Nós nos reuníamos de segunda a sábado, sendo que em todos esses dias, tinha oficina e formação”²⁰. Então se percebe que esses momentos de experimentação, criação, recriação, tendo como base o corpo, foram muito importantes, pois possibilitaram a sensação e o prazer que transcorria em cada um pela soma das diversas linguagens associado à realidade social. “Todas as linguagens se complementam no mais perfeito e amplo conhecimento do real.

¹⁹ GONÇALVES, Rosivaldo Dutra. *Op. Cit.*

²⁰ *Idem.*

Isto é, a realidade é mais perfeita e amplamente conhecida através da soma de todas as linguagens capazes de expressá-las (BOAL, 1975, p. 125)”.

O GTAE se tornou reflexo e instrumento dessa educação popular, que é construída com e para o povo, uma vez que vai ao encontro das necessidades desses jovens, que se propõe a refletir o chão da realidade, afim de interlaçar os conhecimentos e técnicas teatrais com os conhecimentos teóricos e locais, conscientizando a mudança e a transformação social.

Sobre esse contexto, Freire (1989) afirma que: “não é possível fazer uma reflexão sobre o que é educação sem refletir o próprio homem”. O homem, segundo ele, é um ser incompleto, que por ter consciência de sua inconclusão busca aprender e se educar. O homem, no entanto, não pode ser objeto de sua educação. Ele precisa ser o próprio sujeito de seu processo de aprendizagem. O autor ressalta, em sua obra “Educação e mudança”, que “ninguém educa ninguém”. Assim, se a educação popular é a mobilização, organização e capacitação das classes populares, torna-se uma maneira de se ter educação, sem imposições, valorizando os saberes da comunidade.

Contudo, se a educação popular é a busca de mudança para a realidade, e o teatro uma forma de arte onde podemos nos expressar através do corpo e da mente, esse encontro entre educação popular e teatro torna-se não só necessário, mas indispensável. Portanto, a formação do GTAE juntou essas duas realidades, sendo de grande relevância para a comunidade gurupaense, pois os indivíduos tiveram a oportunidade de desenvolver o corpo, a mente, assim como refletiram formas de transformar suas realidades, o que propõe a educação popular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro sempre fez parte da rotina da cidade de Gurupá, com representações que incrementavam o dia a dia das pessoas,

sendo umas das formas de lazer e diversão que existia. Estudar um pequeno capítulo desta história, Grupo de Teatro Amador Êxodo, foi de grande importância e de um aprendizado incomparável, pois permitiu não só conhecer um pouco da prática teatral desse grupo, como também possibilitou a compreensão do seu processo de criação, organização, formação recebida, laços afetivos e produção autoral e trabalhos adaptados pelo grupo.

Nessa perspectiva, com base em pesquisas realizadas anteriormente, foi possível levantar hipóteses que o teatro tenha chegado à Gurupá no mesmo período em que foi introduzido no Brasil, já que apresenta evidências claras com motivos e características parecidas. Nesse sentido, essa pesquisa proporcionou não só o estudo do teatro local, mas a partir dele buscar resposta para indagações de como chegou à cidade. Contudo, o esforço em desvendar essa dúvida foi de grande relevância, para compreender, minimamente, a história do teatro do país e suas tendências regionais, em especial a do estado do Pará.

O registro das memórias é de suma importância, pois uma cidade sem memória é uma cidade morta, empoeirada e perdida no tempo. Nessa perspectiva, com o registro das memórias teatrais do GTAE e da arte na cidade de Gurupá, a história do teatro paraense e brasileiro ganha forma, assim como a população gurupaense conquista o direito de conhecer sua história, principalmente a classe dos menos favorecidos que sempre foram excluídos. Dessa forma, proporcionar àqueles que respiravam e sentiam a arte, que se dedicaram incansavelmente para oferecer ao público uma forma de diversão, e que contribuíram diretamente com a transformação da realidade dos envolvidos o merecido reconhecimento e valorização.

O Grupo Êxodo marca um período de grande significado para a cena gurupaense. É um marco na história teatral do município, pois foi o primeiro grupo organizado de teatro da

cidade com um ciclo de atuação de 12 anos consecutivos. A história do teatro gurupaense passa pelo Êxodo, sendo ele o divisor de águas entre a tradição a modernidade. Isso não quer dizer que não estava atrelado à tradição, mas foi a partir dele que começou a se experimentar o novo. Portanto, o registro de sua história é muito importante para a cidade e para os futuros grupos que virão a surgir, assim como para muitos pesquisadores que venham a se interessar em conhecê-la; além de contribuir para a historiografia teatral paraense.

Contudo, os registros dessas memórias asseguraram e garantiram às futuras gerações o direito a conhecer um pouco da história do teatro, assim como servirá de arma no combate ao esquecimento. Dessa forma, essas memórias permaneceram vivas e jamais poderão ser esquecidas. Juntas darão um grito bem forte que ressoaram em todo mundo, com a seguinte frase: A cidade de Gurupá tem e faz teatro há muito tempo. Obrigado!

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto, 1931- *Jogos para atores e não-atores* / Augusto Boal - 7: rev. e ampliada - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 360p.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido: e outras poética políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileiro, 1975.

FREIRE, Paulo; NOGUERIA, Adriano. *Que fazer. Teoria e pratica em educação popular*. Editora Vozes, 1989.

FREIRE, Roberto. *Ame e dê vexame*. São Paulo: Master Pop, 2013.

LOPES, Robson Wander Costa. *CEBs ribeirinhas: Análise do processo de organização das Comunidades Eclesiais de Base em Gurupá-PA*. Dissertação de Mestrado, Mestrado em Ciências da Religião, Universidade do Estado do Pará. Belém, 2013.

SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro do Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*. Belém: EDUFPA, 1994.

ENTREVISTAS

GONÇALVES, Rosivaldo Dutra. *Entrevista*. Gurupá, 2017. Realizada na sala da de sua residência, localizada no Bairro da Xingu Comunidade Imaculada Conceição, por Félix Barbosa.

JESUS. Manoel Pimentel. *Entrevista*. Gurupá, 2017. Esta entrevista foi realizada no correto da Praça Oscar PESSOA, Ilsilene Pantoja.

Entrevista. Gurupá, 2017. Realizada na residência da própria entrevistada, localizada ALHO, Cristóvão Gonçalves. *Entrevista*. Gurupá, 2017. Realizada na sala de sua residência, por Félix Barbosa.

LOPES, Robson Vander Costa. *Entrevista*. Gurupá, 2017. Essa entrevista foi realizada na sala da Secretaria da Paróquia de Santo Antônio de Gurupá, por Félix Barbosa.

MACHADO, Maria do Céu Bahia. *Entrevista*. Gurupá, 2017. Com 67 anos de idade, no momento da entrevistam, foi professora e é aposentada. A conversa foi feita em sua residência, localizada no bairro Centro, por Félix Barbosa.

ENTRE RISOS E RIOS: TRAJETÓRIA DE CONSTRUÇÃO DO PALHAÇO CORCORÃ

Jeferson dos Santos da Silva¹
Profa. Ma. Suani Trindade Corrêa²

Resumo: Este trabalho apresenta a trajetória de construção de meu palhaço Corcorã, esmiuçando e revelando os rastros de seu nascimento, o qual se alia à minha própria história de vida; e de seu desenvolvimento criativo e artístico, que se deu, principalmente, durante a Licenciatura em Teatro do PARFOR/UFGA. A pesquisa desenvolvida tem cunho qualitativo e teve como embasamento teórico autores que versam acerca da linguagem clownesca, tais como: Andreia Pantano, Alice Viveiros de Castro, Luís Otávio Burnier, Jacques Lecoq, entre outros. A escrita proposta se configurou como um memorial descritivo, cuja investigação se deu a partir da análise de fotografias, anotações, além de recorrer às minhas lembranças e memórias. Concluiu-se que ser palhaço é o que me mantém vivo e o que me faz lutar pelos meus objetivos, além de entender que foi necessário reviver o processo criativo de meu clown.

Palavras-chave: Trajetória de vida. Palhaçaria. Criação Clownesca.

INTRODUÇÃO

As cortinas se abrem para uma apresentação única! Aqui quero me apresentar: eu me chamo Jeferson dos Santos da Silva,

¹ Professor e arte-educador; graduado em Teatro (PARFOR/UFGA); ator e palhaço; e-mail: corcora2017@gmail.com

² Professora-orientadora (PARFOR/UFGA); professora de teatro, de comunicação e expressão e de literatura; atriz e palhaça; e-mail: suani0707@gmail.com

sou de um lugar muito distante e de muitos talentos. Sou artista de teatro e minha melhor forma de expressão artística é a palhaçaria, a qual faço há 11 anos; desde 2011, sou professor da rede municipal de Gurupá, cidade paraense localizada na Ilha do Marajó, e lugar onde existe o melhor pôr do sol... Também sou Licenciado Pleno em Teatro pelo Plano Nacional de Formação Docente (PARFOR) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Hoje posso dizer que tenho uma profissão!

*Sou professor de teatro e palhaço muito orgulho quero dá
não posso mudar o mundo mas esperança quero dar
para aqueles que deixaram de sonhar³.*

Esta pesquisa partiu da necessidade de entender e analisar de que forma começou a criação e construção de meu palhaço Corcorã a partir de uma trajetória sobre mim, fazendo um apanhado de como essa construção foi surgindo, relembrando minha própria história até chegar ao meu palhaço Corcorã.

Para isso, a minha pesquisa que tem base qualitativa, seguiu a escrita de um memorial descritivo para dar conta de todo o universo clownesco e trajetória de vida em que estou mergulhado, pois o memorial “é a prática de contar as suas próprias memórias, caracterizada por uma escrita reflexiva, atrelada a dimensão individual e coletiva” (ALBUQUERQUE, 2007, p. 2).

Logo, poder traçar a minha própria experiência vivenciada, a qual iniciou de forma empírica, mas que ao longo de minha formação acadêmica foi complementada com teorias, é algo que me permitiu voltar ao meu passado para poder refletir de onde eu vim e como cheguei até ao meu clown e, por fim, ao PARFOR. Para alcançar esse objetivo, me dediquei a pesquisar e analisar fotografias, anotações, além de coletar depoimentos de amigos e recorrer às minhas lembranças e memórias.

³ Poema de minha autoria.

DA TRAGÉDIA À COMÉDIA: EIS QUE VEJO UM PALHAÇO

No ano de 2002, aconteceu meu primeiro contato com um palhaço (até então, só havia tido o contato pela televisão). Um circo foi à Gurupá e todas às tardes, eu ia ao circo para saber como era um palhaço: queria saber como era a pintura, a fala, o que ele fazia; eu ficava do lado de fora, ouvindo e tentando adivinhar o que estava acontecendo quando as pessoas gargalhavam; eu sorria também e através daqueles sorrisos, conseguia perceber a felicidade de todos. Então eu tive certeza que eu queria fazer aquela arte, a arte do riso, e meu primeiro passo era entrar em um grupo de teatro com o objetivo de aprender as técnicas de atuar, mas tudo dependia apenas do meu esforço.

Segundo Colla,

Se partirmos do pressuposto de que técnica é uma compilação de procedimentos e elementos organizados de maneira particular. E que a experimentação e desenvolvimento desses elementos só podem ser assimilados individualmente, para assim tornarem-se próprios. E que nunca uma pessoa fará igual a outra porque os sujeitos são diferentes entre si e sua relação com o procedimento é particular. Podemos, assim, considerar que a organização pessoal de procedimentos experienciados podem ser denominados de uma técnica pessoal, individual, mesmo que ela possua pontos de contato com outros (COLLA, 2013, p. 45).

Já em 2004, entrei em um grupo de teatro chamado *Êxodo*, e durante a minha passagem por ele, sempre me destacava fazendo comédia. Então comecei a perceber que tinha talento para esse gênero.

Em uma das cenas do filme *Marquise* (1997), livremente inspirado na vida de Marquise Du Parc, o ator René Du Parc (um dos atores da *troupe* de Molière e marido de Marquise) reivindica a sua condição de comediante, pois, como tal, segundo ele, não seria capaz de interpretar papéis

trágicos: sua vocação e seu aprendizado só permitiam que se dedicasse à arte de fazer rir (CORRÊA, 2011, p. 43, grifo da autora).

Assim, passei a reivindicar o meu status de comediante, mas diferente de René Du Parc, a reivindicação não se deu porque eu achava que não poderia fazer tragédia, mas sim porque o riso e a comédia eram instâncias que me deixavam felizes e faziam esquecer a dureza da vida. Infelizmente, após algum tempo, saí do grupo e deixei de fazer teatro.

Mas em 2006, eu e alguns amigos - Caicó Roberto Balieiro, Caito Santos, Jardel Fernandes, Benedito, Patrique, Ezequiel - criamos o Grupo *Risos e Gargalhadas*. Ali, naquele grupo, eu vi o nascimento de meu palhaço, o Corcorã, mas eu ainda não sabia que era ele. Talvez não fosse ele em sua totalidade, mas já havia traços dele surgindo.

Eu representava o personagem Chapadinha Vermelha, na peça *Chapeuzinho Vermelho*, que foi modificada para a comédia, e a nossa proposta era apresentar no aniversário de Gurupá, no dia 11 de novembro daquele ano. Ensaíamos poucos dias e no dia 11, ficamos confinados em minha casa o dia inteiro ensaiando para a apresentação. À noite, no momento da apresentação, eu estava nervoso, mas quando me caracterizei, retornei àquele circo... E quando entrei em cena e vi que o público começou a sorrir, lembrei-me da sensação daquele palhaço no picadeiro, eu me vi naquele palhaço... “O riso provoca; o riso move, comove e remove” (ROBLEÑO, 2015, p. 17).

Naquele momento, percebi que a minha vida poderia tomar um caminho diferente, que não era a marginalidade; meus amigos também perceberam isso, então a partir daquele dia, tudo mudou em nossas vidas: fomos convidados para animar festas de aniversário, com pagamento de um cachê, o qual não era um valor significativo, mas para nós o que importava não era o dinheiro e sim se o público iria gostar do que apresentaríamos;

quando confirmávamos isso, íamos para a Praça Mariocay, tomávamos refrigerante e nos divertíamos comemorando.

Após esse período com o Grupo *Risos e Gargalhadas*, conheci uma pessoa que mudou totalmente minha vida: Telma Alvarenga, uma psicóloga que foi em minha casa me fazer um convite para entrar no Programa *Agente Jovem* do Governo Federal.

No começo, tudo era apenas uma brincadeira, um momento de tranquilidade, mas com a psicóloga Telma, acreditando em meu talento, também comecei a acreditar que a brincadeira poderia me levar muito longe. Assim, durante o programa, fizemos oficinas de rádio, dança, teatro e circo, em que aprendi a pirofagia (número circense com fogo).

Assim, o Corcorã começou a me ajudar no dia a dia. Contudo, no começo sentia vergonha dele, pois as pessoas riam de mim sem estar caracterizado de palhaço, fazendo com que eu acreditasse que eu era um tanto louco, mas abracei o meu palhaço e nunca mais o deixei sair da minha vida; comecei a enfrentar todos que me criticavam, mostrando que eu era capaz de me tornar uma pessoa que serviria de exemplo para outras pessoas que não acreditavam em si mesmo. Além disso, ele me fazia rir e fazia com que as outras pessoas rissem. Para Robleño (2015, p. 28): “Fazer alguém rir é uma das mais bonitas e estimulantes atividades humanas”.

Através do meu palhaço, consegui meu primeiro emprego. Trabalhei como orientador social no Programa *Agente Jovem* e eis meu primeiro passo para ser reconhecido na sociedade gurupaense. Eu não acreditava no que estava acontecendo, mas para continuar a trabalhar, teria que terminar o ensino médio. Infelizmente me atrasei nos estudos devido às viagens com minha mãe, mas quando completei 15 anos, fiquei na casa de parentes para poder concluir o ensino médio.

Durante o período que eu fiquei no *Agente Jovem*, meu palhaço foi amadurecendo a partir das pequenas apresentações que eu fazia para a assistência social do município. Assim, fui obtendo conhecimentos do fazer teatral de rua, e acredito que as técnicas são aprendidas e descobertas se você vivê-las na pele, fazendo-as na prática.

O NASCIMENTO E A CONSTRUÇÃO DO PALHAÇO CORCORÃ

OS PRIMEIROS PASSOS

As lembranças de felicidade de minha infância me rodeavam, mas era muito passageiro e viver aquele momento era o que eu mais queria. No entanto, algo estava atrelado em meu peito: o ódio, a raiva me prejudicavam. Então encontrei uma saída: a arte. Esse foi o primeiro passo para conhecer meu melhor amigo Corcorã. “O trabalho de criação de um clown é extremamente doloroso, pois confronta o artista consigo mesmo, colocando à amostra os recantos escondidos dentro de sua pessoa; vem daí seu caráter profundamente humano” (BURNIER, 2009, p. 209).

No começo, ele não tinha nome, então resolvi batizá-lo de Corcorã, que era um apelido que recebi quando eu era bebê. Segundo meu tio, Corcorã era a criança que nascia com cabeça pelada, ou seja, sem cabelo. Eu nasci assim. Então resolvi revivê-lo, e isso deu a sensação de como se, com ele, eu nascesse de novo. Quando ele aparecia, todos os meus problemas sumiam; logo renascer era o que mais queria, e com o meu palhaço do meu lado, tudo ficava mais fácil de enfrentar.

Corcorã, após um longo tempo preso em meu corpo, em meu “ventre”, conseguiu se libertar e nasceu para Gurupá, na Praça Mariocay no dia 11 de novembro de 2006, no aniversário da cidade. Naquele dia, Corcorã deixou muitas pessoas felizes e o

seu olhar para o público era de uma grandeza; ele queria correr, gritar, mas não sabia por onde começar, tudo para ele era novo, apenas brincou e se divertiu, e saiu de cena com muitos aplausos. Para Simon (1988, p. 21, tradução nossa), “o palhaço tem a necessidade de sentir todo o seu público junto dele. É um solitário que procura solidários.”

A partir daquele dia, Corcorã começou a “engatinhar” por Gurupá e foi crescendo de acordo com o que tínhamos; como eu nasci em uma família pobre, não tinha condições de comprar as melhores roupas de palhaço, então improvisava algumas, e assim fomos levando. Sempre caracterizei o meu palhaço com o que tinha, e por esse motivo gerava nas pessoas a graça, o riso. Assim fui amadurecendo na arte da palhaçaria e Corcorã começou a ganhar suas próprias características.

No começo tudo era novo, eu vivia feliz, mas houve momento de tristeza, pois as pessoas faziam julgamentos sobre a minha arte e sobre meu palhaço. Muitas achavam que tudo aquilo era ‘coisa de louco’, mas o pior de tudo era que eu não conseguia namorar pelo simples fato de eu ser/ter um palhaço. O preconceito era grande por parte das meninas, e por um curto tempo, parei de fazer o que mais gostava que era a palhaçaria.

Após algum tempo refletindo, percebi que para mim não importava o que as pessoas achavam, afinal elas eram minoria e todos teriam de gostar de nós, do jeito que éramos. Assim, Corcorã voltou com todo vigor; cada derrota se transformava em uma vitória; quando Corcorã entrava em cena tudo parecia ser mais fácil, brincar era apenas o que eu queria (ele também!), e sorrir para conseguir o sorriso de cada pessoa era seu maior desafio.

Cada sorriso era uma luz que iluminava cada pedacinho que existia nas sombras dentro de mim e dele, era o que o deixava vivo em cena durante suas apresentações. Durante muito tempo, ele viveu dessa forma, mas quando percebi que

poderíamos ser exemplo para muitas pessoas, Corcorã passou a ser não só um palhaço, mas um herói que não precisava de uma capa, precisava apenas de um nariz vermelho para fazer a verdade acontecer.

Deste modo, quando entrava em cena, ele não fingia, ele era de verdade, assim como as crianças que vivem de verdade o momento de ter um palhaço ao seu lado. O nascimento do meu palhaço mudou a minha realidade e o meu destino (um herói pra toda vida).

Para Lecoq,

A pesquisa do clown próprio de cada um é, primeiramente, a pesquisa de seu próprio ridículo [...] que o ator, deve descobrir nele mesmo a parte do clown que o habita. Quanto menos se defender e tentar representar um personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais seu clown aparecerá com força (LECOQ, 2010, p. 214).

Fui trabalhar para o interior de Gurupá para dar aula na E.M.E.F Nossa Senhora da Conceição do Rio Pucuruí. No começo, pensei que se levasse um palhaço para sala de aula, eu perderia a autoridade de professor, mas foi onde eu me enganei; criei coragem de apresentar o Corcorã para a comunidade, e a partir daquele dia levei-o para a sala de aula daquela e de outras escolas que eu trabalhei; assim ele me ajudou a alfabetizar as crianças e a mostrar a elas a arte da palhaçaria.

A partir daquele dia, tudo foi mais fácil, e como Deus escreve certo por linhas tortas, para minha surpresa, a Universidade Federal do Pará, pelo PARFOR, abriu vagas para Artes Cênicas (Teatro) em Gurupá. Era tudo que eu queria para aprimorar a construção do meu palhaço Corcorã.

EU, UM PALHAÇO NO TEATRO DO PARFOR

Em 2013, foram abertas as inscrições para a Licenciatura em Artes Cênicas do PARFOR/UFGA. O engraçado foi que até na hora de fazer a inscrição, atrapalhei-me todo; faltava documento e para piorar, o rapaz que estava me atendendo, aparentava ser meio estrangeiro, pois ele falava e eu tinha que prestar bem atenção para poder entender o que ele falava. Foi uma correria para recolher todos os documentos necessários, mas após muita correria, consegui me inscrever no curso... A alegria tomava conta de todo o meu ser, pois fazer uma Universidade era tudo o que eu queria, ainda mais na área do teatro.

Um dia antes da seleção, um “beija-flor” me falou que eu estava entre os selecionados; pulei, gritei de alegria, mas no dia seguinte, quando fui olhar a lista dos aprovados, meu nome não estava. Mas palhaço sofre! Nem na hora de estudar, ele é levado a sério! Fiquei pensando o porquê de não ter sido selecionado e vários pontos de interrogações foram surgindo, mas me posicionei como qualquer cidadão que tem direito ao ensino superior. Após muita luta, informaram-me que foi um erro de digitação e meu nome estava na lista dos aprovados.

No ano de 2014, no mês de julho, iniciamos as aulas; meu coração estava a mil por hora, a euforia e a ansiedade tomavam conta de mim. A recepção de todos foi ótima, eu me senti muito bem, mas as perguntas não saiam da minha cabeça: *como serão as aulas? O que vamos aprender?* Mas no decorrer dos módulos, tudo foi dando certo; encantei-me com tudo o que estava aprendendo e me esforçava ao máximo.

Pelo fato de já fazer teatro e palhaçaria, todos diziam que eu estava no curso certo; as pessoas confiavam muito em mim, então mais um motivo para eu não errar na frente das pessoas, que eram minhas admiradoras. Para completar a felicidade,

falaram-me que iria ter a disciplina *Clown* (Palhaço⁴), eu disse comigo mesmo: *é nessa que eu quero me aprofundar, aprender detalhe por detalhe...*

Então em 2015, o Prof. Jorge Torres deu essa disciplina. Com ela, fui adquirindo novos conhecimentos, novas técnicas de atuação. Logo eu descobri que meu palhaço não era apenas um palhaço e muito menos um personagem, mas sim a exposição de meu ridículo, aquela *persona* que mostra minhas fraquezas, o que está escondido em meu ser. Para Burnier:

O clown é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. Uma pessoa pode ter tendência para o clown branco ou o clown augusto, dependendo da sua personalidade. O clown não representa, ele é – o que faz lembrar os bobos e os bufões da Idade Média. Não se trata de um *personagem*, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (como no clods), portanto estúpidos, do nosso próprio ser (BURNIER, 2009, p. 208, grifo do autor).

Após essa descoberta, tudo foi se esclarecendo: minha vida estava ligada ao palhaço Corcorã para sempre. Com as novas experimentações com o Prof. Jorge, fui aprimorando novos conhecimentos aos conhecimentos empíricos que já tinha e assim partimos para a experimentação no corpo do Corcorã.

Posso dizer que Corcorã passou por uma reeducação da sua corporeidade (trabalhar mais o corpo expressivo, fazendo com que o público entendesse mais com os gestos do que com a fala), sua gestualidade, seu tempo e, principalmente, a sua

⁴ Clown e palhaço designam a mesma coisa. A diferença entre os dois vocábulos reside apenas na origem, mas “designam o mesmo personagem popular, esteja ele onde estiver – no circo, na rua ou no palco e como estiver – vestido espalhafatosamente ou discreto, com ou sem nariz vermelho” (MAUÉS, 2004, p. 10).

estética/figurino, por exemplo: Corcorã passou a usar roupas e perucas coloridas em festas de aniversário, pois para as crianças, a visão de um palhaço sempre foi de um palhaço muito arrumadinho, bonitinho e para que as crianças não tivessem medo do meu palhaço, procurei deixá-lo o mais amigável possível.

Contudo, para um público mais informal, a sua estética é de um palhaço mais largado, a peruca já não é colorida, sua roupa tem menos cor, e com esse público ele tem mais liberdade de improvisar situações que acontecem no momento do jogo do palhaço com a plateia. “O clown deve estar sempre pronto a jogar, pronto a brincar. E o público é um dos seus principais parceiros” (MAUÉS, 2004, p. 37 apud NOGUEIRA; CORRÊA, 2010, p. 23).

Outro momento de pura ansiedade foi com a oficina de *Palhaçaria* ministrada pela Prof^a. Romana Melo já no último módulo do curso. Essa oficina era uma continuidade do que já tinha aprendido na disciplina *Clown*. Naquele momento, meu clown estava sofrendo umas transformações com relação ao corpo e a voz: eu estava explorando mais o primeiro em detrimento do segundo. Com essa oficina, o aprimoramento foi maior pelo fato de termos trabalhado mais o corpo do palhaço; supri a dúvida se poderia usar menos voz e mais corpo, e compreendi que deveria deixar bem claro o que queria fazer e para quem iria fazer.

O CORPO DE CORCORÃ

Para chegar a um corpo interessante do palhaço Corcorã, pensei em várias possibilidades, mas cheguei à conclusão que apenas deveria exagerar um pouco mais, pois meu corpo (coluna) era selado pelo fato de praticar muita capoeira junto ao Grupo *Arqueado*. Assim, Corcorã ficou com a coluna selada e com o bumbum arrebitado.

Para mim, todo palhaço tinha de ter uma barriga grande, já que a maioria dos palhaços que eu via tinha um barrigão. Então, resolvi usar uma barriga falsa no meu palhaço, mas Corcorã começou a reclamar da sua coluna, que não aguentava ficar por muito tempo daquele jeito selado e ainda mais com uma barriga para atrapalhá-lo. Por isso, resolvi encontrar para ele uma forma mais confortável, a qual se sentisse bem, e assim eu fiz; mudei seu corpo, deixando mais ereto, ou seja, menos selado para que ele pudesse brincar à vontade.

O selamento saiu, mas surgiu outro problema: a barriga de Corcorã que era feita com os lençóis da minha mãe. Quando pensei na sua estética, eu pensava muito no engraçado, e acabava esquecendo o conforto que meu corpo deveria ter. Nas apresentações, a barriga se desprendia do meu corpo, fazendo com que eu perdesse o foco. Como eu estava dando os meus primeiros passos com o Corcorã, às vezes conseguia improvisar, contudo nem sempre dava para fazer isso, então eu saía correndo, dizendo que queria ir ao banheiro (assim eu podia ajeitar a barriga).

Percebendo a necessidade de tirar a barriga falsa, eu comecei a pensar em outra possibilidade para o corpo do Corcorã: comecei a brincar com a minha barriga, fazendo com que ela inflasse ao máximo e depois secava. Após algum tempo, mostrei para meus amigos para saber como eles iriam reagir, e a reação de todos foi muito boa: todos gostaram da minha barriga, que era ridícula, e isso que importava para mim. Assim, Corcorã ganhou uma barriga própria, a qual ele poderia brincar com ela sem que algo desse errado. Ah, depois de certo tempo, Corcorã e eu começamos a ganhar uns quilinhos a mais e já não precisávamos forçar muito para aparecer a barriga.

A PERSONALIDADE

Corcorã é um garoto que apenas almeja a felicidade das pessoas, é todo desengonçado, um garoto que não se preocupa com o que as pessoas irão falar. Ele é impulsivo, pois ele age sem pensar direito no que vai fazer e tem muita atitude. Além disso, ele tem um temperamento muito forte, brinca com tudo, não deixa passar nada. Seu estilo é o de rua, do “povão” e por esse motivo, a cada momento, surge algo em suas cenas e, através do improvisado, ele brinca com a plateia. Todos esses traços o caracterizam com o perfil do palhaço Augusto, que em linhas gerais também é um tipo desengonçado, que ao entrar em cena atrapalha tudo, mas ao final quase sempre se dá bem. Sobre esse tipo clownesco, Castro (2015, p. 70) pontua que:

Conta a lenda que, em 1869, Renz, diretor do circo alemão que levava seu nome, furioso com sua equipe de cavaleiros, começou a berrar por trás das cortinas durante um espetáculo. Um jovem tratador, chamado Tom Belling, ao tentar fugir da fúria do diretor, acabou se atrapalhando e entrou em cena. Nervoso, tropeçou nos tapetes, caiu no chão e foi expulso pelos artistas com um belo pé na bunda. O público riu e começou a gritar: - *Auguste!* (idiota, na gíria alemã da época). Vendo aquilo, Renz percebeu o talento dramático do jovem Belling e as possibilidades cômicas do personagem do auxiliar idiota e atrapalhado, a quem chamou *augusto*. (CASTRO, 2015, p. 70, grifo da autora).

Mas meu palhaço nem sempre é um Augusto. Quando Corcorã faz cenas-solo, ele é literalmente o Augusto, mas quando ele está na companhia de seus colegas, ele acaba sendo o palhaço Branco. Esse outro tipo, de certa forma, é quem comanda a cena do começo ao final, não deixando as cenas perderem o ritmo. Segundo Dorneles (2003, p. 30),

A primeira máscara do clown era toda branca, era uma figura autoritária e inteligente. Diz-se que Joseph Grimaldi (1778 - 1837), um clown teatral, foi o pai do clown moderno porque foi o artista que elevou o clown de cara branca ao

papel de protagonista. O clown astuto de cara branca (o Branco) já havia se estabelecido quando apareceu seu companheiro - o Augusto, que apareceu em 1860. Augusto era a denominação do clown de nariz vermelho, roupas e sapatos grandes e maneiras desalinhas. Este ser trabalhou com o clown de cara branca, bagunçando seus planos com suas atrapalhões, formando, com o Branco esse binômio eterno: a dupla de clown - um bobo e outro esperto; um que manda e outro lhe obedece (DORNELES, 2003, p. 30).

A ROUPA

A primeira proposta de roupa para o Corcorã foi uma bermuda, uma camisa comum bem velhinha e um chapéu. Naquele momento foi o que me veio à cabeça; pensei em várias possibilidades, mas aquelas roupas eram apenas o que eu possuía no momento, e eu não tinha condições de comprar tecidos para uma produção mais adequada.

Ao longo do tempo, vieram outras propostas de roupas. No ano de 2009, fui presenteado pela psicóloga Telma Alvarenga com uma roupa de palhaço feita de cetim. A partir daquele dia, percebi que a estética do palhaço tinha que dar um *up*, principalmente quando fosse estar em um evento especial (aniversários, eventos públicos e festas particulares).

Através da roupa, ele começou a ganhar características diferentes; sua pintura (maquiagem) mudou para uma mais moderna, mas foi algo que não me agradou muito, já que achava que a pintura tinha de mudar, pois para as pessoas tinha que ser um palhaço bonitinho, todo arrumadinho. A ideia de palhaço que elas queriam em suas festas, eram os palhaços de televisão e para ganhar dinheiro, eu acabava embarcando naquele pensamento.

Mas com o passar do tempo, o Corcorã começou a ficar entediado com toda aquela novidade e comecei a perceber que se eu transformasse as roupas arrumadinhas em algo meio

bagunçado, ele iria ficar mais com sua característica (palhaço sem um Q do ridículo não é palhaço!), então foi que eu fiz: no macacão de cetim, uma das pernas foi dobrada e colocada para dentro da meia, assim suas roupas foram mudando e ficando mais de acordo com a personalidade dele.

MAQUIAGEM

A primeira maquiagem que eu usei para caracterizar-me no Corcorã era de tinta gauche. No começo, eu e meus amigos não tínhamos ideia por onde começar, então foi pelo preço mais acessível, ou seja, guache (era próprio para trabalhos escolares e imprópria para a pele). Por esse motivo, sofriamos quando pintávamos nosso rosto, mas só era enquanto secava, pois depois que secava, parava de arder. Aquele material em nosso rosto, depois de um tempo, começava a desmanchar e para melhorar, recorri à maquiagem (a usada pelas mulheres). Naquela época, o pensamento era de que maquiagem era coisa de mulher, mas era a mais confortável para os números de palhaçaria, então a usávamos. O importante disso foi que, após muita prática, compreendemos que usar maquiagem não era coisa somente de mulher e sim de todos que trabalhavam com a arte.

Meu primeiro contato com uma maquiagem própria para palhaço foi em uma oficina circense que aconteceu no Programa de Atenção Integral a Família (PAIF), que foi promovido pela Assistência Social de Gurupá-PA. A partir daquele momento, tudo começou a mudar, pois o meu palhaço estava mais bonito, com uma pintura que não fazia chorar (de ardência na pele) e sim o fazia feliz cada vez mais porque não tinha mais a preocupação de a maquiagem desmanchar em cena.

Sobre as cores, Corcorã usava no começo as cores amarela, azul, branca e vermelha. A branca pintava todo o rosto e para as sobrancelhas usava as cores azul e amarelo no formato de uma meia lua; para a boca fazia um bocão vermelho; nas bochechas,

eu pintava uma bola de cada lado, combinando com as sobranceiras.

Para mim, a maquiagem do Corcorã tinha de ser dessa forma, mas comecei a perceber que quando terminava as apresentações, quase ninguém sabia quem estava por trás da maquiagem, então comecei mais uma mudança: tirei mais o branco de todo o rosto. Também percebi que algumas crianças tinham medo do palhaço pelo fato do rosto estar todo coberto de tinta, então tirei o branco de uma vez; comecei a pintar apenas as sobranceiras e a boca; já com a boca um pouco menor, comecei a usar só as cores branca e vermelha e duas gotas do lado direito e uma gota do lado esquerdo de cor branca, já que o rosto não era todo pintado de branco.

É importante dizer que quando eu entrei para a UFPA, no curso de Teatro, o pouco que conhecia se aprimorou cada vez mais; assim, aprendi mais outras técnicas de maquiagens no curso.

O BELO (E MACIO) NARIZ DE LÁTEX DO CORCORÃ!

No ano de 2015 (no PARFOR, na disciplina *Clown*) eu e Corcorã ganhamos o nosso primeiro nariz feito de látex. Durante muito tempo, eu sofri ao usar um nariz feito de material plástico, o qual machucava muito, pois não era confortável. Em outros momentos, eu pintava meu nariz de batom (o qual eu pegava escondido de minha mãe!). Porém, após a chegada do Prof. Jorge, além de um nariz belo e macio, eu adquiri outros conhecimentos teórico-técnicos para as apresentações, como o principal: o palhaço olha com o nariz!

O amor pelo meu nariz foi (e é) tão grande que até me inspirou a escrever um poema:

Meu nariz, nosso nariz!

Por muito tempo tínhamos apenas conhecimentos empíricos.

Corcorã sai às ruas com muito vigor,

Bate no peito,

Sou filho desta terra,
Meu talento eu descobri,

Sofri, sorri, lutei para alcançar a vitória,
Somos de um lugar tão distante,

Seu nome é Gurupá,

O melhor pôr do sol onde Corcorã põe-se a brincar;
Estamos no anonimato,

Mas aqui mostramos que devemos nos superar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste memorial, apresentei os rastros e trajetória de construção do palhaço Corcorã, que está entrelaçado à minha história de vida, e de como sofreu uma metamorfose. Esse processo me ajudou a superar as dificuldades da vida; meu caminho já estava traçado pela arte... Tanto sonhos, mas tão poucos estímulos. E assim eu poetizo:

Sonhos!!!!

Os sonhos são a única chance que temos do impossível impossível?

Tudo posso se tenho como sonhar

Fechar os olhos para o irreal e acordar para o futuro, basta querer. Qual é seu sonho?

Nunca deixe que seus sonhos peguem caminhos diferentes. Real?

O sonho só se torna real quando você sonha para com todos. Todos? Sim.

Quando você realiza um sonho alguém fica feliz e a sua felicidade faz feliz quem você ama

Fazer feliz quem amamos é um sonho que todos querem realizar.

Não é impossível concretizar nossos sonhos e objetivos, basta deixarmos o coração livre para isso. Eu não pretendo parar com essa arte do riso e da representação. Esse foi o primeiro passo para um novo começo de minha vida pessoal e profissional.

Essa pesquisa que me é tão particular, pois toda investigação foi realizada em mim, a partir de mim, de minha vida, de minhas histórias, fazendo com que repensasse alguns erros cometidos quando eu era criança... Mas agora começo a entender que cada fracasso, cada mágoa e cada dor podem e dever ser tidas como algo que nos impulsiona para frente, com a cabeça sempre erguida; que nosso caráter suporta as mazelas da vida e é o que nos torna mais fortes. Ao final de tudo, descubro que sem meu palhaço, o mundo já teria me engolido.

Ser palhaço é o que me mantém vivo, é o que me faz lutar pelos meus objetivos e poder recontar essa história tragicômica, se assim posso dizer, fez-se de suma importância e um momento único.

Percorrer esse caminho, essa trajetória de construção do palhaço Corcorã não foi fácil, pois sofri, pensei em desistir, mas a cada momento de dor, sabia que teria que ir mais adiante; poder reescrever tudo (ou quase tudo, pois se tratando de lembranças, memórias, nem sempre resgatamos tudo...), onde e como começou, para mim foi muito gratificante, pois revivi tudo de novo.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Ana Paula Trindade de. Memórias e memoriais: entrelaçando a história do ensino de arte à história de nossas vidas. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE FEDERAÇÃO DE ARTE EDUCADORES DO BRASIL, 17., 2007, Florianópolis. **Anais do XVII CONFAEB - Congresso Nacional da Federação de Arte Educadores do Brasil e IV Colóquio sobre o Ensino de Arte**. Florianópolis: CONFAEB, 2007. Disponível em: http://www.ppgdesign.udesc.br/confaeb/comunicacoes/ana_paula_albuquerque.pdf. Acesso em: 11 nov. 2017.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica a representação. 2. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2009.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem** - palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, Não Há Caminho. Só Rastros**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2013.
- CORRÊA, Suani Trindade. **De o Avarento de Molière a o Mão de Vaca dos Palhaços Trovadores**: o texto teatral em processo. 2011. 170 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.
- DORNELES, Júlia Leal. **Clown, o avesso de si**: uma análise do clownesco na pós-modernidade. 2003. 114 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- LECOQ, Jaques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC SP, 2010.
- MAUÉS, Sérgio Moreira. **Palhaços Trovadores**: uma história cheia de graça. 2004. 132 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

NOGUEIRA, A. S.; CORRÊA, S.T. Aurora Augusta e Neguinha: O olhar de duas atrizes sobre suas palhaças. **Revista Ensaio Geral**. Edição Especial, v. 1, n. 1 Belém: UFPA/ICA/ETDUFPA, 2010. p. 18-36.

ROBLEÑO, Rodrigo. **Viralata**: o palhaço tá solto! 1. ed. Belo Horizonte: Gulliver Editora, 2015.

SIMON, Alfred. **La planète des clowns**. Paris: Ed. La Manufacture, 1988.

POLI ARTE: MEMÓRIAS DA ARTE E DA CULTURA EM GURUPÁ (1995-1998)

Josinaldo Barbosa Caldas¹

Prof. Me. Jorge Luis Torres de Azevedo²

Resumo: Este trabalho visa conhecer a Poli Arte, que foi um evento cultural na cidade de Gurupá, nos meados dos anos 95 a 98 no qual estava inserido o teatro. Dentro do festival se apresentavam também a dança, poesia, pintura, desenho e música, e era muito aceito pela população de Gurupá. Este evento reunia as manifestações culturais (música, teatro e dança) de municípios, onde funcionava o SOME (Sistema Organização Modular de Ensino), tais como: Melaço, Portel, Breves, Almeirim, Vitória do Jari, Currálinho, Porto de Moz e Vitória do Xingu. Este artigo baseou-se em informações, dadas por participantes do evento, nas entrevistas realizadas em 2016 e 2017, com Graciana da Silva Coelho (coordenadora), Manoel Moacir Gonçalves Alho (palestrante), Benildo Machado de Deus (organizador), Silvana da Rocha Mourão (organizadora) e nos livros de Santos e Torres sobre o município de Gurupá.

Palavras-chave: Poli Arte. SOME. Memória. Gurupá.

APRESENTAÇÃO

Gurupá é um município rico em cultura, com muitas lendas e manifestações populares culturais e religiosas, e tem entre suas principais manifestações: a festa de São Benedito de Gurupá que

¹ Licenciado em Teatro pelo PARFOR - ETDUFPA, realizado em Gurupá - Pará.

² Docente da ETDUFPA - Escola de Teatro e Dança da UFPa, Mestre em Artes pelo PPGArtes/ICA/UFPa em 2018.

atrai muitos promesheiros no período de dezembro; e a festa de Santo Antônio, que é menos popular, e que acontece no período de junho. Nas datas cívicas, principalmente no aniversário da cidade, as escolas organizam apresentações das manifestações populares.

Há também grupos de quadrilhas juninas que se apresentam anualmente num evento chamado Quadrifest promovido pelos órgãos públicos da cidade como secretaria de cultura e o governo municipal. A cultura gurupaense é rica em eventos que são realizados em diversas datas durante o ano, incentivadas pelos artistas da terra, que aprimoram cada vez mais seus valores culturais.

Há muitos anos atrás, aconteciam muitos outros festivais na cidade de Gurupá, sendo uma dessas manifestações a Poli Arte, um projeto que incentivava apresentações de Teatro, dança, música e poesia. As escolas e grupos culturais eram bastante envolvidos com esse grande momento.

Os jovens se dedicavam para participarem e, de certa forma, competirem e representarem suas escolas, em busca de títulos e premiações. Os coordenadores do projeto, sempre estavam a disposição de todos os que procurassem para prestigiarem o evento. Segundo a professora Graciana da Silva Coelho, na época coordenadora local do evento, em entrevista concedida em sete de maio de 2017, “o fundador da Poli Arte foi o professor Wilson Bahia de Souza em 1995, com suas vindas ao município dar aula no SOME (Sistema de Organização Modular de Ensino)”. Há uma controvérsia sobre isto, o autor Alaercio Gonçalves dos santos (p.114), no livro Gurupá 385Anos, diz que “a Poli Arte foi criada no ano 1995 pelo professor do Some Jorge Siqueira juntamente com os alunos do ensino médio da escola Marcilio Dias”. Utilizaremos aqui as informações dadas pela professora Graciana Coelho e pelos demais entrevistados.

A Poli Arte, segundo a professora Graciana, foi um evento cultural que tinha como objetivo incentivar as várias manifestações das linguagens artísticas, por isso a denominação de Poli Arte, várias artes, que aconteceu de 1995 a 1998, com idealização do professor Wilson Bahia e com ajuda dos alunos do SOME. O professor Wilson percebe em sua primeira visita a Gurupá, que o município era rico em manifestações culturais, mas que precisava de algo mais para incentivar os jovens, e até mesmo os adultos a manifestarem a sua arte. Aí nasceu o projeto.

A ideia de fazer um evento que abrangesse todas as linguagens da arte foi abraçada pelos alunos do segundo ano de magistério da escola Marcílio Dias. O evento abrangeria as linguagens do teatro, da dança, da música, da pintura e da escultura, e os municípios vizinhos seriam convidados para participarem, tais como: Vitória do Jari, Vitória do Xingu, Breves, Melgaço, Curalinho e Portel. Todas as edições da Poli Arte de 1995 a 1998, foram realizadas na cidade de Gurupá. Cada ano tinha um tema diferente e tudo era desenvolvido a partir daquele tema, como os concursos de poesias, pintura, música, desenho, escultura e artesanato.

A Poli Arte foi um evento muito importante e muito bem aceito pela população gurupaense. Na coordenação geral do evento ficaram os professores Wilson Bahia de Souza, Vera Padilha, Aldenora Dias e Márcia Gomes do SOME (sistema Organização Modular de Ensino) juntos com os alunos do magistério do Colégio Marcílio Dias. No festival Poli Arte aconteciam vários concursos, como o melhor casal dançarino, contação de piada e parodia, miss Poli Arte, mister Poli Arte, pintura e poesia. Não havia concurso de teatro, os municípios apresentavam seus trabalhos teatrais em uma mostra cultural. Os temas eram escolhidos pela coordenação local. Todo ano era um tema diferente que tinha haver com a cidade de Gurupá, os seis festivais foram desenvolvidos só em Gurupá.

Cada concurso tinha suas regras e tudo deveria estar conforme o tema daquele ano, os ganhadores recebiam prêmios e viagens. Durante o evento também aconteciam diversas modalidades esportivas. A cada ano o evento era mais atrativo tinha algo a mais a incluir, como por exemplo, no segundo ano de Poli Arte foram acrescentadas várias modalidades de esporte como, futebol de campo, copa Poli Arte de futsal, queimada, vôlei, basquete, corrida da Poli Arte, etc. Havia venda de artesanato feitos com buriti, argila e madeira. A gincana cultural era outra atração do projeto, acontecia no último dia de evento, entre as escolas de Gurupá, para arrecadar material de limpeza para as escolas. O evento sempre contou com muitos apoios e patrocínios, como da: prefeitura de Gurupá; secretária de cultura; secretaria de obras; secretaria de educação; paróquia do Santo Antônio e empresários locais.

O festival Poli Arte trazia renda para a cidade de Gurupá, e as costureiras confeccionavam camisas e matérias de crochê. Outra equipe organizadora fazia faixas, cartazes para divulgar o evento e os alunos do Some confeccionavam artesanato de argila, buriti e madeira para vender. O local realizado do festival era no antigo mangueirão dance, que era coberto, para prevenir imprevistos com chuvas. O festival deixou de existir por falta de apoio e de patrocínio dos órgãos públicos e também muitas pessoas que ajudavam voluntariamente, como os alunos das escolas de Gurupá, deixaram de ajudar.

Este artigo falará sobre a POLI ARTE e sua importância para a cultura de Gurupá, dando ênfase aos concursos de teatro que eram promovidos durante o evento. A primeira sessão apresentará o município de Gurupá, uma cidade rica em cultura miscigenada pelas culturas de imigrantes portugueses, holandeses, ingleses e africanos, com suas crenças, culinárias e tradições que se misturaram com as culturas e tradições dos povos indígenas que habitavam a região.

A segunda sessão falara do teatro popular e do teatro amador em Gurupá, seus grupos teatrais, pequenos grupos de jovens independentes que faziam teatro por prazer ou ligados à igreja em apresentações sobre a vida de Jesus. A terceira sessão é dedicada a Poli Arte.

GURUPÁ, TERRA DE ENCANTOS

Gurupá é um município localizado no estado do Pará, que se situa na sub-região do Marajó e fica a margem direita do rio Amazonas com uma distância de 500 km da capital Belém. O município tem dois distritos: Carrazedo, localizado entre a sede do município e o município de Porto de Moz, e o distrito do Itatupã que se localiza entre Gurupá e o município de Santana/AP. O município de Gurupá conta com uma população de 32.040 habitantes segundo o censo demográfico de 2016, foi criada oficialmente no dia 11 de novembro de 1885, fez 393 anos em 2017 e possui área total de 8.578 km².

Tem como limites o município de Porto de Moz ao sul, o município de Melgaço a sudeste, o município de Breves a leste, o município de Afuá ao norte, o município de Almeirim e o estado do Amapá a oeste. Gurupá é um dos mais antigos povoados da Amazônia, e um dos municípios mais antigos do arquipélago do Marajó e da região do Xingu, que a quase quatro séculos encanta nativos, estrangeiros, moradores e turistas, tanto por sua beleza natural, quanto por sua riqueza histórica e patrimonial.

Segundo o historiador de Gurupá Adelino Pantoja da Costa, “a origem do nome Gurupá é indígena e significa “porto de canoas”. Mas a cidade já teve vários nomes antes deste, segundo o mesmo historiador em entrevista dada a revista Exclusiva de Altamira, “em 1639, foi criada a vila de Gurupá, cujo primeiro nome era Itá que, na língua indígena, tem significado de pedra.”

As principais atividades econômicas do município estão concentradas na pesca do dourado, filhote, sarda, piramutaba, etc. O período da pesca em Gurupá começa em maio e vai até o final de setembro. A atividade pesqueira é voltada para o consumo e a comercialização em pequena escala no mercado municipal, e nas geleiras³. Temos também neste período a pesca do camarão, que gera uma renda extra para as famílias, que tem como período outubro a dezembro.

Outra atividade econômica que se destaca no município é a coleta de açaí que se realiza no período de março a agosto, este período varia de localidade para localidade sempre dentro deste intervalo de tempo. A safra abastece, além do comércio local, outras cidades da região como Breves e Santana/AP, gerando renda para as famílias gurupaenses.

Segundo Santos:

Há também agricultura familiar que cultiva vários tipos de produtos que são vendidos dentro e fora da cidade, tais como: abacaxi, melancia, mandioca, pupunha, cacau, limão, laranja, abacate, melão, cupuaçu, goiaba, acerola e bacaba. As atividades estão concentradas também no trabalho público municipal, estadual e particular (carreto, vendas ambulantes e realizações de festas etc.), na parte da pecuária, a criação de animais (boi, porco, galinha, pato, etc.) é bastante razoável e garante boa parte do consumo local. A carne, por exemplo, boa parte é fornecida por produtores gurupaenses que criam para que a cidade possa ser abastecida de um produto bom e com preço razoável. (2005, p. 41).

Um importante acontecimento folclórico é o concurso de quadrilhas de Gurupá, o evento se tornou tradição e muitas maneiras enriqueceu sua cultura, começou oficialmente no ano 1994, com apenas três quadrilhas, atualmente é realizado pela

³ Pequenas embarcações com câmaras frigoríficas.

prefeitura municipal e acontece anualmente ao final de junho. Também há diversidade cultural, como por exemplo, na década de 80 em que surgiu uma manifestação folclórica denominada “quadrilha maluca”, na qual seus brincantes vinham caracterizados dos mais diversos personagens folclóricos brasileiros, foi criada em 1989, se chama “maçã do amor” e existe até hoje, já ganhou vários títulos municipais e intermunicipais.

As manifestações culturais do município de Gurupá são apresentadas em eventos que são realizados nas diversas datas cívicas do ano, principalmente no aniversário da cidade que acontece no dia 11 de novembro, no qual as escolas da cidade e do interior se organizam para fazer suas apresentações artísticas, como a dança do carimbó⁴, essas escolas não possuem grupos fixo de danças culturais e essas realizações incentivam os alunos das escolas a fazerem suas apresentações para obterem notas escolares ou simplesmente por gostarem.

A principal manifestação cultural e religiosa é a festa de São Benedito de Gurupá, que atrai milhares de promesseiros de diversas cidades paraenses e até de outras regiões. Segundo a revista Exclusiva de Altamira/Pá (Especial Gurupá, p. 44) “é a segunda maior concentração religiosa do Para só perdendo para o Círio de Nazaré em Belém”. A festividade acontece em dezembro, do dia 09 ao dia 28.

Uma das principais danças que fazem parte da cultura local e da festa de São Benedito é a dança do Gambá, ritmo de influência africana, tocado e cantado pelos foliões de São Benedito. Outro festejo conhecido tradicionalmente e a festividade de Santo Antônio que é comemorado no período de 04 a 13 de junho, que conta com arraiais⁵ e o leilão do festejo,

⁴ Carimbó é um ritmo musical amazônico e também uma dança de roda de origem indígena, típica da região norte do estado do Pará.

⁵ Arraial leilão do festejo da igreja católica, no qual as pessoas se reúnem para comprar os objetos oferecidos pelos devotos ao santo, leiloados pela

onde as pessoas se reúnem para comprar os objetos oferecidos pelos devotos ao santo e acontece na barraca de Santo Antônio.

A cidade conta com uma série de apresentações teatrais na semana santa e no natal, incluindo escola, apresentados nos mais diversos locais como barraca de Santo Antônio, casa da cultura, escola Marcilio Dias, igreja quadrangular, Club castanheira e Praça Mariocay. Atualmente acontecem as apresentações da Paixão de Cristo, encenadas na semana santa, pelos grupos teatrais do município que se unem e ensaiam por pelo menos três meses, não existem dados que informem quando iniciou essa encenação, sabe-se que a muito tempo acontece na barraca de São Benedito, tendo como mantenedora financeira a prefeitura e a Paróquia de Santo Antônio.

Gurupá também possui diversos balneários localizados na rodovia Gurupá - Pucurui. No fim de semana são realizado festas dançante para as pessoas que freqüentam o local, há também igarapé para os banhistas e quadra de futebol aos esportistas. O sítio do Tioré, funciona, em dia de semana dedicado as famílias que procuram ambiente calmo e levam seus filhos para tomar banho no igarapé e brincar nos brinquedos construídos em madeira e nos fins de semana acontece a festa dançante para as pessoas que procuram diversão. Temos ainda o balneário que fica no final da Rodovia Gurupá - Pucurui, chamado porto do AJÒ, cortado pelo rio Pucurui, onde moram umas 20 famílias.

O TEATRO POPULAR E O TEATRO AMADOR EM GURUPÁ, ASPECTOS GERAIS

O teatro popular feito em praças e espaços públicos, por artistas mambembes, sobretudo voltados para o gosto do público, é realizado nas ruas das cidades, como, por exemplo, o Auto do Círio em Belém. Em Gurupá tem um exemplo da dramatização

casa. Opção de lazer.

da peça teatral Paixão e Morte de Cristo apresentado ao público na ramada da Igreja de Santo Antônio.

O teatro amador existe desde 1995 quando surgiu o festival de teatro que se realizou duas vezes em Gurupá e outras edições do evento foram promovidas nos municípios vizinhos, o objetivo do evento era resgatar a prática teatral dos alunos. Os grupos teatrais existentes em Gurupá são amadores, o Teatro amador desta época em Gurupá não se preocupava pelo dinheiro, mais sim fazia com amor e divulgar a arte para o povo gurupaense. Um desses grupos é o grupo Força Jovem que tem 2 anos de existência e conta atualmente com 25 jovens, trabalha com a juventude numa faixa etária de 11 a 19 anos tem como professor e coordenador do grupo Rosivaldo Gonçalves formado em licenciatura em teatro e em dança pela UFPA.

O grupo sempre está se renovando, pois, os alunos saem para estudarem em outros lugares. O grupo não tem apoio nem recursos dos órgãos públicos do município para comprarem os figurinos, as maquiagens, a iluminação e os materiais cenográficos para fazerem as suas apresentações teatrais, que são comprados pelos participantes do grupo.

As peças teatrais são do próprio grupo que escrevem as peças, e utilizam também pequenos fragmentos de outros autores. Fazem pesquisa na internet para adquirirem mais matérias cômicas. Apresentam fatos reais do município como alcoolismo, gravidez na adolescência, preconceitos etc., e fazem as suas apresentações.

As peças de teatro que o grupo utiliza para as apresentações são de outras ideias, de outros autores, pequenos fragmentos teatrais ou de si mesmo, as peças que eles escrevem, façam pesquisa na internet para adquirirem mais materiais e histórias da realidade, os fatos reais que o público pensa refletir e entender, o grupo utiliza para ensaiarem, para fazerem as apresentações. O grupo faz os ensaios na barraca da comunidade Santa Ana, apresentações acontece nos eventos anuais e nas datas

cívicas, e também nos encontros da igreja católica como, por exemplo, o encontro de jovens de 2017, vai ser feito uma mística dramatizada pelo grupo e no decorrer do encontro vão apresentarem uma peça teatral e outra a apresentação vai ser no dia dos excluídos.(transcrição da entrevista com coordenador do grupo de teatro força jovem, Rosivaldo Gonçalves, no dia 12 agosto de 2017).

Outro grupo de teatro que existe na cidade é da Igreja Quadrangular Catedral da Família, com dez anos de existência, as apresentações são bíblicas e acontecem na Praça Mariocay, e dentro das igrejas no período de eventos evangélicos, e em outros municípios nos encontros evangélicos. São 20 jovens participantes do grupo.

O grupo teatral existente na escola municipal de ensino fundamental Ribeiro Dias, ainda não tem um nome definido segundo a coordenadora do grupo Viviane Lira. São 20 integrantes no grupo que tem um ano de existência, suas apresentações acontecem fora da escola quando são convidados pela secretaria de educação, em comemoração as datas cívicas. Os ensaios do grupo acontecem na sala de leitura ou na sala de aula mesmo que é climatizado. As peças de teatro, às vezes pega de outros autores e adaptada de acordo com a proposta do trabalho da escola. Há também peças teatrais escritas pelo grupo sobre a realidade do município, com temas como: alcoolismo, gravidez na adolescência, drogas na família, preconceito, etc.

O FESTIVAL POLI ARTE EM GURUPÁ

A Poli Arte, segundo a professora Graciana da Silva Coelho, foi um evento cultural que tinha como objetivo incentivar as várias manifestações das linguagens da arte, por isso Poli Arte, várias artes embutidas em um só evento. Surgiu também da necessidade de desenvolver a cultura do município. O evento surgiu através do SOME (sistema Organização modular de ensino) com professor Wilson Bahia, que vinha de Belém, dar

aula no modular, ele viu que aqui no município era muito rico em manifestações culturais. Só que não era desenvolvido culturalmente e que precisava de algo para incentivar os jovens, adolescentes, e até mesmo as pessoas adultas.

Então ele se reuniu com os professores e alunos do SOME e a secretaria de educação com a senhora Benildes Grings que exercia a função de secretaria de educação, na época, com idéias e reflexões, surgiu um evento que abrangesse todas as culturas em um só momento. Então se deu o nome Poli Arte.

O projeto visava a valorização e o resgate da cultura do município de Gurupá. Wilson Bahia ficou como coordenador geral da Poli Arte, junto a coordenação geral tinha ainda Marcia Gomes, Aldenora Dias e Vera Padilha, e em cada município tinha um coordenador. Em Gurupá era a professora Graciana da Silva Coelho, junto com a coordenação local havia os alunos Claudiomar Barriga, Sileuma Bahia e Maria da Paz Silvana Rocha Mourão.

Então nos dias 19 a 21 de agosto de 1995 aconteceu o primeiro Poli Artes, que foi muito bem aceito pelo povo gurupaense, que ficaram satisfeitos com o evento que gerou economia para o município com vendas de camisas, brinquedos artesanais confeccionados sem madeira, choché, buriti e argila, concursos de pintura, escultura, dança, gincana entre as escolas, apresentações de teatro, etc. A coordenação local do evento tinha que preparar um relatório sobre tudo que acontecia quando os professores vinham ministrar as aulas do some, a pessoas se reuniam com eles para repassar o que estavam fazendo e eles as orientavam de como proceder e de levar o evento.

Todo ano a Poli Arte era um sucesso, bem aceito pela comunidade e com participação dos alunos das escolas. Foi um evento que proporcionou muita diversão, vinham outros municípios prestigiar o evento. Ao todo, foram seis eventos Poli Arte realizados todos na cidade de Gurupá. Cada ano tinha um

tema, era dele que surgiam as paródias, as poesias, as músicas, desenhos, escultura, artesanato e outros concursos que o festival tinha, os participantes escolhiam qual concurso iriam participar. Lembrando que seu trabalho tinha que estar dentro do tema, senão perderia pontos ou era eliminado. Os temas eram pensados de forma que valorizassem o nome e a cultura do município, e a partir deles, desenvolverem o pensamento de querer bem, do povo com o município.

As autoridades não viam o projeto com bons olhos. Porém, o projeto levava o nome do município a todos os lugares. O festival foi extinto por falta de patrocínio dos órgãos públicos da cidade, as pessoas que ajudavam a organizar deixaram de lado, pois não ganhavam nada e poucas pessoas não eram suficientes para realizá-lo. Muito trabalho e muitas despesas, sem patrocínio não foi mais possível realizar. Muitas pessoas atualmente não sabem que este evento existiu.

Houve a ideia de apresentar a Poli Arte em Belém, mas não foi possível devido a falta de apoio do governo, que na época não ajudou, até porque seria um gasto imenso para levar os participantes até a cidade de Belém, para se apresentarem no festival Poli Arte que seria realizado na capital paraense.

1995 - 1º TEMA: GURUPÁ UM PEDAÇO DE MIM

Com este tema se trabalhava a diversidade cultural no que tange a arte, havia concursos de poesia, música, dança, esporte, literatura, pintura, escultura e desenho. Sempre na abertura do evento havia um desfile para apresentar as linguagens artísticas que seriam desenvolvidas, as garotas das artes, cada uma representando as diversas linguagens. O evento tinha como objetivo incentivar e resgatar a cultura do município de Gurupá, através dessas várias atividades artísticas. Neste primeiro ano de Poli Arte incluiria artesanato confeccionado de madeira buriti, argila e crochê para vender aos visitantes. O evento realizou-se na

antiga casa de show mangueirão nos dias 19 a 21 de maio de 1995, foi muito aceito pela comunidade gurupaense.

A Poli Arte contou com apoio das entidades locais e comerciantes da cidade que sempre contribuíram para realização deste evento cultural. Uma das principais atrações do evento foi a gincana cultural entre as escolas de Gurupá, sendo que nesta disputa os competidores arrecadavam dezenas de quilos de produtos de limpeza e higiene, ressaltado que ainda hoje acontece esta gincana e estes materiais são destinados para a manutenção das escolas participantes.

1996 - 2º TEMA: GURUPÁ UM AMOR ETERNO

Esse tema mexeu demais com a sociedade positivamente. O evento se realizou com a participação dos municípios vizinhos, pois no relatório do festival de 1995, ficou definido a obrigatoriedade da participação dos municípios no qual funcionavam o Modular, como: Breves, Melgaço, Porto de Moz, Vitoria do Jari, Vitoria do Xingu, Curralinho, Altamira, Almeirim e Portel, estes municípios traziam suas manifestações artísticas e o teatro.

Realizaram-se os concursos artísticos de dança, poesia, arquitetura, pintura, desenho e literatura. Não havia concurso de teatro, eram somente apresentações das cidades com seus grupos teatrais. O grupo de teatro de Gurupá, como era conhecido naquela época, tinham no elenco entre 20 e 30 pessoas de várias faixas etárias. As peças teatrais eram escritas pelo grupo mesmo, no qual eles retratavam a realidade cotidiana da sociedade e do município como discriminação, drogas, gravidez na adolescência, violência doméstica, vida de seringueiro, alcoolismo, a vida de são Benedito, etc. Conforme Santos:

Este ano o evento se realizou na casa de show mangueirão e na quadra municipal esportivo, incluído várias modalidades do esporte como queimada, basquete, copa

Poli Arte de futsal e campo, corrida da Poli Arte, etc. Outra grande atração no evento a gincana entre as escolas de Gurupá, todas as escolas participavam, esta gincana era para colher materiais de limpeza para as escolas a participantes. O evento sempre teve apoio de órgãos públicos e patrocínio do governo municipal, comerciantes e vereadores. (2010, p. 114).

1997 - 3º TEMA: UM REFLORESCER CULTURAL

Este tema simbolizava o reflorescimento da cultura em Gurupá. Chegamos a terceira Poli Arte que foi realizado nos dias 15 a 18 de maio de 1997. No ano anterior, no período de setembro, a coordenação local do festival Poli Artes e reunia, junto com os municípios participantes para colocarem os pontos negativos, positivos e sugestões para o próximo encontro do festival, para que amenizassem os pontos negativos, como por exemplo, foi relatado na ata do segundo festival, que a fita cassete foi desgravada na hora da apresentação de dança do grupo de Portel.

Entre as cobranças dos professores dos municípios que trabalhavam no Some para ajudar a organizar o evento estava: hospedagem de qualidade para todas as delegações dos municípios; colocar vigias na delegação dos municípios para evitar furto; dar dinamismo a gincana cultural; evitar ser muito pedagógico; etc. O relatório era feito entre as coordenações locais e mandado para a coordenação geral, em Belém.

O festival acontecia sempre em três dias. Era feito um cronograma de apresentações de cada dia. No dia anterior ao início do festival eram esperadas as chegadas das comitivas dos municípios, em seguida um passeio pelos pontos turísticos da cidade de Gurupá, depois alojamento para todos os municípios, e a noite era servido o jantar às pessoas na barraca de Santo Antônio de Gurupá.

No dia de abertura do festival, havia pronunciamentos das autoridades locais como: prefeito, vice-prefeito, juiz de direito, promotora de justiça, presidente do sindicato dos trabalhadores rurais, diretora do centro de saúde de Gurupá, pastor da assembleia de Deus, padre, ou representante da igreja católica, um diretor de uma escola de Gurupá e um professor do Some, depois dos pronunciamentos as autoridades compunham a mesa de debate sobre o tema escolhido pela coordenação.

A tarde a mesa redonda com os professores do some e os professores dos municípios participantes, era específico e escolhido pelas coordenações locais, sobre a cultura do Pará como por exemplo. Depois do debate começavam as atividades esportivas como copa Poli Arte de futsal, futebol de campo, queimada, vôlei, basquete, corrida da Poli Arte, etc. Cada modalidade tinha uma coordenação específica. Toda tarde, depois do debate, aconteciam as atividades esportivas.

A noite havia o desfile das garotas das artes que seriam desenvolvidas no decorrer do encontro, cada uma representando o teatro, a dança, a poesia, a pintura, o desenho, a escultura, etc. Depois do desfile as apresentações das peças teatrais e das danças dos municípios presente com uma quantidade específica de apresentações para não se exaurir para o outro dia. As noites de apresentações eram no mangueirão dance. Eram vendidas mesas para assistirem os espetáculos.

O segundo dia se iniciava às sete horas com café da manhã na barraca de Santo Antônio, as oito, iniciava o encontro com exposição de artesanato de madeira, buriti e argila. Em seguida vinham os concursos de escultura e o concurso de desenho, em que os participantes faziam o desenho na hora de acordo com tema da Poli Arte. Haviam jurados que escolhiam as melhores obras. Os participantes dos concursos ganhavam troféus e viagem, o destino mais escolhido era o Festsol em Porto de Moz, que é uma festa de verão no final de julho, que atrai milhares de banhistas. Ao meio dia acontecia o almoço.

A tarde tinha os concursos de poesias e de parodias, que sempre deveriam estar de acordo com o tema para não perder pontos ou ser eliminado pelos jurados. O restante da tarde era destinado à prática esportiva. Às dezoito horas era servido o jantar, às oito horas começavam as apresentações de teatro e dança. As danças eram de carimbo, quadrilha junina, e danças regionais de cada um dos municípios participantes.

No último dia de encontro às oito horas aconteciam os concursos de pintura e de dança. Em seguida a gincana cultural entre as escolas. À tarde a reunião de avaliação entre as coordenações dos municípios presente, onde era marcada a data para o próximo encontro e o que deveria ser melhorado a partir do relatório. A tarde ficava livre para passeio ao balneário Itapereira, e a noite, o retorno aos municípios.

O festival só era realizado pela ajuda de muitos voluntários, alunos e ex-alunos do modular da escola Marcilio Dias, e alunos do ensino fundamental da escola Mariocay. Neste ano o festival teve apoio da secretaria de obras, secretaria de cultura, secretaria de educação, secretaria de saúde, paróquia de santo Antônio, empresário Raimundo Belo da casa de show mangueirão dance, apoio total da prefeitura de Gurupá que ajudava arcar com as despesas.

1998 - 4º TEMA: GURUPÁ UM NOVO HORIZONTE

Um novo horizonte de conquistas, de crescimento da cidade e da cultura do município. Sempre, a cada ano, as coordenações se organizavam para oferecer ao público um festival cada vez mais atrativo, colocando diversas modalidades de esporte, venda de artesanato, e de camisetas do festival, mais concursos como de arquitetura. A Poli Arte era muito aceita pela população gurupaenses, e gerava renda para o município, a população colocava suas vendas particulares.

Neste quarto festival foi acrescentado a maratona Poli Arte, com largada dos participantes em frente da Escola Marcílio Dias e chegada no balneário Itapereira, os três primeiros colocados ganharam troféus. As divulgações do evento eram feitas através de cartazes espalhados na cidade, faixas e rádio. A UFPA mandava convites oficiais para as escolas do SOME-SEDUC dos municípios. Era preciso muitos voluntários e os alunos e ex-alunos do magistério e do ensino fundamental ajudavam a organizar o festival.

A organização acontecia da seguinte maneira: uma equipe para venda de mesas, uma equipe para venda de camisetas, uma equipe para organizar cada modalidade esportiva, uma equipe para divulgações, uma equipe para fazer os cartazes e as faixas do festival, uma equipe para organizar as peças de teatro e de dança e uma equipe para a gincana cultural. As equipes ficavam responsáveis por inscrever as pessoas que iam participar de cada atividade.

A Poli Arte incentivava o trabalho em grupo, a coletividade entre os idealizadores, valorizava a parceria do trabalho, o dinamismo das equipes que faziam acontecer este momento cultural, o espírito de coletividade, o respeito de um para o outro mesmo com opiniões diferentes. Reforçou Graciana da Silva Coelho em entrevista em 15/07/2017, “que nunca deixava os alunos trabalharem sozinhos, sempre estava ativamente com eles nos trabalhos”. E deixou a reflexão sobre o porquê que não acontece hoje essa parceria nos eventos, entre professores e alunos, Escola E Sociedade.

COPA POLI ARTE

Este evento, inserido no projeto original da poli arte, foi um sucesso em meio à juventude. Era uma competição de futsal entre os times dos municípios participantes da Poli Arte que acontecia

na quadra municipal. Igualmente ao torneio de futebol de salão acontecia o torneio de futebol de campo.

Tivemos um depoimento emocionante do professor Jorge Luiz Soares Ribeiro, que nos relatou: “Eu era uma pessoa temida pelo povo me envolvia com bebidas alcoólicas brigava, me envolvia com gangues, e a Poli Arte mudou a minha desde quando eu entrei no grupo amador de teatro de Gurupá, e o teatro nos mostrava a realidade da vida do ser humano, e fazendo teatro mudei de vida. Joguei a copa Poli Arte em Gurupá passei a gostar e o teatro transforma vida e transformou a minha.”

GINCANA CULTURAL

A gincana cultural acontecia entre as escolas de Gurupá e envolvia todos os alunos em uma competição sadia entre as turmas. Acontecia no último dia de festival. No relatório do terceiro festival foi apontado, para tornar a gincana mais dinâmica, que as tarefas não tinham que ter um cunho muito pedagógico, e com isso foi acrescentado o melhor casal dançarino e o desfile do casal de noivos de cada escola. Esta competição cultural tinha como objetivo arrecadar materiais de higiene e de Limpeza Para Suas Escolas.

PARTE FINANCEIRA DO EVENTO

De tudo o que se arrecadava financeiramente no evento, quarenta por cento se destinava aos alunos do magistério como forma de ajudar na formatura dos mesmos. E sessenta por cento, se dirigia para pagamento de salão, som (aparelhagem), as roupas que eram confeccionadas para uso exclusivo no evento pelos alunos e outras coisas mais. A coordenação geral juntamente com equipes de alunos apoiadores trabalhava arduamente e voluntariamente para que a Poli Arte fosse

realizada com todo êxito para que a sociedade pudesse prestigiar o evento e a valorização da cultura do nosso povo.

Pessoas que muito contribuíram para que a Poli Arte acontecesse foram a prefeita Cecília Palheta e Moacir Alho, com apoio do vereador Beto Palheta, sem esquecer do locutor oficial do evento, Jeferson Lobato, que muito contribuiu doando Sua Voz Na Locução Do Evento

GRUPOS DE DANÇA E TEATRO

Os grupos de dança eram formados por alunos da escola com intuito de mostrar as danças típicas da região, seus estilos, gingados, bailados, coreografias etc. Estes grupos viajavam para outros municípios em turnês para apresentação folclóricas. No grupo de danças de Gurupá, os componentes tinham um grande respeito por tudo e especialmente pela professora Graciana que os acompanhava nas viagens e apresentações. Citou a professora, em entrevista realizada em 10/06/2016, que para viajar com os alunos tinha que ter autorização do juiz e dos pais, pois ela assumiria toda a responsabilidade por todos. Assim ela viajava com o coração em orações pedindo a DEUS que lhes abençoasse durante a viagem na companhia de seu grupo de dança e teatro.

O grupo de teatro amador de Gurupá como era conhecido em 1995, fazia suas apresentações no festival Poli Arte e se apresentava também em outros municípios. Os temas das peças do grupo eram voltados para a realidade do município como a vida do seringueiro, drogas na família, gravidez na adolescência, vida do São Benedito, alcoolismo etc. Era um grupo de 30 pessoas, entre jovens, adultos, adolescentes e crianças. O grupo recebia apoio da gestão municipal da época em transportes, alimentação e hospedagens. Era coordenado pela professora Graciana Coelho e Manoel Benedito Lobato Pessoa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dediquei-me a fazer esta pesquisa sobre a Poli Arte, olhando o presente e percebendo que não tem nenhum evento cultural que a cidade possa desenvolver. Em meados dos anos 93 com a vinda do professor Wilson Bahia de Souza dar aula no SOME, haviam manifestações no município como o Boi Bumbá, dançado pela população gurupaense nos fins de tarde. Atualmente, os eventos acontecem somente em comemoração as datas cívicas. As escolas do município se organizam, na véspera do evento, para apresentar a cultura de Gurupá, com dança do carimbo, peças teatrais e lendas regionais. Os grupos de capoeiras também se apresentam. Não se tem um evento grandioso para apresentar a cultura como acontecia na Poli Arte.

Gostaria que o evento Poli Arte acontecesse novamente, que seja um sonho realizado de que o festival Reviva para que a sociedade de hoje, e especialmente a juventude, possam participar. Hoje, em Gurupá, uma grande parte dos jovens está sendo influenciada pelo mundo das drogas. Atualmente não existe nenhum tipo de evento nesse formato e com esta estrutura. Espero que a sociedade gurupaense tenha oportunidade de ver este evento acontecer como acontecia no passado. Até porque um povo, um município, que não desenvolve sua cultura, é como se não tivesse identidade, é um povo que não vive sua história.

A Poli Arte era um evento tão aceito pela população que trazia diversão alegria economia para o município, o povo se programava para ver o evento, mas para acontecer um evento popular como este, é preciso ter uma administração municipal que olhe para a sociedade e veja o que falta para ela. Gostaria que os governantes do município fizessem projetos culturais para a sociedade, principalmente os adolescentes e os jovens, para fazer parte de sua cultura e não entrarem para o mundo das drogas.

Com objetivo de estimular as manifestações artísticas nas escolas, a iniciativa individual e coletiva dos gurupaenses, e dar

estímulo à criatividade artística das pessoas. O sonho de resgatar a Poli Arte continua.

REFERÊNCIAS

Revista Exclusiva. **Especial Gurupá**, Altamira, 2005.

SANTOS, Gonçalves Alaercio. **Gurupá 385 anos**, Gurupá-Pá, 2009.

TORRES, Gilvandro. **Gurupá, uma história contada pelo povo**. Gurupá, 2017.

ENTREVISTAS COM PARTICIPANTES DA POLI ARTE

ALHO, Manoel Moacir Gonçalves. (Palestrante).

COELHO, Graciana da Silva. (Coordenadora).

DE DEUS, Benildo Machado. (Organizador).

MOURÃO, Silvana da Rocha. (Organizadora).

DIÁLOGOS ENTRE IMAGINÁRIO, TEATRO E ESCOLA: INQUIETAÇÕES E APONTAMENTOS ACADÊMICOS DE UM PROFESSOR EM ITATUPÃ-GURUPÁ

Marlon Fernandes de Souza¹

Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida²

Resumo: Este artigo acadêmico objetiva estabelecer diálogos entre a tríade Imaginário, Teatro e Escola. O percurso adotado no processo de execução da pesquisa parte de minha vivência envolvendo essas três áreas investigadas, apontando o quanto, desde criança, a questão do imaginário centrado nas narrativas míticas que alimentam a cultura do meu lugar se constitui em minha referência de vida. Movido pelo fascínio que essas narrativas me despertam, busco identificar, através de experimentos provocados em sala de aula onde tais narrativas, narrados pelos moradores de Itatupã serviram de base para construções cênicas, a rica contribuição do teatro para a escola, sobretudo em relação à percepção dos alunos sobre si mesmos e sobre a cultura local na qual estão inseridos. No percurso dessa escrita busco diálogo com Gaston Bachelard (1988), João de Jesus Paes Loureiro (1995) e Gilbert Durand (1988) para compreender as narrativas míticas como mitopoéticas.

Palavras-chave: Imaginário. Narrativas Míticas. Mitopoética. Teatro.

¹ Graduado do curso de Licenciatura em Teatro pelo PARFOR-UFGA. Turma 2018.

² Professora Adjunta da UFGA, Lotada no ICA - PPGARTES/ETDUGA. Orientadora do artigo.

INTRODUÇÃO

E DAS ÁGUAS DO ITATUPÃ BOIAM BOTOS E COBRAS-GRANDES

Nasci há trinta e dois anos. Chamo-me Marlon Fernandes. Sou filho de Maria Lindalva e José Roque. Minha infância foi marcada por muitas narrativas locais. Histórias que ainda me fazem mergulhar no meu imaginário. Quanto eu ainda era criança, era comum às pessoas do rio onde eu morava se reunirem durante as noites para conversar, ou, às vezes, fazer pequenas orações. Ocasião na qual, nas rodas de conversa, surgiam as figuras míticas de nosso folclore: boto, cobra-grande e outros. Lembro-me que ficávamos com muito medo e sempre perto de alguém mais velho.

As histórias mais contadas eram a do boto e da cobra-grande. Aquilo era incrível. A figura daqueles seres boiava em minha imaginação. Eu conseguia vê-los e sentir sua ação. Como morávamos em casa de madeira na beira do rio, parecia que a qualquer hora iria aparecer o boto ou a cobra e nos atacar. Sentia o sopro do boto pelas frestas da casa. Era uma viagem de muitas aventuras. Além dessas narrativas era muito comum ouvirmos a história do Chaguinha, morador de nossa comunidade. Quem nos contava era nossos pais. Hoje, no papel de pesquisador pedi a eles que recontassem a história que segue transcrita abaixo:

“Chaguinha era um rapaz magro, alto e claro. De família de boa posse, tinha estudado fora e quando voltou a casa dos pais, barracão de empregados e residência, vivia envolvido nos livros e muito distante dos pais. O tempo passava e ele parecia mais indiferente. Foi então que começaram a notar que ele lia o livro de São Cipriano, o “livro da Capa Preta”, que lido de trás para a frente era muito perigoso. Foi então que o rapaz começou a ter momentos mais agressivos e a se isolar das pessoas. E, já lia

a oração na palma da mão. Seu envolvimento foi tanto que ele perdeu a lucidez e um certo dia correu para a mata. Todos se reuniram e foram tentar encontrá-lo. Porém, quando o avistaram e chegaram até ele para tentar pegá-lo, tudo se transformava em uma casa de cupim. Assim, ele ia se escondendo até o momento que as pessoas não conseguiram mais vê-lo". (Entrevista realizada com José Roque de Souza e Lindalva Araújo Fernandes, ocorrida em 09/08/2017).

É foi na cabeceira de um igarapé que ele desapareceu para nunca mais ninguém saber o que quer que seja dele. Por conta de seu sumiço, esse local atualmente é chamado de igarapé *Chaguinha*. Além dessa narrativa, histórias de visagem e outros "causos" eram assunto das rodas de conversas. Foi nesse terreno fértil que nasci e fui construindo meu fantasioso mundo mítico, mergulhado no universo do mitopoética Amazônica e suas credences, posto que, "o mito, pela linguagem, não faz outro percurso que não seja o do antropológico para o poético" (LOUREIRO, 2005, p. 19).

Minha trajetória de vida está mergulhada nas águas barrentas do Rio Limão, inerte nas narrativas orais da tradição dos povos das águas e da floresta do distrito de Itatupã-Gurupá. Contexto no qual os ribeirinhos locais, no contato com a natureza, desenvolveram seu universo mítico. E, o espaço ribeirinho, é este cenário bucólico, rico, e com uma diversidade cultural que faz com que o imaginário local seja repleto de mitos, lendas, histórias heróicas, de visagens ou *misuras*, causos e assombrações, que formam este mundo particular fantástico que é o Itatupã. É para essa maré de águas correntes que meu imaginário corre e desemboca no meu fantástico mundo. Mundo esse de meus devaneios. De minhas solidões desde a infância, como bem nos ensina Bachelard,

Toda a vida é sensibilizada para o devaneio poético, para um devaneio que sabe o preço da solidão. A infância

conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas. Como não sentir que há comunicação entre a nossa solidão de sonhador e as nossas solidões da infância? E não é a toa que, num devaneio tranqüilo, seguimos muitas vezes a inclinação que nos restitui às nossas solidões de infância. (BACHELARD, 1988, p. 94)

Deste modo é relevante considerar que desenvolvi minha vida num lugar onde a mitopoética é parte essencial no desenvolvimento da dinâmica de vida do cidadão extrativista, pescador e amante das águas e da floresta. Onde as crendices e histórias de nossa gente, estabelecem um grande respeito entre humanos, natureza, animais e divindades que ditam a harmonia e equilíbrio do universo local.

O que se quer discutir com isso?

O que se quer mostrar neste trabalho é que “uma infância potencial habita em nós”, ou seja, carregamos desde o primeiro instante de vida esta capacidade que, dependendo do nosso contexto social e familiar, por exemplo, poderá se apresentar como um campo fértil de imaginações e ajudarão na formação de nossas personalidades e em muitos casos definem nossas crenças e modo de vida. Fazem com que tenhamos esse “diferencial poético” rico de informações sobre nossa vida e a vida de nosso povo. As solidões de tantas gerações que antecederam a nossa. Neste sentido é importante dialogar com o que diz Bachelard em sua Poética do Devaneio:

Para atingir as lembranças de nossas solidões, idealizamos os mundos em que fomos criança solitária. E, pois, um problema de psicologia positiva o de perceber a causa da idealização muito por todas as lembranças da infância e seu leitor, por intermédio da infância que dura em nós.

Essa infância, aliás, permanece como uma simpatia de abertura para a vida, permite-nos compreender e amar as crianças como se fossemos os seus iguais numa vida primeira. (BACHELARD, 1988, p. 96).

Não diferente a esse meu universo particular que é o meu imaginário, é minha trajetória profissional, que atravessada por essas narrativas, possibilitou-me um diferencial quando da realização da docência, pois esse vasto mundo sempre surgia como um extenso e dinâmico campo de informações que pode ser transformado em saber.

E esse campo mítico em diálogo com minha prática profissional só se tornou mais concreta, real, após meu ingresso no curso de Licenciatura em Teatro, ofertado aos professores no município de Gurupá pelo PARFOR-UFPA. Foi neste curso através do contato com disciplinas sobre o fazer teatral que comecei a dar vazão aos meus devaneios e a perceber a importância de se trabalhar através do teatro com esse imaginário poético tão rico nesta localidade. Neste percurso reflexivo comecei a perceber que através do diálogo entre teatro e imaginário em sala de aula, descortina-se noções sobre identidade e pertencimento.

Daí a necessidade de trabalhar com os alunos aquilo que é do seu cotidiano, de suas experiências e vivências, em função do desenvolvimento e valorização do local e do que ele tem como elementos de identificação. Aquilo que ele, partindo da análise de uma determinada situação, por exemplo, pode se reconhecer. Além disso, deve compreender isso como algo pertinente de sua cultura local, e que por isso deve ser compreendida, respeitada e zelada. Neste sentido, considero primordial que as histórias locais possam ser utilizadas de diferentes maneiras e em diferentes disciplinas, em favor do ensino. Enfatizo isso porque sempre percebi que essas narrativas exercem um poder sobre os aprendizes capaz de prender a atenção para o que se quer ensinar.

Por que exatamente esse tema? Porque acredito que trabalhar em sala de aula o processo criativo nessa perspectiva da ressignificação e imaginário, só irá somar com a minha prática pedagógica, posto que, tratar desse processo criativo do ser humano, principalmente desde seu primeiro contato com a escola é maravilhoso, haja vista ser um período em que ela está vivendo essa fase de efetiva construção (fase que vai da creche ao fundamental I). Não que as outras fases não sejam tão importantes assim, mas é que esse é o momento que a criação está iniciando na escola. A abertura para absorver o conhecimento está latente, e, quanto mais estímulo ela receber, mais possibilidades terá de ter uma vida escolar bem sucedida.

O MERGULHO NO IMAGINÁRIO MÍTICO EM ESPAÇOS INSULARES DA AMAZÔNIA PARAENSE

Os elementais da natureza – terra, água, ar e fogo – se constituem em bases fundantes nas narrativas míticas que falam de deuses, demônios, seres encantados, espalhados pelos continentes do planeta terra. Essas narrativas míticas atravessam a história da humanidade, dos períodos mais remotos até o tempo presente.

Todavia, para se compreender a importância do imaginário é oportuno tentar conceituá-lo, mesmo que de maneira orgânica à definição local. Em síntese, o imaginário é uma criação social, antes de tudo, que começa desde os primeiros anos de vida de uma criança. Também compreende como o processo de criar imagens mentais que só nela tem existência ou mesmo a representação imagética do mundo real e simbólico . Gilbert Durand, em sua obra *A Imaginação Simbólica* atrela a o surgimento dessa imaginação à consciência indireta, como esclarece a citação a seguir:

A consciência dispõe de duas maneiras de representar o mundo. Uma, *direta*, na qual a própria coisa parece esta

presente na mente, como na percepção ou na simples sensação. A outra, *indireta*, quando, por qualquer razão, o objeto não pode se apresentar à sensibilidade “em carne e osso”, como por exemplo, nas lembranças de nossa infância, na imaginação das paisagens do planeta Marte, [...] ou na representação de um além-morte. Em todos esses casos de consciência indireta, o objeto ausente é *re(a)presentado* à consciência por uma *imagem*, no sentido amplo do termo. (DURAND, 1988, p. 11).

Portanto, é fundamental discutir aqui o imaginário humano em sua perspectiva mítica, ou seja, como processo criativo que os indivíduos já construíam desde que o homem começa a desenvolver seu potencial para o aprendizado. A este exemplo temos as civilizações gregas que há milhares de anos já tinham a capacidade de criar deuses que representavam diferentes situações da vida naquela época. Deste modo é possível dizer que imaginário mítico ocupou uma vasta dimensão na vida do ser humano, tanto que as sociedades que nos sucederam, continuaram construindo entendimento, compreensões e respondendo diferentes questões, por meio deste universo de verdades.

Não quero aqui questionar verdades a respeito do nosso desenvolvimento histórico, apenas reconhecê-las como essenciais às conclusões e explicações do mundo atual, sem as quais não haveria essa diversidade de explicações e informações a serviço da construção do conhecimento. Porém, é crucial reconhecer a capacidade e potencial cultural da humanidade em se apropriar do imaginário mítico para explicar situações e fundamentar hipóteses que sustentam a própria existência. Esses mitos são essenciais para entendermos questões importantes e formular interpretações diversas que circundam o imaginário social.

De acordo com Del Priore (2000) durante a idade média, quando maior parte do mundo era considerada terra incógnita, uma vida inteira fervilhava nos quatro elementos. Vindos do

caos, os seres que aí se debatiam povoavam as mitologias, nutriam as superstições, agitavam os espíritos e tomavam forma graças ao pincel dos artistas e ao martelo de escultores.

É fato que as narrativas míticas povoaram o imaginário de vários viajantes, naturalistas e memorialistas. Viajantes europeus como Nicollo, Matteo e Marco Polo, Giovanni Pián Del Carpini ou Guilherme de Rubrouck, homens que cruzaram rotas de caravanas através da Ásia, ligando a China à Europa durante o século XIII, confirmavam a existência de maravilhas e bizarias nunca dantes vistas. Todavia, muito antes dos viajantes do período medievo, os negociantes, soldados e artesãos gregos já descreviam a existência de seres horrendos na Índia. Um deles, Ctésias de Cnido (398 a.C.), médico e prisioneiro na corte de Ataxerxes II, escreveu um manuscrito graças ao qual a Índia, terra de prodígios, é empurrada para os confins da terra. “Ele aí consigna todas as histórias fabulosas que existiam desde Homero, povoando o país de raças fantásticas: os pigmeus, gruas- aves de pescoço longo como os da girafa; os ciápodes; os cenocéfalos, homens com cabeça de cachorro; homens peludos e sem cabeça, com olhos nos ombros...” (DEL PRIORE, 2000, p. 19).

Nas Américas, as primeiras narrativas míticas datam do século XVI e se estendem até o século XIX e fazem parte do extenso acervo sobre o período das grandes expedições – espanholas e portuguesas. De acordo com Câmara Cascudo (1983:187), no Brasil colonial até o século XIX, eram recorrentes narrativas que diziam existir no alto rio Branco e na fronteira da Venezuela e Guianas uma família de homens que não tinham cabeça e com os olhos no tórax. Ainda de acordo com este autor, o naturalista Von Martius que viajou pelo Brasil entre 1817 e 1820, encontrou a tradição das blêmias americanas e de outras criaturas míticas entre os indígenas da Amazônia.

Longe de perderem sua vitalidade, as narrativas míticas que falam de seres monstregos e encantados se espalham em várias comunidades – insulares e continentais- amazônicas e no

tempo presente se tornaram objeto de investigação de muitos pesquisadores locais, sobretudo antropólogos, na busca de compreender a importância e significação dessas narrativas na construção e reconstrução de identidades e culturas locais.

De acordo com Diegues (1998), algumas ilhas brasileiras, entre elas de São Luis, a do Marajó e a de Santa Catarina, ainda hoje apresentam o domínio do mítico, do fantástico e mesmo do sobrenatural, já que essas ilhas ficaram, por muito tempo, isoladas geograficamente. Mas esse isolamento não deve ser considerado como o fator principal para o surgimento de um número significativo de mitos e lendas.

Em várias regiões “insularizadas” da Amazônia, é perceptível a existência de narrativas míticas relativas a serpentes desconhecidas, nominadas de Cobra Grande, Cobra Norato, Tupimanbá. Também é recorrente a presença do Boto, da Arraia. Estes seres encantados habitam o Elemental água – mar, rios, igarapés, furos, lagos. Por ser a água o único elemento que permite o acesso a regiões insulares, ela é a inspiração para a vida, fecundidade. É em seu estado líquido que vários seres aquáticos habitam. Nas narrativas míticas esses seres são responsáveis pela manutenção da ordem, do equilíbrio. Em decorrência de sua função simbólica, são capazes de ordenar o mundo social, ao limitar o acesso às instâncias do mundo aquático, quer seja em sua superfície ou profundezas.

Em várias comunidades insulares paraense os encantados que habitam o mundo aquático são seus guardiões, muitas vezes aparecendo como seres metamorfoseados, capazes de “mundiar” e “mexer”, “bulinar” com habitantes/moradores desses espaços. Nas narrativas, mulheres menstruadas ao entrarem nos domínios desse mundo foram engravidadas por Cobras, arraias, botos e outros tipos de animais aquáticos. Também é comum o relato do desaparecimento de crianças que circulavam sozinhas em beiradas de rios, igarapés e igapós.

No tempo presente é oportuno ressaltar a permanência e vitalidade de narrativas míticas na Amazônia paraense. Todavia, há que se considerar - pelo menos preliminarmente - que sua permanência e vitalidade não está meramente centrada no campo das tradições. Ao contrário, talvez seja oportuno considerar o atrelamento das mesmas ao campo metafísico, como elemento propulsor na construção do imaginário, do devaneio, do poético e, portanto como estruturas fundantes que alimentam a visão de mundo dos habitantes dessas comunidades, materializadas nas múltiplas manifestações culturais vividas e sentidas por estes sujeitos.

AS NARRATIVAS MÍTICAS EM ITATUPÃ - COBRA-GRANDE

O Itatupã é uma localidade dentro do município de Gurupá-Pa, que possui uma dinâmica e modo de vida muito particular se comparada ao restante territorial de Gurupá, cidade ribeirinha no baixo rio Amazonas e que por assim ser, conversa com a filosofia de vida de todos os ribeirinhos amazônidas. São inúmeros os rios que se estendem às partes mais extremas das matas e outros que conduzem seus moradores aos mais diversos e longínquos lugares. Dentre esses rios estão o Amazonas que circunda toda a região Itatupã e, o rio dos Alegres, com uma geografia que corta e liga uma localidade a outra. A flora deste lugar ainda abriga animais e aves de diferentes espécies e seres inimagináveis. “Misuras”, “espíritos” e seres das profundezas e das matas. Tudo isso compõe o brilhantismo deste lugar e uma “verdade poética” tipicamente ribeirinha.

A cultura itatupaense mítica é fantástica do ponto de vista da “verdade poética”, da imaginação e criação de sentido. Um contexto de interpretações simbólicas que fascina pela riqueza de detalhes que ora migram entre o sagrado e o profano, o real e o ficcional e que fazem com que esta região seja vista como uma

das mais importantes, nesta linha de raciocínio, da nossa Amazônia.

Para a melhor compreensão acerca do imaginário da cultura amazônica, como fator de identidade, é importante conversar com o que diz Admarino Gonçalves de Matos Júnior (2016):

Na cultura amazônica predomina o imaginário presente na identidade dos habitantes, são produtos da acumulação de experiências vividas em seu meio social. Assim, através de sua história de vida, seu modo, a forma como convive permite o relato de experiências de vida trazida de geração para geração sofrendo ao longo do tempo suas devidas transformações. (MATOS JUNIOR, 2016, p. 08).

Neste sentido, e tendo em vista que as narrativas orais e míticas são frutos do imaginário popular e por isso, cultura, trago para o centro da discussão a lenda da cobra-grande e boto, na ótica do ribeirinho e, busco fazer um desmembramento entre da história. Entendendo que “as narrativas são o artesanato que um artesão teceu de uma matéria bruta para retratar a delicadeza de suas ideias, a sensibilidade de seu criador, a época e a sociedade da qual é parte”.

A história a seguir é de “Noratinho”, lenda da cobra que se deu nas proximidades de Gurupá. Esta narrativa foi contada pelo Senhor Moacyr Alho: na cidade de Gurupá em 10/10/2017.

“Era um casal de trabalhadores rurais que morava próximo à boca do Xingu. Um belo dia a esposa fica gestante e a barriga começava a crescer, ele tratava dela como se tivesse gestante mesmo, normal. Quando foi um dia ela foi tomar banho, quando ela ia descendo na água, viu cair duas cobras de dentro dela. Duas cobrinhas e saíram nadando e na água foram embora. Ai ela correu pra casa com medo e falou com o marido e ai vieram olhar. Os parentes. Aquela coisa. E ela não conseguia ficar quieta. Uma inquietação muito grande. [...] Quando foi a partir do segundo dia ela começou a ir pra água tomar banho, na beira do rio e ai as

cobras vinham e ela corria. Passou-se isso por muito tempo e ela não podia tomar banho na beira do rio. Ai um dia o padre chegou, nesse tempo era muito difícil, na localidade deles, faz aquela reunião grande com os jovens. Visita do padre é batizado, casamento, confissão, e, ela foi se confessar com o padre e ela contou para o padre que tava esse problema. Com ela. Que ela não tinha mais coragem de vir na beira do rio. O Padre falou para ela: “olha filha essas duas cobrinhas só vêm atrás de ti porque elas tão precisando de leite materno, tu precisa então. Tu tem leite nos peitos?” Ela disse “Eu tenho muito leite”. Ele disse “quando tu ir e vê as cobras e elas vir, tu pega uma cuinha ou uma xicara espreme o leite e joga para elas, tu vai ver, não voltam mais. Tão pedindo teu leite de mãe”. Assim ela foi pra casa. Só chegar lá, ela já tava assombrada. As cobras já estavam grandinhas. O que ela faz! Vai banhar, quando ela vê lá vêm as cobrinhas. Quando chegam, ela espremeu o leite e jogou. Quando ela jogou na água que o leite espalhou, elas se espalharam no meio daquele leite. Ai elas foram embora e não voltaram mais. [...] Passou-se uns anos, ai começa a aparecer um casal de jovens nas festas. Aquele rapaz e aquela moça muito bonitos. Dançavam a noite toda e namoravam. Quando era próximo do dia, o galo começava a cantar, eles davam um jeito. Descuidavam e eles desapareciam. Foi passou-se começaram a aparecer no rio, as pessoas atravessavam o Amazonas aqui de Gurupá e muitas localidades aqui do baixo amazonas e elas apareciam e aí o pessoal ficava com medo. Quando foi um belo dia, eles contavam que depois de desencantar o Noratinho ele contou que ele alagou uma canoa aqui acima da ilha redonda próximo ai a ribeira, que vinha cheia de laranja, quando viu a laranja, aí a cobra homem era o Noratinho e a cobra mulher era a Maria. A Maria queria chupar laranja, alagaram a canoa e o pessoal doido com medo no meio da laranja. Eles chuparam a laranja e foram embora, não morreu ninguém [...] (Depoimento de Moacyr Alho, morador de Gurupá, em 10/10/2017).

AS NARRATIVAS COMO ENCHENTE QUE DESAGUA NO PROCESSO TEATRAL

As narrativas míticas encontradas em Gurupá foram à porta de entrada para o mundo das grandes estórias, do desenvolvimento do meu mundo de verdades poéticas, como costume dizer. Por que verdade poética? Acredito que verdade poética é o que o homem convencionou chamar de verdade, aquilo que seu consciente aponta como verdade, mesmo sem certeza absoluta. Trata-se das nossas verdades. Daquilo que crio e o meu instante de sensibilidade permite sentir na essência do tido, e apreende isso sem questionamentos. É também aquilo que só o poeta sabe dizer e ninguém questiona. E, nem deve, porque não sabe onde é o nó que amarra esta verdade. É o que a sensibilidade do poeta tem a oferecer e encontra e repousa na sensibilidade alheia. Isso se configura mais eficientemente quando conversamos com Ostrower:

[...] sensibilidade não é peculiar somente a artista ou alguns poucos privilegiados. Em si, ela é patrimônio de todos os seres humanos. Ainda que em diferentes graus ou talvez em áreas sensíveis diferentes, todo ser humano que nasce, nasce com um potencial de sensibilidade. (OSTROWER, 2013, p. 12).

É relevante dizer que é essa sensibilidade que faz com que as almas se equivalham e se complementem em suas paixões e devaneios de vidas e aventuras que perduram por toda a existência. É neste recanto das “verdades poéticas” que se encontra meu eu. Nas verdades de um rio onde o boto é o vizinho da frente, que bate na porta e vez ou outra, toma o café, mesmo que pela boca dos outros. Que chega de canoa, remando e rimando, com seu chapéu de palha e olharsedutor.

Uma relevante discussão a ser inserida aqui é a questão da experiência que venho vivenciando durante todo o meu percurso profissional, embora esporadicamente. Porém, quero enfatizar a vivência que tive no 7º ano do ensino fundamental da Escola

Municipal de Ensino Fundamental Manoel Lourenço dos Reis, no segundo semestre letivo de 2017.

Neste trabalho realizamos um instigante processo criativo, ocasião na qual construímos uma proposta cênica muito interessante, haja vista que se buscou cumprir o que a arte teatral se apropria e busca desenvolver de competências no aluno.

Também, procurou despertar o interesse pelo aprendizado a partir de saberes locais e manifestações da cultura popular ribeirinha, do imaginário mítico do cidadão de Itatupã, através da lenda do boto. Ainda com o intuito de construir um resultado do qual a comunidade pudesse apreciar e fazer suas análises críticas. Tirar suas conclusões.

O respectivo processo criativo do experimento cênico cumpriu uma árdua agenda de atividades. Tal qual a descrição abaixo:

No primeiro instante, depois de ter colocado para a turma o que havia cogitado como proposta de trabalho de ensino das artes e língua portuguesa, expus aos alunos que gostaria que fizéssemos um trabalho de pesquisa sobre os mitos e lendas mais populares da nossa região e que as pessoas contam há muitas gerações. Em seguida faríamos a seleção de uma delas e desenvolveríamos a construção de um espetáculo com aquela história que eles mais gostassem. Dai então já estávamos com a ideia inicial encaminhada, dividimos a turma em equipes de três alunos e saímos para realizar as tarefas.

Então, fizemos a primeira etapa, que era a catalogação das histórias, dentre as quais apareceram a lenda do boto, da cobra grande, Chaguinha, visagens e “misuras”, como a que assustava as pessoas que saíam à noite para “lanternar” e a que quando uma pessoa ia para a mata assoviava, gritava e chamava o nome da pessoa e arrepiava-o todo de tanto medo e este por sua vez adoecia e só o benzedor podia curá-lo.

Levamos uma semana para podermos estar com o resultado de campo em mãos. Foi aí então que na aula seguinte numa roda de conversa socializamos todas as histórias. Cada grupo formado para fazer a catalogação das histórias, lia aquelas que havia conseguido coletar. Na ocasião percebemos diferentes narrativas, porém algumas delas eram contadas com elementos diferentes, ou com riqueza de detalhes em comparação as outras.

Foram muitas as lendas, mitos e causos etc. que foram levantadas, mas para o que precisávamos já tínhamos material suficiente para a construção do espetáculo. Então partimos para a escolha da história mais completa. Assim, concluiu-se que a lenda do boto era uma das mais bonitas. Isso pela dramaticidade que ela apresenta e a possibilidade de jogos que podíamos construir a partir daquela lenda. Além de brincar com a inocência da mocinha de família, o rapaz sedutor que quebra o princípio da moralidade, benzedeiros e pajés por exemplo. Do regionalismo que ela tem, refletindo os elementos da cultura ribeirinha local. Por exemplo, o casco, o remo, o chapéu, a casa simples e outros.

Nesse sentido a aluna Rafaela Sousa de Sousa salienta em roda de conversa na sala de aula o seguinte.

Lendas como a do boto é importante de ser trabalhada porque tem mais haver com a realidade do interior e o povo conhece bastante. Essa lenda as pessoas conhecem e se divertem. A experiência que fizemos com a lenda do boto foi interessante. Foi legal ver a nossa turma participando e dando o melhor de si para sair bem feito. É uma experiência que só temos a ganhar. (Entrevista realizada com Rafaela Sousa de Sousa, ocorrida em 22/11/2017).

No processo de construção do ator para a cena, iniciei com aquecimento no plano baixo, e, um jogo de concentração com o uso de música instrumental. Eles pareciam tensos com a atividade no início. Com eles mais relaxados, começamos a fazer os jogos cênicos já pensando no trabalho final. Fizemos então o

jogo da sedução. Ocasão na qual dividi a turma em dois grupos, e coloquei um de frente com o outro. O que dividia uma equipe da outra era uma linha imaginária. Um dos objetivos era dizer as verdades com o olhar, e mostrar verdade e sedução pela troca de olhares. A proposta seguia uma sequência de atividades a serem jogadas.

Para continuar, os alunos deveriam mostrar um pequeno recorte cênico e falar o que achou do jogo. Em seguida, na aula seguinte, o jogo era construir retratos cênicos que retratasse a mocinha o pai e a mãe. Família ribeirinha humilde. O objetivo era ver, pela concepção do aluno, o que era uma família do interior, comportamento e costumes e crenças. O desafio era que eles pensassem tudo, improvisassem e socializassem com os demais colegas o processo criativo do grupo. Era um trabalho que usava muito o imaginário também.

Assim, cada grupo realizou sua tarefa. Os grupos mostraram dificuldades por que não havia ensaios. Cada grupo conversava e partia para a ação. Mediante esse trabalho realizado, fomos selecionando as partes para montagem do resultado.

A cada dia de aula, fazíamos os jogos básicos. Atividades no plano baixo, médio e alto e íamos implementando outros. Entre eles o de ocupação de espaço, projeção de voz, foco e posicionamento e distribuição dos atuantes no palco. Entrada e saída de cena. Um trabalho mais minucioso, pois eu já dispunha de experiências e aprendizados adquiridos nos primeiros módulos de minha formação em teatro.

Os ensaios continuaram por algumas aulas. Isso para podermos deixar o trabalho o mais bonito possível. Além disso, criamos pequenas apresentações para a ocasião, já que eram muitos alunos e o que queríamos fazer era experimentar a cena. E principalmente mostrar às pessoas essa nova perspectiva e principalmente, como a lenda do boto era o trabalho de destaque,

queríamos que quem fosse nos assistir pudesse reavivar essas histórias e ativar suas memórias, até mesmo afetivas, e, viajasse no seu imaginário através do teatro.

Quanto ao figurino cênico, cada aluno trazia seu próprio, desde que dessem conta da exigência de cada personagem. Assim estávamos com o espetáculo pronto. Então apresentamos a comunidade escolar e este foi um trabalho relativamente bom, pois os alunos deram conta de realizar a tarefa a eles delegada. Embora pequenas falhas, mas o essencial aconteceu: foi colocada à comunidade escolar uma nova e rica forma de educação, que é o teatro em suas múltiplas possibilidades. Isso nos fez pensar que foi bom porque as pessoas que estavam assistindo interagiram e se envolveram com a apresentação.

Com esse trabalho vimos que a valorização do regional é muito importante para o ensino do teatro como fator determinante de educação das crianças, uma vez que ele é um rico campo de formação, capaz de favorecer muito o desenvolvimento intelectual do estudante.

Acredita-se assim que é a ação coletiva dos atuantes na escola que farão com que a educação se fortaleça e possa dar bons frutos. Em consequência disso o ensino do teatro venha calhar como a qualidade e progresso escolar de cada envolvido no processo ensino-aprendizagem.

Faz-se pertinente acrescentar que a arte teatral assume uma dimensão homogênea com a educação. Sem ele a educação tenderia a declinar no que tange ao conhecimento artístico e criativo que enfatiza a sensibilidade humana através de seus traços peculiares. Não teria ela a beleza que tem, sem a capacidade criativa do homem, e, que o teatro se apodera para desenvolver-se. Um mundo de imagens e verdades criadas que tocam a sensibilidade de quem atua e de quem se deleita das verdades poéticas ao assistir um espetáculo ou mesmo ao participar direta ou indiretamente de atividade de teatro.

Então é sem dúvida o teatro uma área de conhecimento, da qual devemos nos apropriar para que nossa aprendizagem seja mais significativa. Seres humanos mais sensíveis, aprendizes mais criativos e uma escola mais integradora e aberta às novidades. Uma escola mais atuante em favor da construção de uma realidade mais justa e uma sociedade mais humanizada, na qual todos vivam bem. Sem maldade. Uma escola de respeito mútuo. E, nada melhor para fortalecer e sedimentar essa tríade escola-teatro-comunidade do que trazer para esse diálogo aspectos do saber local, das narrativas míticas e poéticas, porque são elas que dizem quem somos, nossas marcas e raízes. Assim, quando se reforça a cultura e saber local, a noção de pertencimento aflora como marca indelével a nos acompanhar, sempre.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. (1884 - 1962) A poética do devaneio [tradução: Antônio de Pádua Danesi]. São Paulo: Martins Fonte, 1988.

CAMARGO, A. História Oral e Política. In: Moraes, M. de. História Oral. Rio de Janeiro: Diadorim, FINEP, 1994.

DEL PRIORE, Mary. Esquecidos por Deus. Monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DE NICOLA, José. Português: Ensino Médio, volume 2. São Paulo: Scipione, 2005.

DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica; tradução Eliane Fittipaldi Pereira. - São Paulo: Cultrix, da Universidade de São Paulo, 1988.

JÚNIOR, Admarino Gonçalves de Matos. Mitos e contos populares da vida amazônica. Anais. ANPHU-PARÁ, 2016

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura amazônica: uma poética do imaginário. – Belém: Cejup, 1995. Paulo: Cultrix, da Universidade de São Paulo, 1988.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processo de criação. 29ª ed. Petrópolis, Vozes, 2013.

SIQUEIRA, Antônio Juraci. Banquete de Eros: poesia líricas e eróticas. (Impresso. S/A).

MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DO FORTE DE SANTO ANTÔNIO DE GURUPÁ

Mirlane Braga Moraes¹

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra²

INTRODUÇÃO

Este artigo parte de uma pesquisa sobre as memórias do Forte de Santo Antônio de Gurupá. Estabelecemos uma relação com os estudos da memória, a partir das discussões feitas por Ecléa Bosi (1994), sobre as memórias individuais e coletivas; Pierre Nora (1993), sobre lugares de memória; Michael Pollak (1992), acerca da Memória e Identidade Social; e Sônia Freitas (2001), quando discute a importância da História Oral como procedimento para o levantamento de fontes. Esse conjunto de autores, além embasar nossas reflexões sobre o tema, possibilitaram a sistematização metodológica do trabalho.

A pesquisa sobre as memórias do Forte de Gurupá foram mediadas pela metodologia da História Oral, o que permitiu adentrar no mundo investigativo da memória, considerando os critérios desta abordagem nas entrevistas realizadas com Adelino Pantoja da Costa, respeitado e conhecedor da história de Gurupá;

¹ Professora de Teatro. Licenciado pelo curso de Licenciatura da UFPA-PARFOR-GURUPÁ

² Artista, ator, diretor teatral, performer, professor e pesquisador de teatro. Doutor em História, pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará (2016). Mestre em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (2010). Graduado em Letras- Licenciatura Plena em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará (2007). Técnico em Ator pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará/ETDUFPA (2007).

Florêncio Coelho Machado, por ser uma pessoa pelas suas vivências nos diversos aspectos de sua vida; a professora e historiadora Cássia Luzia Lobato Benathar, por desenvolver atividades educacionais nos espaços não convencionais; e, por fim, a graduanda em Teatro/PARFOR-Gurupá, Mônica Marques dos Santos, pela sua experiência artística no espaço da fortaleza. Somado a isso, procuramos leituras que nos dessem fundamentação sobre as memórias do forte, como afirma Bezerra (2013): “uma sociedade se faz da história e da memória, dos fatos vividos pelos sujeitos e pelas relações que eles estabelecem com o meio e com outros seres” (p. 53).

Por isso, acreditamos na importância de estudar esse lugar da memória, Forte de Santo Antônio de Gurupá, por ter um significado muito importante na trajetória de vida de muitos moradores desse município. Além disso, falar do Forte é relembrar todo um passado sangrento, de sofrimento, de perdas e conquistas, e lembrar, também, o quanto foi importante no processo de construção da nossa sociedade, do ponto de vista da identidade.

A HISTÓRIA DO FORTE DE SANTO ANTÔNIO DE GURUPÁ

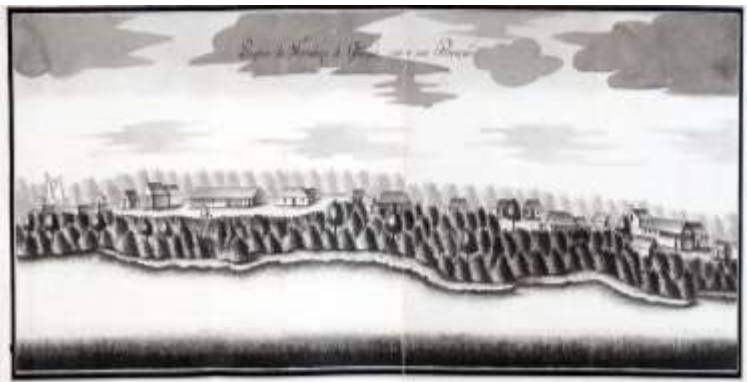
Em seu longo período de existência, a fortaleza de Gurupá teve dois nomes. O primeiro foi forte Mariocay, erguido em 1616, pelos holandeses ao se apossarem das terras gurupaenes. Logo, em 1623, apesar deste domínio de território, era incumbência dos portugueses fazer o reconhecimento da região na Baía de Guajará e proximidades, e, diante destes conflitos, o forte holandês foi tomado e restituído pelos portugueses, que o denominaram forte de Santo Antônio.

Wagley (1977) discorre sobre “os anos seguintes à chegada desses holandeses em Ita³ em que houve sangrentas batalhas entre estrangeiros (portugueses, ingleses e holandeses), pelo domínio de posse do lugar” (p. 60). Barromeu (1941) acrescenta: “como resultado dessa disputa os fortes ficaram arrasados incluindo-se o de Mariocay, que ficou totalmente em ruínas” (p. 100).

Na metade do século XVII, os fortes deveriam ser simples e provisórias obras, defesas construídas de acordo com as condições e recursos dos colonizadores e com as agressões que viessem a sofrer. Apesar de sua posição escolhida e fortificada que ocupava, tiveram os holandeses de entregar o forte Mariocay, na margem direita do Rio Amazonas. Os portugueses, sem guarnição suficiente para garantir as posições tomadas, arrasaram o forte e prosseguiram na luta, derrotando em vários encontros fluviais seus inimigos (VIANA, 1905, p. 233).

³ Nome fictício criado pelo autor para se referir a Gurupá, no período que esteve na cidade no ano de 1948, durante um estudo da Amazônia realizado pela Organização Cultural, Científica e Educacional das Nações Unidas, para o Instituto Internacional da Hiléa Amazônica.

Figura 1 - Prospecto da Fortaleza de Gurupá e sua povoação no ano de 1756.



Fonte: Arquivo pessoal de Helena Lima.

Esse prospecto, da esquerda para direita, mostra o forte, erguido para proteger a vila de Itá, como era chamado Gurupá pelos visitantes. Observe que a fortaleza está localizada em um vilarejo muito simples. Em busca de território pela Amazônia, os portugueses que em uma das suas expedições, coroada de tal glória pelo regresso de Bento Marciel Parente e Aranha de Vasconcellos, disputando o pomposo título de – *capitão maior da conquista do Pará e primeiro descobrir e conquistador Gurupá e rio Amazônia*. Assim nasceram as duas primeiras fundações dos portugueses na Amazônia, sendo uma delas o forte de Santo Antônio de Gurupá, que Marciel Parente fundou no mesmo sitio do extinto forte de Mariocay. (VIANA, 1905, p. 233).

De 1629 a 1639 prosseguiram as batalhas e os ataques ao forte sob o comando dos capitães Rorger North e o João Pereira Cáceres, que comprometeram a estrutura do forte que foi deixado em total ruína, como narra Benedito Sanches (*em memória*), gurupaense, memorialista da cidade, que escreveu suas memórias em seu livro sobre a história de Gurupá, lançado em outubro de 2009.

Nessa perspectiva, as narrativas de Sanches são legitimadas por Pollack (1992, p. 02), quando se refere ao uso da memória para construção de uma identidade, uma herança dos fatos vividos por outro grupo, o que o autor chama de “vividos por tabela”.

Dessa forma, as narrativas de Sanches convergem com os escritos de Borromeu (1941) nos fatos referentes à história do município, sobre o processo histórico da fortaleza, como consequência dos combates de 1629 a 1639, que foram os que mais marcaram e deixaram o forte extremamente destruído e abandonado.

A fortaleza de Santo Antônio de Gurupá permaneceu por meio século abandonada, apesar do interesse dos governadores da época. Mas foi só em 1691 que se iniciou uma reconstrução dele, no governo de Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho, e a partir de então, se estabeleceu o desenvolvimento de Gurupá como estrutura urbana.

Como a disputa por território era comum nessa época, 1760, foi novamente deixado em ruínas a fortaleza. O governador Manuel Bernardo e Castro recrutou ao local o major de engenheiro Gaspar João Geraldo Gronfelts, que ali chegou em 27 de janeiro do ano seguinte, com a finalidade de construí-la e, em seguida, ao ver a fortaleza, disse ao governador: “achei-a arruinada de tal sorte as paredes estão todas para cair e assim me parece que se fizesse detrás paredes terra plena não hão de sofrer o peso desta terra as peças com os reparos (GRONFELTS apud BORROMEU, 1941, p. 100).

Figura 2 - Planta da fortaleza de Santo Antônio de Gurupá 1762.

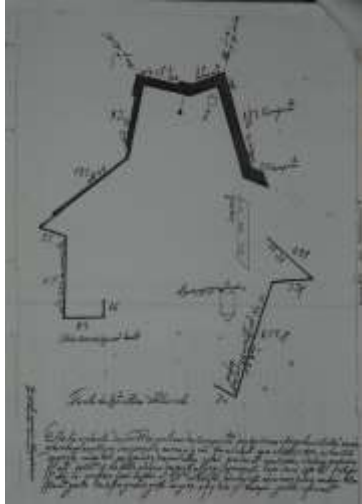


Fonte: Acervo pessoal de Helena Lima.

Essa planta é o desenho oficial da fortaleza de Santo Antônio, pensada e construída em um formato de uma estrela, com uma de suas pontas direcionando ao Rio Amazonas, como símbolo de poder para os portugueses.

Nesse desenho podemos perceber que a fortaleza de Santo Antônio já está bastante diferente do formato da planta original, essa modificação deve-se às colisões que ocorreram nesse lugar, portanto, danificando as pontas da estrela do desenho original da fortaleza.

Figura 3 - Planta do Forte de Santo Antônio de Gurupá de 1774.



Fonte: Acervo pessoal de Helena Lima.

Observando as duas plantas, conclui-se que, mediante a isso, o terreno era muito pequeno e não comportava fazer uma nova obra, pois o forte na posição em que estava e com os elementos de que podia não suportaria um ataque, pois era ele que protegia o local. Depois de analisar os projetos enviados pelo engenheiro, o governador preferiu consertar o que já existia e pela construção de uma nova muralha exterior. Determinou Gronfelst o que deveria se fazer e passou a administração da obra a Domingos Sambucetti (BORROMEU, 1941, p. 100).

Figura 4 – Vista do Forte de Santo Antônio de Gurupá de 1929.



Fonte: Acervo Pessoal de Helena Lima.

A foto mostra a fortaleza de Santo Antônio de Gurupá, em estado de ruínas, o abandono e descaso, o mato cobrindo os muros. Segundo as memórias de Sanches, a fortaleza de Gurupá foi restaurada em 1970, pelo então governador do estado, tenente coronel Alacid da Silva Nunes, e do secretário de Estado da Viação de Obras Públicas, engenheiro José Maria Azevedo Barbosa.

O forte foi tombado pelo IPHAN dia 05 de junho de 1963. Atualmente, ele passa por uma Restauração, Reforma e Adequação desenvolvido pelo IPHAN-Pará (Instituto de Patrimônio Histórico Artístico e Cultural) e executado pela firma Equatorial Engenharia Ltda. As obras compreendem reparos estruturais, como muro de arrimo em concreto armado, pois este foi erguido sobre um monte rochoso, sofrendo com as variações da maré, diz o relatório do pesquisador do Museu Emílio Goeldi, Fernando Marques.

MEMÓRIAS SOBRE O FORTE DE SANTO ANTÔNIO DE GURUPÁ

As memórias afetivas, individuais e coletivas, sobre o a fortaleza de Gurupá, são diversas. Lembro quando da minha infância, quando morava na ilha do Urutaí, Vista Alegre de São Pedro, acidente geográfico do Rio Amazonas, no município de Gurupá/PA, sempre ouvia história sobre o forte, que este era mal-assombrado, e tinha gente enterrada, entre outras histórias que os antigos contavam para afastar as crianças do local. Entre todas as narrativas que minha avó contava sobre o forte, às quais tinha medo, era que, segundo ela, tinha um buraco de baixo do forte e nele morava uma cobra, e toda vez que ela se mexia, era porque estava com fome, e comia crianças. Isso fazia com que as pessoas se afastassem do espaço, mesmo porque ele tinha um aspecto de local assombrado.

Segundo Pollak (1992), “existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode ser apoio no tempo cronológico” (p. 02-03). Partindo do ponto de vista, a lembrança mais marcante que tenho do Forte é que todas as vezes que saíamos de viagem para a cidade de Gurupá, junto com minha família, ao se aproximar da cidade logo aparecia a casinha do forte e eu ficava muito feliz porque já sabia que íamos chegar, o interior no qual morava é muito longe e a viagem se tornava muito cansativa.

Dessa forma, a essa necessidade de registrar a história do Forte, Nora (1993) afirma que a “curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história” (p.7). Portanto, o forte está ligado às nossas memórias e nossa história, falar de Gurupá e falar do forte de Santo Antônio é associar o lugar onde mora a história secular que o forte tem.

A população gurupaense não reconhece o forte como um monumento histórico, sabe de sua existência porque o enxergam e pouco sabem da bagagem histórica que ele tem. Acreditamos que seja pela falta de política cultural de revitalização, que se desdobra em perdas históricas, e de um descaso que pode ser atribuído ao poder público como mantenedor desse patrimônio cultural do município, assim como fazer com que a sociedade seja conhecedora dessa história.

Muitos documentos oficiais, do período colonial, sobre a fortaleza de Gurupá, estão sobre a posse do governo português, porém, podemos acessar memórias do lugar, através de estudos feitos sobre o forte, além das reminiscências daqueles que vivenciaram experiências neste local. Por isso, como afirma Nora (1993):

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e o do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações (p. 09).

Percebemos que mais da metade da população gurupaense não conhece a história de sua cidade e nem do forte, por isso a necessidade do registro e da pesquisa que coloque como ponto de debate esse lugar da memória de Gurupá. Freitas (2001) descreve que, “a História Oral fornece documentação para reconstruir o passado recente, pois o contemporâneo é também história. A História Oral legitima a história do presente, pois a história foi, durante muito tempo, relegada ao passado” (p. 26). Dessa forma, a memória registrada pela oralidade não pode ser só aqueles acontecimentos que ocorreram a tempos passados, elas se reconstituem nas lembranças nos acontecimentos também da atualidade, permitindo a valorização e o respeito dos relatos vivos.

Adelino Pantoja da Costa⁴, uma das pessoas mais procuradas para falar sobre as histórias, mitos e lendas de Gurupá, comentou, em entrevista, que viera à Gurupá, em meados de 2013, um pesquisador espanhol chamado Paulo⁵, pela a Universidade de São Paulo – USP, que, ao chegar à Gurupá, logo procurou o historiador da cidade, e o indicaram. O pesquisador realizava uma pesquisa sobre as fortalezas construídas pelos holandeses, e detinha equipamentos modernos para identificar sua localização, e em seu gráfico tinha três fortalezas aqui no município de Gurupá: uma era na vila de *Itá*, que depois de alguns anos foi elevada categoria de cidade e com um novo nome Gurupá; uma no Manituba, localizada próxima à boca do Xingu; e outra nos Aruãs, na costa da Ilha Grande de Gurupá. Entretanto, não há registros sobre essas duas fortalezas nas crônicas gurupaenses.

Contudo, em suas visitas em casas ribeirinhas no município, encontrou algo que chamou atenção, e sobre isso Adelino da Costa fala:

Nós começamos a visitar as casas, aí teve um que disse: olha teve um homem, há muitos anos, o nome era Raimundo Barroso, ele estava roçando bem na praia e encontrou uma bala, ‘*pow*’ onde está essa bala? [...] então, encontraram uma bala na casa desse senhor, ela pesava uns 15 kg, essa bala, ele a encontrou na praia esse foi o único vestígio que encontraram sobre essa fortaleza⁶.

⁴Adelino Pantoja da Costa, tem 79 anos mora na cidade de Gurupá na rua Santo Antônio, uma pessoa bastante procurada, pois é considerado um historiador de Gurupá.

⁵ Paulo, um pesquisador espanhol que veio a Gurupá, pela USP, para fazer uma pesquisa sobre as fortalezas, na Amazônia.

⁶ COSTA, Adelino Pantoja da. *Entrevista*. Realizada por Mirlane Braga Moraes. Gurupá, 2017.

Sobre a fortaleza do Manituba, e a do Aruãs, segundo os moradores que relataram para Adelino da Costa, soube-se que tinha caído tudo, devido o local não ser de terra firme e sim de várzea. Contudo, não foi encontrado nada que pudesse dizer que realmente tinha uma fortaleza nesses locais. Assim, Adelino da Costa continuou contando que:

A fortaleza de Santo Antônio foi construída para que os holandeses pudessem defender essas terras e ver os navios se eram brasileiros ou estrangeiros, todos tinham guardas para fazer a segurança da fortaleza. Um certo dia, um guarda que estava de plantão olhou através de binóculos para um navio e se confundiu, aconteceu que eram navios estrangeiros, tinha um que a bala era maior desse canhão que estão aí, chamado “vovó”, e tinha um artilheiro, ele olhou e mais as outras pessoas ... era um navio estrangeiro: ‘pode meter no fundo’. Aí ele deu uma *balada* no navio, e foi no fundo, mas não era estrangeiro, era brasileiro; essa “vovó” foi presa e a bala dele junto com o canhão foi pra museu no Rio de Janeiro, naquele tempo a capital era o Rio de Janeiro por causa desse crime meteu o navio brasileiro no fundo⁷.

Dessa maneira, os estrangeiros foram construindo essas fortificações para adquirir mais territórios, tornando-se, assim, mais poderosos. A Fortaleza de Santo Antônio, no seu longo percurso de existência, na sua primeira estrutura era apenas um muro muito alto, e atrás dessa muralha tinha as casas militares, e armazenamento de armas. Depois de anos, por volta da metade da década 1930, que ela adquiriu essa estrutura, com a casinha no centro, e um porão que, segundo relatos, servia para prender pessoas. Adelino da Costa relata que “os patrões, ou seja, as

⁷ Idem.

peessoas com dinheiro que moravam aqui eram quem ditava as regras, se alguém não obedecia eram presos nesse porão”⁸.

Portanto, as disputas por território, que ocorriam entre os nativos e estrangeiros, permaneceram vivas entre os comerciantes e as pessoas de baixa renda. Um dos maiores comerciantes de Gurupá queria tomar à força um sítio chamado Axiquara, pois ele era rico em timbó, castanheira e seringais, uma fonte de ganhar dinheiro, por isso houve um conflito entre quatro pessoas, que eram os senhores Crescêncio da Silva, João de Abreu, Benedito Marcelino e Raimundo de Oliveira. Esses homens foram presos no porão do forte de Santo Antônio, e ficaram ali, por quatro dias, sem água, sem comida, no frio. Essa era a penitência para quem fosse preso: “como em nossa cidade ainda não tinha cadeia, funcionava como cadeia”⁹, diz Adelino da Costa, reafirmado nas falas do senhor Florêncio Coelho Machado¹⁰, um contador de histórias de Gurupá. Ele é compositor de músicas e versos, uma pessoa com conhecimento e habilidades admirável, fala que o porão do forte era utilizado como prisão.

Dentro do forte tinha um buraco, o meu tio da ribeira foi preso lá. Como era que prendiam eles? Enchiam de água, colocavam água até o meio da canela, quando dava no meio da canela aí eles colocavam o prisioneiro, colocavam pra lá por uma escada e depois tirava a escada. O buracão era grande, aí tampava uma grade meia espaçosa, o ar né? E derramava sal e molhava para aquele sal ficar pingando na cabeça do caboco lá dormia dentro da água [...] Tinha um buraco que ficava debaixo do forte, um túnel né? Os prisioneiros eram sentenciados, eles tinham que varar de lá

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ Florêncio Coelho Machado tem 82 anos, reside na Rua Flavio Batista na cidade de Gurupá, uma pessoa bastante conhecida nos encontros da igreja católica, como liderança comunitária e sindical.

bem, porque agora o Juvenal escangalhou quando foi prefeito, ele estourou as pedras, mas aí perto onde bem próximo onde é aquela casa onde seu Moacir fez um hotel Beira Mar, bem lá tinha um buraco que constava que esse buracão vinha de lá, aí dizia que aquele que fossem condenados que pudesse varar, ficava livre, quantos ossos não tem lá debaixo? Porque a gente ouve tanta história das pessoas idosas desse município, em que debaixo do forte tinha uma como a delegacia e do lado do forte tinha um buraco que dava acesso da delegacia para o forte, e que esse buraco, esse túnel era uma passagem pros escravos sair, deles fugirem por estarem presos. Então, isso representa sei lá quando a gente vai naquele lugar e como se a gente revivesse essas histórias mesmo contadas por pessoas idosas, que não é de nossa época, é de outra época, mas é também. Dentro tem a casa né? O porão, o porão apesar de servir, assim pra muitos momentos, muitas pessoas vão lá pra fazer diversos tipos de coisas mesmo pra brincar pra na morar¹¹.

Já Mônica Marques relata de forma diferente a história desse buraco: “houve tanta história das pessoas idosas desse município em que debaixo do forte né?”, e continua: “e tinha uma como na delegacia e do lado do forte tinha um buraco que dava acesso da delegacia para o forte e que esse buraco, esse túnel era uma passagem pros escravos sair, deles fugirem por estarem presos”¹². Nota-se que a existência do buraco em frente ao forte é contada de várias maneiras, mas com uma única finalidade, segundos eles refugiar os presos.

¹¹ POMBO, Florêncio Machado. *Entrevista*. Realizado por Mirlane Braga Moraes. Gurupá, 2017.

¹² MARQUES, Mônica Marques dos. *Entrevista*. Realizada por Mirlane Braga Moraes. Gurupá, 2017. A entrevistada tem 30 anos, mora em Gurupá, reside na rua no bairro Belo Horizonte (horto).

Desse modo, essas histórias foram passando de pai para filhos, ou nas histórias que os avós contavam nas rodas de conversas. Assim, o forte passou a ter essa imagem sombria, provocando medo às pessoas, fazendo com que elas se mantivessem afastadas do local. São histórias que continuam vivas na memória das pessoas, que podem ser lembradas e relatadas, para que possamos ser sabedores. Bosi (1994) frisa que: “a lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se, no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança” (p.53).

A foto abaixo mostra Marechal Rondon e alguns homens em cima do canhão, pousando para foto, canhão este que foi levado, indo, com ele, assim, toda uma história por meio desses registros de memória, que não sabemos onde estão esses canhões.

Figura 5 - Expedição Marechal Rondon 1929.



Foto: Acervo pessoal de Helena Lima.

O FORTE COMO ESPAÇO DE FORMAÇÃO EDUCACIONAL E PRODUÇÃO CULTURAL/TEATRAL

Refletiremos, nesse momento, sobre o espaço do Forte de Santo Antônio de Gurupá como lugar de memória e produção

cultural, a partir de experiências educacionais e artísticas. Tomamos como ponto análise três ações: uma pedagógica e duas artísticas.

A ação pedagógica foi realizada professora Cássia Benathar, ao levar seus alunos do 7º Ano, da escola Padre Giulio Luppi. Cassia relata sobre os caminhos realizados para desenvolver essa ação:

Comecei a planejar aula diferente nas ruas e no Forte, foi isso que aconteceu, aí eu apresentei para coordenação pedagógica, eles bateram o martelo e eu levei esses alunos para o Forte, para mostrar, também, para esses alunos que o Forte não é só um ambiente para assistir ao pôr do sol, para namoro, tirar fotos, eles precisavam olhar para o Forte como um espaço histórico, para que eles pudessem também valorizar o Forte como patrimônio, pela história que ele oferece. Eu acredito que eu consegui isso, porque eles passaram a ler cada pedaço, a escadaria, aquelas placas, isso ajudou a desconstruir a história. A gente chama de fazer história, não é só os grandes homens, mas todos podemos fazer história, inclusive os alunos. Quis mostrar para os meninos que a história não foi feita somente pelos portugueses que vieram para cá, mas também pelos indígenas, os nativos. Qual era o papel do nativo? Das missões que vieram para cá? Qual era a relação dos missionários com os indígenas?¹³

¹³ BENATHAR, Cassia Luzia Lobato. *Entrevista*. Realizada por Mirlane Braga Moraes. Gurupá, 2017.

Figura 6 – Momentos depois da aula de Estudos Amazônicos com os alunos do 7º B (2016).



Fonte: Acervo da professora Cassia Benathar.

No entanto, as aulas não se restringiram aos alunos do ensino fundamental, mas, também, a uma turma da faculdade, no qual estava ministrando aulas, com a disciplina Metodologia do Ensino de História. O objetivo era fazer com que esses alunos pudessem ser conhecedores de nossa história, de forma lúdica e presencial, pois o forte é a história viva dos acontecimentos ocorridos em determinada época.

Para Cássia Benathar, os conteúdos acadêmicos lhe deram suporte para ministrar não somente o ensino de história, mas, também, a disciplina Estudos Amazônicos, e o curso de História da Amazônia, abriu caminhos para isso, e despertou curiosidade sobre nossa história, diz Cassia Benathar:

Falavam do Forte, só que eles falavam do Forte só como mais um na Amazônia, né? Como nós tivemos essas disciplinas de História da Amazônia, elas vêm justamente para nos dar base para trabalhar Estudos Amazônicos, e como eu estava lotada essa disciplina, eu precisava, mas do nunca conhecer *pra* trabalhar com os alunos, era essa a

grande deficiência que tinha nas escolas: trabalhar história de Gurupá¹⁴.

A segunda experiência desenvolvida no referido espaço histórico foi com Mônica Marques. Ela fala que a sua apresentação cênica, que aconteceu no forte, era de fato para acontecer ali, naquele espaço, por ele ter uma ligação com sua história de vida, sua infância, já que nasceu e foi criada no interior, e sempre esteve em contato com a natureza, com o rio. Então, o Forte representa tudo isso a ela:

O Forte, o espaço era para acontecer minha performance ali, porque a partir daquele momento que eu fiz minha performance, eu fui refletir toda minha história de vida, porquê? Digamos que era para ser lá no Forte, talvez se eu não tivesse feito esse trabalho artístico, essa performance, nesse espaço, talvez eu nem tivesse percorrido caminhos que eu percorri de minhas histórias, de minhas memórias, que lá no momento performance. A partir do momento que tocava no chão, que pisava no chão, eu rememorava cada momento de minha infância em relação com a terra, com a natureza, porque lá no Forte nós temos essa possibilidade, né? Na grama, no momento que eu deito no chão, na grama, na terra molhada, quando eu sinto o cheiro do mato molhado... eu via, era como se passasse um filme na minha cabeça, da minha infância, da minha história de vida, lá da minha infância, porque me criei no interior, eu tenho essa relação com a natureza muito forte, e o rio é maravilhoso o cenário, égua! É interessante porque eu passei minha infância, minha adolescência no interior, e no interior a gente pula na água¹⁵.

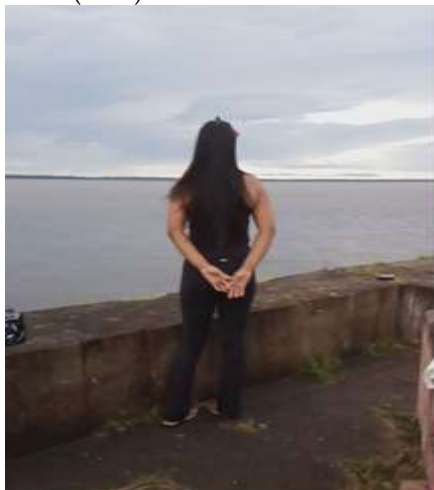
Dessa forma, uma explosão de sentimentos e sensações tomou conta daquele momento, contagiando todos que estavam

¹⁴ BENATHAR, Cassia Luzia Lobato. *Op. Cit.*

¹⁵ SANTOS, Mônica Marques dos. *Op. Cit.*

assistindo. O lugar, a paisagem, a história em si, mudando o comportamento de todos, fazendo nossas lembranças reviverem. O trabalho artístico de Mônica Marques, sobre as memórias de uma mãe de santo de Breves, intercalado com as suas vivências foram o mote da ação. A escolha do forte para o trabalho performativo se deu, segundo a orientação do professor Denis Bezerra, nosso orientador, de contribuir com a pesquisa sobre o Forte, porque tinha o interesse de mostrar à Gurupá que esse espaço pode e deve ser, também, um espaço de produção artística.

Figura 7 - Atividade realizada no Forte (2017).



Fonte: Denis Bezerra.

Dessa forma, o Forte representa sua identidade cultural, e Mônica Marques fala que: “ali representa para mim, ele está de frente para o rio, e o rio representa minha identidade, lá também tem floresta, a mata no fundo, e que representa também minha

história de vida, então foi um lugar excepcional”¹⁶. Portanto, essa ligação com o lugar de memória promove essas relações no ser humano, porque como afirma Bezerra (2013):

Essa relação com lugares de memória suscita a reflexão entre o tempo e o espaço, uma memória alicerçada na experiência, no amadurecimento de ideias, de pensamento, que constroem saberes. Há, portanto o confronto entre a história vivida e a história construída. E nessa querela é importante destacar os choques entre os discursos (p. 60).

Figura 8 – Atividade realizada no forte (2017).



Fonte: Denis Bezerra.

A imagem acima retrata um momento performático no qual a performer saúda a cabocla Mariana, ser místico e divino, presente em sua vida desde sua infância, e ter um tema transversal em sua investigação artística e acadêmica. Mônica a reverencia, e no seu bailar, suas memórias revivem, tomando

¹⁶ SANTOS, Mônica Marques dos. *Op. Cit.*

conta de seu corpo, de seu semblante, fazendo que suas emoções pudessem e viessem para fora. Isso mostra as influências que o lugar tem em nossas memórias, apesar dele não ter feito parte de sua infância, mas algo fez lembrar, toda sua trajetória de vida.

A terceira ação realizada no forte, como um momento artístico, foi uma experimentação cujo objetivo era vivenciar, reconectar-me com minhas memórias com o forte, segundo as orientações do professor Denis Bezerra. O forte representa uma parte de minha infância, também, pois quase todas as tardes, brincávamos minhas amigas e eu, nós morávamos todas na mesma rua. Nesse ato artístico no Forte, revivi minha infância, por meio das brincadeiras nele, resultando em momentos únicos.

Figura 9 - Mostra uma brincadeira de crianças, no forte (2017).



Fonte: Denis Bezerra.

As imagens 9 e 10 mostram brincadeiras comuns na minha infância, uma fase de carência, pois me valia dos brinquedos de minhas amigas, os quais eram trazidos de suas casas para podermos brincar. O Forte de Santo Antônio representa, para mim, a minha fase de criança e da adolescência, antes eu tinha medo de visitá-lo, pelas histórias, sua estrutura, mas quando vim pela primeira vez, era como se tudo o que já tinham falado sobre o ele, passou não ter mais sentido algum. Finalizando, às vezes que não queríamos brincar com as panelinhas e as bonecas, íamos procurar pedras para brincar de bole-bole.

Figura 10 - Mostra uma brincadeira de criança no forte. No lado esquerdo da imagem, está Verônica Pastana, colega de curso, que na ocasião foi minha espectadora-participante-atuante (2017).



Fonte: Denis Bezerra.

Contudo, ir brincar no espaço do Forte era esquecer que estava longe da minha família. Tive de sair muito cedo de perto dela para vir morar na cidade de Gurupá com minha tia e madrinha, quando tinha apenas onze anos de idade. Em sua casa não tinha criança, e isso fazia como que sentisse muita falta de

minhas irmãs. Sou filha de pescador e seringueiro, somos três irmãs, não tenho irmão, então sentia que tinha que fazer o papel do irmão. Penso que por ser a mais velha das filhas, meu pai não tinha condição de vir morar na cidade, então me mandou para estudar já que no interior não ofertava a série que iria fazer.

A vontade de continuar os meus estudos era muito grande, e via isto como uma oportunidade de tirar minha família da situação em que vivíamos, e esse era o único meio de conseguir estudar, essa vontade fez com que eu refletisse: “tenho que fazer uma universidade”. Assim, todas as vezes que minha família vinha para a cidade, ficava muito feliz, quando tinham que ir embora, ia correndo na primeira rua, seguindo o barco até chegar ao Forte, de lá eu acenava e fica olhando até o barco sumir. Toda vez eu chorava com saudades deles, e isso se repetia quase todas as vezes que eles vinham para cidade. Portanto, o forte está ligado em nossa história de vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da discussão proposta, acreditamos na força da memória como lugar de resistência e identidades. O Forte de Santo Antônio é um espaço histórico para Gurupá, para a Amazônia, pois ele faz parte da história de ocupação da região.

Contudo, pudemos perceber que para além de sua história há a relação de afetividade, por meio da memória, das ressignificações. Este trabalho veio mostrar, também, possibilidades para o ensino de teatro para além da escola, da sala de aula, como espaço possível para o desenvolvimento de atividades artísticos-pedagógico.

Por fim, a pesquisa possibilitou perceber que o forte é um lugar que representa nossa identidade cultural, considerando suas inúmeras etapas de reconstrução e revitalização, numa resistência secular que o consolidou como o maior símbolo da

sociedade gurupaense, e protagonista das importantes histórias vividas e repassadas de geração em geração, que o valoriza como patrimônio histórico-cultural.

E, para o êxito deste trabalho, foi de suma importância a participação de todos os atores envolvidos na área da memória, que busca a construção da valorização de um espaço democrático, que não se limite apenas na história, mas na memória, individual e coletiva, de uma sociedade que busca essa valorização. Dentre muitos estudos sobre a fortaleza, este vem somar, na busca pelas relações históricas existentes no município de Gurupá, reconhecendo que há muita a se escrever sobre este símbolo que desperta as mais variadas emoções e contribuir para que essas histórias não possam cair no esquecimento.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1959-1990)*. Belém, IAP, 2013.

BORROMEU, Padre Carlos. *GURUPÁ, sua Fortaleza, Matriz e Vila em Quatro Séculos*. IN: Estudos Históricos do Rio Mar. Belém-PA, 1941.

BOSI, Eclea. *Memória Lembrança de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FREITAS, Maria Sonia de. *História oral: Procedimentos e possibilidades*. São Paulo: Humanitas, 2001.

GRANDE ENCICLOPÉDIA BRASILEIRA ILUSTRADA. Vol. III. 1976.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*, In: Projeto História. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

POLLAK, Michael. *Memória E Identidade Social*. Rio de Janeiro, 1992.

POMBO, Florêncio Machado. *Entrevista*. Realizado por Mirlane Braga Moraes. Gurupá, 2017.

VIANA, Arthur. *As fortificações na Amazônia*. In: *Annaes da Biblioteca Pública e do Arquivo do Pará* 1905 vol. 5, n. 10, 1992.

WAGLES, Charles. *Uma comunidade amazônica: estudo do homem nos tópicos*; tradução de Clotilde da Silva Costa 2.ed. São Paulo, Ed. Nacional, INL, 1977.

ENTREVISTAS

BENATHAR, Cassia Luzia Lobato. *Entrevista*. Realizada por Mirlane Braga Moraes. Gurupá, 2017.

COSTA, Adelino Pantoja da. *Entrevista*. Realizada por Mirlane Braga Moraes. Gurupá, 2017.

MARQUES, Mônica Marques dos. *Entrevista*. Realizada por Mirlane Braga Moraes. Gurupá, 2017.

FLOR DO MAR: PERFORMANCE MEMORIAL ENCANTARIA EM CENA

Monica Marques dos Santos¹
Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra²

INTRODUÇÃO

O presente artigo é um fragmento do Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado *Flor do Mar: performance memorial, encantaria em cena*, organizado em três momentos. No primeiro, discutimos os caminhos teórico-metodológicos escolhidos para a realização da pesquisa, a partir dos estudos da memória e da oralidade. No segundo, apresentamos a história de vida de Dona Helena, a partir da entrevista realizada com ela, com ênfase em suas práticas religiosas ligadas à Umbanda paraense. No terceiro, mergulhamos no processo de vivências performativas, a partir de memórias individuais e coletivas.

Esse último comporá esse artigo, o qual foi fruto de três momentos artísticos, nos quais buscamos vivenciar, por meio da

¹ Graduada em licenciatura plena em Geografia pela Universidade Federal do Pará-UFPA e em licenciatura plena em Teatro pelo Programa Nacional de Formação de Professores da Educação Básica – Parfor/UFPA; Pós-graduação em gestão escolar pela faculdade do tapajós FAT; Professora da educação básica ensino médio do estado Pará; Assessora técnica pedagógica da Secretaria Municipal de Educação de Gurupá-PA.

² Artista, ator, diretor teatral, performer, professor e pesquisador de teatro. Doutor em História, pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará (2016). Mestre em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (2010). Graduado em Letras- Licenciatura Plena em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará (2007). Técnico em Ator pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará/ETDUFPA (2007).

performance, a relação entre as memórias (de Dona Helena, de minha família: avó, mãe e eu) e as experiências com o campo da religiosidade amazônica, como a Umbanda e a Pajelança. Diante de tantas possibilidades de estudos e pesquisa sobre a própria cultura na qual estamos inseridos e somos agentes de produção, a realização dessa pesquisa foi uma forma de valorizar-se como ser social e histórico.

A decisão em estudar aspectos da cultura religiosa da região amazônica paraense proporcionou nos tornar conhecedores desses anônimos que constrói a história do lugar, da nossa cultura, e nos faz mais fortes, conscientes, historicamente, principalmente porque precisamos retirar dos silenciamentos as memórias, individuais e coletivas, para não se negar as identidades cultural, social e familiar. O curso de Licenciatura em Teatro foi a oportunidade de falar de nossas raízes culturais, das vivências e das práticas com ervas medicinais, uma cultura que faz parte das tradições da sociedade amazônica, cabocla, marajoara nas quais estamos inseridos.

MEMÓRIA PERFORMATIVA N°01. ENCONTROS E DESENCONTROS PELOS RIOS DE MINHAS MEMÓRIAS

Nesse momento, apresentaremos experiências com experimentações performativas, relacionadas às práticas da pajelança e da mãe de santo na Umbanda, as quais estabelecem o lado místico e a relação direta e indiretamente com as benzenções, os rituais de cura e as ervas medicinais, por ser praticado ao longo da existência de minha família, que tem relação de fé e religiosidades, também praticadas por Dona Helena.

Começamos pelo relato da experiência sobre a ação performática que realizamos no espaço do Forte de Santo Antônio, no município de Gurupá. A escolha desse espaço se deu por ser um lugar que representa, para nós moradores desse

município, certas recordações de muitas emoções e frustrações, um lugar representativo de nossa identidade como gurupaense.

A princípio, a ideia de fazer essa ação performática seguiu a partir da dimensão que essa pesquisa nos possibilitou a fazer, a qual fala das práticas e das experiências de Dona Helena, mãe de santo, com o dom da cura, especialmente da relação de sua pessoa com a cabocla Mariana. Uma vez que ela representa, entre tantas mulheres, a força que ambas têm em cumprir e honrar seus compromissos de usar a sua missão para ajudar quem lhes procuram. Temos essa primeira ação como uma pequena experimentação artística na qual pudemos sentir a sensação e, ao mesmo tempo, compreender a dimensão dessa reprodução performática, sem ter a certeza de que ia dar certo ou não.

Porém, apesar dos contratemplos que tivemos em relação a esse trabalho, conseguimos realizar não o que foi planejado, mas ir além do que foi esboçado. Quando falamos em planejar o trabalho, referimo-nos aos elementos que, possivelmente, poderiam ser utilizados no decorrer no ato performático, desde a escolha do espaço até os materiais utilizados na construção do trabalho. Entretanto, observa-se que esses mínimos detalhes, muitas vezes, podem até parecer sem importância, mas é muito significativo para a ação. No entanto, pontua-se que nem todos os materiais escolhidos para serem usados, no decorrer do processo da apresentação, podem ser de fato utilizados. Para Glusberg (2013),

O que interessa primordialmente numa performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final. A cultura nos leva a tomar como naturais as sequências de ações e comportamentos a que estamos habituados, porém a semiótica vai questionar as condições de geração dessas ações e os fatores determinantes das mesmas (p. 53).

Essa experimentação artística nos fez sentir, pela primeira vez, dentro do trabalho, fazendo-nos perceber que as memórias que escrevíamos de Dona Helena, em relação ao dom da cura como mãe de santo, proporciona ter acesso as nossas memórias de infância, no que diz respeito à prática da pajelança. Entretanto, essa performance ativou lembranças, recordamos do contato que tinha diretamente com essas vivências, por meio da prática de nossas avós; da relação com a cura, através da pajelança, porque crescemos em meio a esses rituais no seio familiar.

Fomos para o espaço escolhido para realizar esta ação, sem saber de fato o que ia acontecer. Mas, mesmo sem saber por onde começar, tínhamos a consciência que íamos fazer algo relacionado à cabocla Mariana, mas não sabia o que exatamente.

Imagem 1 - O bailar de Dona Mariana (2017).



Fonte: Denis Bezerra.

Segundo Schechner (2006), as ações que, possivelmente, poderiam acontecer naquele espaço, não foram ensaiadas, porém

pré-estabelecidas como ideia. O fato de saber que ia acontecer alguma ação baseada nos comportamentos relacionados ao cotidiano de Dona Helena, mãe de santo, e da cabocla Mariana, sua guia espiritual, já se tornava um mecanismo para acontecer a performance, uma vez que esses comportamentos foram observados durante a pesquisa. Portanto, compreende-se que são hábitos que estão presentes no seu dia a dia como curandeira, e no meu cotidiano pessoal e familiar. Para Schchner, (2006),

Na verdade, o dia a dia do cotidiano é precisamente sua familiaridade, está sendo construído a partir de pequenas parcelas de comportamento rearranjados e moldados de maneira a caber em determinadas circunstância. Mas também é verdade que muitos eventos e comportamentos são eventos que acontecem apenas uma vez. Seu “ineditismo” está em função do contexto, da recepção, e das ilimitadas maneiras que as parcelas de comportamento podem ser organizadas, executadas e mostradas. O evento resultante pode parecer ser novo ou original, mas suas partes constituintes – quando bem separadas e analisadas – revelam-se comportamentos restaurados. A arte “igual à vida” – o jeito que kaprow denomina a maior parte de sua obra – está bem próxima do que é a vida do dia a dia (p. 27).

Com base nisso, compreende-se que a performance foi executada e relacionou as ações executadas, por meio de procedimentos reconstituídos do cotidiano tanto de Dona Helena, quanto nossas memórias, às vivências e práticas com as ervas e benzenções, presentes no cotidiano pessoal e familiar, no meio social em que estamos inseridos.

A performance partiu de pequenas ações motivadas pela vontade de fazer, de forma espontânea. A primeira foi arrumar-se como se fosse para uma festa, ou para uma reza. Penteou-se os cabelos, colou-se acessórios, como brincos, pulseiras e colares, porém, quando ficamos frente a frente com a coroa presenteada por dona Mariana (recebida quando estivemos em um ritual de

aniversário em sua homenagem, feito no terreiro de dona Helena) sentimos uma emoção muito grande.

Imagem 2 - Momento de pôr na minha cabeça o presente que ganhei de Dona Mariana (2017).



Fonte: Denis Bezerra.

As sensações e emoções vivenciadas na performance proporcionou uma experiência, a de reviver sentimentos vividos, ou, também, reestabelecidos, reconstruídos pelo estado que as ações performáticas proporcionam no corpo e na mente. Segundo Cohen (2013), a performance está em uma categoria na qual a atuação, no que desrespeito ao seu universo artístico, se desenvolve no tempo presente, sendo que o artista tem múltiplas possibilidades de trafegar por outro estado emocional no processo da apresentação e atuação, pelo qual possa se perceber que, ao mesmo tempo que tem o público presente no espaço que acontece a performance, também na mesma ocasião ele se sente só. É como se a própria pessoa que está na condição de performer

ou o performer estivesse só com suas memórias no seu mundo interior e singular, embora o público se faça presente no momento da ação desempenhada.

Com isso, justifica-se a percepção que tivemos na experimentação performativa, no processo realizado, por estar consciente que havia colegas presente no momento do ato. No entanto, ao mesmo tempo em que os sentia presentes, logo nos víamos sós, enfim, eram sensações confusas relacionadas ao estado emocional consciente e inconsciente, os quais possibilitou a buscar internamente as lembranças da infância, vivenciadas de forma intensa.

Glusberg (2013) frisa que, ainda que o performer tenha a consciência de criar suas performances de forma que esta ação seja embasada a uma situação que muitas vezes possa até ser uma representação através de atos cotidianos, ela mostrará nas suas atuações as suas características como ser social, que possui uma cultura. Cultura esta, em muitas circunstâncias, que se faz presente no corpo no momento das atuações performativas, uma vez que esteja impregnado ao seu corpo físico e mental. São sensações construídas a partir das memórias corporais e representadas através das suas gestualidades ou manifestação corporal.

MEMÓRIA PERFORMATIVA N°02. MEMÓRIAS E PAJELANÇA

O segundo ato performativo que realizamos denominamos como visita-performance, a qual proporcionou muitas emoções e sentimentos de saudades e gratidão pelas experiências de vida ligadas ao lugar de origem. A Comunidade Livramento localiza-se no Rio Ipixuna, no furo chamado Uruaí, no município de Gurupá-PA, lugar que traz muitas lembranças de infância e adolescência, uma vez que está impregnado no corpo, valores que não podem ser medidos, e tampouco ser comparados com

qualquer outro, embora essa história seja similar ao de outras pessoas.

Ao iniciar a ação naquele espaço, pudemos compreender que a simplicidade é tão bela e importante, pois, ao mesmo tempo em que visitava as plantas medicinais com a minha mãe e minha avó, quando conversávamos sobre os remédios que elas fazem, vinha à tona todas as lembranças, quando criança, através da relação com o ambiente, momentos de brincadeiras e travessuras. A simplicidade que o lugar remete, e a maneira que minha mãe e minha avó vivem e interpretam o mundo é impressionante, pois são vivências que passaram por nossas vidas, proporcionando momentos de grandes aprendizados.

Ao visitar esse lugar onde passei a minha infância, trouxe momentos de grandes recordações, por ser um ambiente que representa a identidade cultural familiar, embora o espaço esteja modificado pelo tempo, mas ainda remete as lembranças vivenciadas na infância.

Imagem 3 - À esquerda, minha mãe Maria Marquês; e à direita minha avó Firmina de Melo (2017).



Fonte: Tamires Marques dos Santos.

Destacamos que, ao rememorar a vida relacionada às práticas com as ervas, objetiva-se relatar as sabedorias e a vivacidade repassada de geração em geração no seio familiar, vivenciada através dessa ação-visita-performance realizada. Isso, porque esse movimento fez perceber que, para falar das memórias relacionadas a esses afazes, precisamos relatar, antes de tudo, as experiências de duas pessoas: minha mãe e minha avó. Essas duas mulheres são fundamentais para o meu conhecimento, reconhecimento e compreensão de minha espiritualidade, na relação que envolve essa natureza: meu contato com as ervas medicinais e as benzenções por ser saberes e fazeres existente no convívio familiar ao longo da vida.

Imagem 4 – Da esquerda para a direita minha mãe, eu, e minha avó (2017).



Fonte: Tamires Marques dos Santos.

Essa ação proporcionou a rememorar histórias de vida. O contato com as plantas e o lugar onde cresci foi uma forma de reencontrar-me dentro da própria trajetória de vida. Voltar ao passado é ter a sensação de reviver com todas as emoções momentos da infância e da adolescência, como o cheiro das plantas, especialmente, o hortelão. O contato com essa erva fez-nos lembrar dos momentos em que minha mãe fazia o chá para meus irmãos beber, quando eram recém-nascidos; ou os banhos para banhá-los. Era tão bom aquele cheiro. Para Delgado (2010),

A memória contém incomensuráveis potencialidades, destacando-se o fato de trazer consigo a forte marca dos elementos e mitos fundadores, além dos elos que conformam as identidades e as relações de poder. São as recordações – em suas dimensões mais profundas – que conformam as heranças e acumulam tradições, experiências e detritos (p. 39).

Ao rememorar o que tinha no espaço residencial da família (o quintal, a casa velha da vovó), no momento em que era criança, remeteu-nos a sentimentos de saudades, principalmente

da relação com o lugar onde crescemos, acompanhando meus pais, meus avós, primos e tios fazerem seus trabalhos do dia a dia, na produção de farinha que é um meio econômico pelo qual sobrevivíamos, e que continua sendo uma fonte de renda familiar.

Essa ação permitiu fazer uma reflexão da vida passada e o presente através das memórias, uma vez que pudemos compreender que o que vivemos de forma intensamente fica adormecido no corpo, e ao lembrar as sensações, as emoções afloram, despertando alguns sentidos do corpo, como o paladar, o tato, etc. Segundo Schechner (2006), as ações do indivíduo no dia a dia podem se caracterizar como uma performance, pois compreende-se que os simples detalhes do ser humano através dos seus comportamentos no cotidiano é uma ação performática, uma vez que mostra a cultura e a identidades do ser social no meio em que vive. No entanto, esses comportamentos culturais são conhecimentos compostos por sentimentos bons e ruins que a vida lhe impõe. Para Schechner (2006),

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performance – de artes, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. Assim fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinos e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais. A longa infância e a meninice específicas da espécie humana é um período estendido de treinamento e ensaio para desempenho de sucesso na vida adulta (p. 28).

Portanto, compreende-se que os hábitos e as práticas que a minha família tem, ao longo de sua existência com as ervas, são comportamentos que os anciãos transmitiram para seus filhos e

netos, e que são repassadas e ensinadas, muitas vezes, para poder aprender. É como se isso fosse um ensaio para apresentar como resultado final de uma peça teatral. Porém, essas constantes repetições tem a função de preparar o ser humano para a vida.

MEMÓRIA PERFORMATIVA Nº 03. UMA BARCA RIO A FORA. ENCONTRO DE MÃE JARINA COM AS BÊNÇÃOS DA MÃE IEMANJÁ

O terceiro e “último” ato performativo, proporcionado pela pesquisa, se deu na apresentação pública do Trabalho de Conclusão de Curso, realizada no dia 26 de março do ano de 2018. A apresentação se deu fora do ambiente da sala de aula, porque acreditamos que precisávamos de um lugar onde se pudesse ter acesso ao rio com mais facilidades, por isso, optamos em apresentar em frente à escola Mariocay, lugar esse que se acredita que os Índios Mariocaiy moravam. Portanto, é um ambiente que representa uma parte da história do município de Gurupá, um lugar de memória.

Imagem 5 – Momento que o professor me conduz ao espaço da apresentação (2018).



Fonte: Rosilene Cordeiro.

Essa performance artística foi pensada para homenagear as caboclas Mariana e Jarina e nessa barca, também, está presente a nossa rainha do mar, Iemanjá. Este rio, o Amazonas, que sempre esteve presente no nosso dia a dia e que faz parte da nossa trajetória de vida junto com a minha família não poderia faltar neste momento tão abençoado e cheio de luz que é a finalização da pesquisa. Porém, foi dedicado em especial à cabocla Jarina, por ser um momento em que ela fecha o ciclo dos trabalhos performativos, concluindo, assim, o ritual de passagem da formação no curso de teatro.

Entretanto, como a performance foi conduzida por Dona Jarina, as vestimentas tinham que estar de acordo com seus traços típicos, ou seja, os acessórios, como colar, brinco, anel, pulseira, cocá e chapéu foram pensados de acordo com sua personalidade. No entanto, nesta apresentação performativa estavam presentes alguns dos elementos das outras performances anteriores, as quais foram feitas no decorrer da pesquisa como, por exemplo, os tecidos branco e verde utilizados na primeira ação performativa; as ervas medicinais da segunda performance, a qual foi uma visita performativa realizada junto com a minha mãe e minha avó; e também todos os livros que utilizamos no desenvolvimento da pesquisa. Somados a isso, a coroa da cabocla Mariana, presenteada por ela em uma festa de seu aniversário, o chapéu da cabocla Jarina, também um presente recebido em um ritual o qual participamos, e a imagem de Dona Mariana

Imagem 6 – Momento de bailar e canto em homenagem à cabocla Jarina (2018).



Fonte: Rosilene Cordeiro.

Todavia, esta performance teve vários ingredientes para dar mais sabor e abrilhantar o momento, como, por exemplo, o amor, ao feto, o carinho, o respeito, a luz, o axé, a humildade, a honestidade e muita dedicação e esforço para que fosse alcançado o objetivo esperado. Respeito, porque a pesquisa envolveu histórias de vida de pessoas; amor, porque falava também das mulheres de nossas vidas; luz e axé, por nesse trabalho estar presente seres de luz espirituais, que nos acompanham e nos guiam; afeto, porque durante o processo da construção desse trabalho, foi criado um vínculo afetivo muito forte e significativa para a entre professor e aluna, Dona Helena e aos seres de luz os quais estão presentes na pesquisa. Portanto, foi um vínculo vital de respeito e confiança, que acreditamos nas possibilidades que surgiram nesse processo poético-acadêmico.

Figura 7 – Rio e terra, paisagem encantada (2018).



Fonte: Rosilene Cordeiro.

A gira foi aberta com Dona Mariana, como no primeiro ato performativo. Depois, Dona Jarina conduziu as ações até o final, foram tantas emoções e sensações inexplicáveis que sentimos que é como se estivéssemos em outra dimensão. Sentíamos leves e flutuando, o corpo estava tomado por sensações que não conseguimos explicar, mas havia energia de luz espiritual. Sentíamos vontade de cantar e bailar, como forma de agradecer aos santos que estavam presentes na apresentação, Dona Mariana, Dona Iemanjá, São Benedito e em especial a cabocla Jarina, por ser a anfitriã da performance, ou seja, ela conduziu as ações performativas no momento da apresentação.

Imagem 8 – Cantando e bailando para cabocla Jarina (2018).



Fonte: Rosilene Cordeiro.

No decorrer dos momentos da apresentação, deixamos um espaço para fazer uma oferenda à Iemanjá, por ser um ser de luz que rege nossa vida. Oferecemos a ela flores, frutas, champanhe, pente e espelho, ao mesmo tempo em que agradecia, pedíamos também muitas bênçãos para nossas vidas, para a minha família e amigos. Finalizando, assim, com saudação a rinha do mar.

Imagem 9 – Momento de fazer a oferenda para Iemanjá (2018).



Fonte: Rosilene Cordeiro.

Entrar na água foi um momento de purificação espiritualmente, deixar a água lavar todas as impurezas do corpo físico e espiritual, como uma forma de renovação, de renascimento e de redescoberta, o despertar para a própria história de vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória no curso de Licenciatura em Teatro proporcionou muitos conhecimentos, científicos e empíricos, os quais estão em um patamar em que um precisa do outro para existir. Esta pesquisa transformou nossa visão de mundo, de modo que possibilitou a compreender os fatos e acontecimentos do passado, mas que ainda estão presentes na sociedade. Proporcionou-nos a compreender de forma bem mais clara a relação entre passado e presente, e a perceber novos horizontes para a vida.

Esta pesquisa ofereceu momentos de grandes descobertas pessoais, sociais e culturais, compreendendo e respeitando a maneira que cada ser humano opta a viver sua vida na sociedade, de maneira que possa se sentir melhor. Pudemos compreender que a sociedade, em geral, é repleta de múltiplas opções, e que todos têm o direito de escolher a melhor maneira para viver no meio social em que está inserido.

Observa-se que vivemos numa sociedade plural, com uma diversidade cultural, entre as quais estar presente as práticas da religião afro-brasileira, com diversos hábitos e costumes de povos. A Umbanda é vítima todos os dias de muitos preconceitos e discriminação, pela maneira que são conduzidos seus trabalhos. De modo geral, preconceitos estes que vêm se agravando cada vez mais na população afro-religiosa, levando a sérios problemas sociais e pessoais para quem pratica ou para aqueles que estão na condição de simpatizantes.

Não poderíamos deixar de frisar, aqui, também a pajelança, por ser uma cultura presente entre os diversos tipos de cura, por meio de rituais de benzenções e, ainda, da prática com as diversas formas de fazer remédios caseiros com as plantas medicinais. Todavia, compreende-se que estes hábitos fazem parte da sociedade desde a antiguidade e que ainda estão presente no dia a dia de muitos brasileiros, principalmente na região amazônica marajoara, à qual estamos inseridos. Essa prática é vivenciada constantemente pelo povo caboclo marajoara por sua eficácia em curar doenças e mazelas físicas e espirituais das pessoas que creem ou buscam essas formas de cuidado físico e espiritual, nesses tipos de conhecimentos e medicina caseira. Uma tradição milenar repassada de pai para filho, ao longo dos tempos, que atravessam gerações, conhecimentos que repassados por meio da tradição oral.

Segundo Alberti (2013), a oralidade é um meio de comunicar-se e transmitir conhecimentos, verbalmente, através da fala, uma tradição que desde o princípio da história da humanidade vem sendo utilizado por pessoas e familiares, entre as diversas culturas e povos na sociedade. São hábitos e costumes que atuam como um mecanismo de transmissão e recepção de informações, que se encontra muito presente nos dias atuais, mesmo com as tecnologias avançadas.

Com base nisso, observa-se quanto os métodos da história oral são importantes para a sobrevivência e a permanências das histórias dos antepassados, para que a humanidade, de modo geral, tenha acesso aos conhecimentos e aos diversos hábitos e costumes culturais de povos que existiram há tempos atrás. Dessa maneira, os estudos das memórias e da oralidade, como caminhos teórico-metodológicos nos proporcionaram a realizar este trabalho: um mergulho nas tradições da Amazônia, por meio da história de vida de Dona Helena, e de minha família, na relação, principalmente, com as práticas religiosas estudadas.

Esta pesquisa baseou-se nos estudos teóricos e metodológicos de Memória e Oralidade, de modo que pudesse dar auxílio em compreender com mais clarezas as etapas da construção dos trabalhos, junto com o objeto de pesquisa, uma vez que estão relacionados à memória e à história de vida de pessoas que se enquadram no que Bosi (1994) frisa, em seu estudo.

Todavia, compreende-se que a história é a confirmação de que algo existiu algum dia, é a afirmação histórica de povos, grupos, etnias, comunidades pertencentes na sociedade. É o ponto de partida principal que nos afirma e mostra à qual cultura pertencemos, a que meio social estamos inseridos. Observa-se, portanto, que a história é o próprio indivíduo presente no meio social, e que seria impossível negar essa certeza.

Segundo Bosi (1994), a memória faz parte da existência do ser humano, uma vez que através dela podem-se conhecer histórias de vida de indivíduos, povos e culturas. Entretanto, um dos mais importantes meios de transmitir os conhecimentos históricos da humanidade são as pessoas velhas, por terem vivido e vivenciados fatos acontecidos no passado, uma forma de dar continuidade a costumes e hábitos aos seus filhos e netos, através da memória coletiva e individual. Uma maneira de se compreender-se como indivíduo, cultural e social, proporcionando a compreender suas identidades.

Transitamos, também, por meio dos estudos teóricos e metodológicos relacionados aos estudos da performance, para me auxiliar nos atos performativos criados e executados no processo de construção da pesquisa, proporcionando a compreender os fenômenos artísticos performativos nessa arte contemporânea.

Segundo Schechner (2006), a realização da performance é uma forma de mostrar através de ações performativas, comportamentos restaurados vividos e não vividos na vida cotidiana ou não, do indivíduo pertencente a uma cultura na sociedade, portanto, ter as possibilidades de trafegar nas mais

profundas recordações da vida humana. Despertando sensibilidades de percepção de espaço e tempo e contextos culturais em que se encontra, traçando ações dos hábitos comportamentais e ressignificando esses costumes.

Com base nisso, foi necessário utilizar conhecimentos nesse campo para que fossem elaboradas e executadas as ações performativas. Entretanto, foram criadas e realizadas ações performáticas relacionadas às práticas de cura de Dona Helena, mãe de santo, e de Dona Mariana, sua guia de luz no universo umbandista. A segunda ação performativa foi baseada em memórias com minha mãe e minha avó, a partir das práticas de preparo dos remédios caseiros com as ervas medicinais, relacionadas ao campo da pajelança, por ser uma prática presente no meu convívio familiar cotidiano.

Porém, além dos atos performáticos I e II, o III ato objetivou demonstrar, através das ações, um pouco do que os dois primeiros apresentaram, com um elemento a mais, a manifestação da cabocla Jarina. Essa última performance teve o intuito de finalizar o ciclo dessa pesquisa, abrindo novos caminhos e apontando novos horizontes na minha trajetória de vida, e, acima de tudo, nesses novos caminhos que se abrem: como artística e professora de teatro.

Portanto, esta pesquisa consistiu em conhecer e compreender o fenômeno relacionado ao universo dos trabalhos espirituais, através da cura, de modo que pudesse entender os rituais de cura e a prática com a medicina tradicional. Este trabalho buscou, ainda, compreender a história de vida de Dona Helena, mãe de santo, como um ser humano que pratica esse ato de fé e religiosidade para ajudar o próximo.

Por fim, a pesquisa possibilitou a percepção da importância das memórias, das histórias de vida, porque foram momentos de reencontro com lembranças. Isso foi importante para nos restaurar, como ser humano, compreendendo nosso significado

enquanto ser social, nossas identidades, nossas raízes e essências caboclas, marajoaras.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Editora FG, 2004.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Dandara (Escritora). Ligério, Zeca, 1950 - Iniciação á Umbanda / Dandara e Zeca Ligério - Rio de Janeiro: Nova Era, 2000. - (coleção Iniciação).

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral - memória, tempo, identidades* 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

GLUSBERG, Jorge. *Arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SCHECHNER, Richard. "O que é performance?". In: *Performance studies: an introduction, second edition*. New York & London: Routledge, 2006 [p. 28-51].

ENTREVISTA

CASTRO, Maria Helena Barbosa de. *Entrevista*. Breves, 2016. Realizada e transcrita por Mônica Marques.

VÓ COTINHA: PERFORMANCE DA CURA

Verônica França Pastana¹

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra²

INTRODUÇÃO

O presente artigo é um fragmento do Trabalho de Conclusão de Curso, cujo tema aborda as práticas de cura de uma erveira de Gurupá: Vó Cotinha. Fundamentou-se nos estudos da memória e da oralidade, por meio da história oral; e o estudo da pajelança, os trabalhos de uma parteira e curandeira que reside no município de Gurupá-PA, a fim de apoiar a pesquisa realizada.

As parteiras, as benzedeiras, e as curandeiras são mulheres idosas tratadas com muito carinho, respeito e gratidão não só pelo dom, mas por desenvolver uma espécie de trabalho que se transmite em uma preservação de valores culturais locais, onde atuam, referindo à forma de cuidar da saúde, do uso das ervas medicinais. Essa prática de curar é muito comum entre os grupos populares, dos quais advêm seus conhecimentos místicos, ou de uma ligação do sobrenatural. Nesta acepção, Galvão (1976) afirma que:

ao lado dessas crenças que se definem a concepção do mundo sobrenatural do caboclo e que estabelecem atitudes

¹ Professora de Teatro. Licenciada pelo curso de Licenciatura da UFPA-PARFOR-GURUPÁ.

² Artista, ator, diretor teatral, performer, professor e pesquisador de teatro. Doutor em História, pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará (2016). Mestre em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (2010). Graduado em Letras- Licenciatura Plena em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará (2007). Técnico em Ator pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará/ETDUFPA (2007).

e normas de comportamento para um indivíduo comum, existem outras que são mais propriamente técnicas de lidar com alguns dos sobrenaturais, e, mesmo, controlá-los para benefício do homem. De modo geral podem ser enquadradas no conceito mais amplo de práticas mágicas. E como a maioria destas, encontra-se muitas vezes, se não fundidas, pelo menos colaterais a concepções mais exatas dos fenômenos, ou seja, uma interpretação científica ou paracientífica sem fundo sobre natural (p. 86).

Adotamos as memórias, por meio da voz (diálogos, relatos, história de vida) como fontes indicadoras para análise de um passado que se constitui por lembranças, retalhos de uma prática relevante das experiências e saberes presentes na história de vida de uma mulher parteira, curandeira, erveira da cidade de Gurupá: Vó Cotinha, minha avó, que assim como muitas outras se dedicam a esse serviço religioso e social.

Além desse registro memorialístico, a pesquisa teve como objetivo investigar e experimentar, através da performance, a cura nos rituais vividos e produzidos por Vó Cotinha. A partir das informações coletadas nas entrevistas, somado às memórias e vivências com minha avó, buscamos esse diálogo com o campo artístico, na vontade de experienciar essas práticas religiosas e de vida.

VÓ COTINHA: UMA HISTÓRIA DE VIDA E FÉ

O trabalho com a cura, pela benção, que se trata de uma prática muito comum nas comunidades em todo município de Gurupá, herdada pelos nossos descendentes indígenas e que pode também ser conceituada como uma manifestação cultural existente nessa localidade. As curandeiras são pessoas que, geralmente, sabem utilizar as plantas medicinais da região em que vivem, e combinam o uso destes medicamentos naturais com

o ritual da benção³. Percebe-se que no decorrer do tempo essa prática vem sendo extinta, tendo em vista que a maioria das praticantes são idosas e nem sempre repassam para alguém da família, para que ela seja mantida.

Imagem 1 – Vó Cotinha em sua casa.



Fonte: Verônica Pastana.

Nesse contexto, é que se optou por fazer um trabalho com dona Maria de Nazaré Moreira dos Santos, mais conhecida como Dona Cotinha⁴, minha avó paterna. Ela nasceu no dia 08 de janeiro de 1928, e durante sua vida foi benzedeira e parteira. Diz que “seu dom trouxe da barriga de sua mãe”, que foi moldada por Deus. Quando criança via muitas visões, uma dessas era que

³ Benção: um tipo de reza que os curandeiros utilizam em seu ritual de cura.

⁴ Maria de Nazaré Moreira dos Santos, idade 89anos, nascida no Rio Baquiá município de Gurupá PA. Mãe Desidera Moreira. Pai: Benedito Alves dos Santos.

nunca deveria usar cabelos cacheados, sempre deveria está liso, natural. Com oito anos de idade, teve outra visão: subia em cima de um muro e via uma estrela e no meio uma cruz. Depois disso, percebeu “coisas” diferentes em seu corpo, tinha pressentimentos ruins e desmaiava; com alguns minutos se recordava e ficava tudo bem. Suas orações ficavam na sua mente por algum instante.

Hoje ela se encontra com oitenta e nove anos de idade, viúva, aposentada, magra de cabelos lisos finíssimos. Sua casa é simples, mora junto com suas duas filhas de criação. Teve seu primeiro filho com vinte anos de idade, morou muitos anos em vilas no interior do município de Gurupá, agora reside no meio urbano do município. Com seus 30 anos, começou a benzer crianças, e fazer partos, remédios caseiros com as plantas medicinais. Rezando, puxando⁵ e cuidando dos doentes passou esses últimos cinquenta e nove anos tratando daqueles que lhe procuram, para se tratar com seus trabalhos em sua casa. Isto é, quando o tipo da doença é para ser cuidada, com seu alcance, com os remédios caseiros, ou seja, o uso das ervas medicinais.

⁵ Puxando: fazer massagem no corpo onde as pessoas sentem dor. Ex. nas costa, pernas, tórax, barriga ou braço.

Imagem 2 – Vó Cotinha com suas ervas medicinais (2017).



Fonte: Verônica Pastana.

Antes de começar seu trabalho, Vó Cotinha se prepara espiritualmente, conversa com os deuses, pedindo sua força. Ela não incorpora e não é possuída por nenhuma força mágica para curar. Mas apenas receita banhos, garrafadas, chás, defumações e utiliza o principal, suas orações e suas rezas. Preocupa-se e observa atentamente as pessoas que lhe procura com os sofrimentos. Não cobra pelo seu trabalho, se a pessoa quiser contribuir vai depender de sua consciência, e de sua livre espontânea vontade.

A respeito de seu particular ou religioso, observa-se na sua casa um oratório com várias imagens de santos católicos. Todas as noites ela ora perto deles, após terminar ascende uma vela, para que eles atendam seus pedidos que fez naquele momento, dando, assim, sua forte expressão de sua religiosidade com os auxílios dos seres que a guiam, ela pode curar tantas doenças como causas físicas “torceduras, rasgaduras, quebrantos, vento caído, febre, dor de cabeça”. Faz tudo conforme seu alcance

embora casos mais urgentes ela aconselhem procurar o hospital para receber o entendimento do médico.

Vó Cotinha é uma mulher querida muito falada neste campo da curar, e é procurada pelas pessoas que sabem a importância de seus trabalhos, principalmente mães de bebês, que lhe procuram para benzer sustos, quebrantos e vento caído de seus filhos; mulheres grávidas, que vão em busca de suas puchações, para ver como seus bebês estão em suas barrigas; além de outras pessoas que sentem dores no corpo. Há, ainda, aquelas mulheres que não conseguem engravidar com os seus parceiros, elas acreditam na garrafada⁶ que ela faz com ervas. Cotinha conta que já aconteceu de algumas realizarem seus sonhos de engravidar, e ser mãe por meio do tratamento das garrafadas, e ficaram muito felizes e agradecidas. Há também aquelas mulheres que tem seus filhos nos hospital, e ao sair elas vão buscar tratamento com Cotinha, como das: puxação, e das garrafadas, e benzenções e seus filhos recém-nascido para fazer o seu tratamento durante seus resguardos com remédio caseiros, em suas casas.

VÓ COTINHA E OS RITUAIS DE CURA

Pretende-se, aqui, enfatizar as narrativas de vida de Vó Cotinha, juntamente com suas experiências de cura, tendo em vista seus trabalhos e visando mostrar a importância dessa prática, que exerce ao longo de sua vida. Essa mulher tem um laço muito grande com sua religiosidade, pertencente ao catolicismo, na qual carrega tanta fé que fortalece ainda mais seus processos de rituais.

Portanto, dentro de sua experiência religiosa pessoal lhe transborda a confiança diante de uma espiritualidade que enche a sua mente caridosa com o sagrado, em que, no momento de seus

⁶ Garrafada: é o chá feito da mistura de várias ervas, para tratar de doenças do útero, para engravidar ou pós-parto.

trabalhos de cura e parto, requer no seu íntimo a força do Espírito Santo, de seus guias protetores, dos santos padroeiros, São Benedito, Santo Antônio, Nossa Senhora do Perpetuo Socorro. Sente que tem uma grande bênção diante deles, não esquecendo um minuto se quer da fé que tem em Deus. De acordo com Galvão (1976),

os curadores são muitos devotos como católico. Participam das festas de santos, acompanham as novenas, e não raro ocupam posição preeminente nas irmandades religiosas. Porém não misturam o ritual católico com seus processos de cura; mesmo elemento como a reza, o benzer, a mesa, embora calcados em práticas cristãs, têm nova função na pajelança, isto é, possuem um significado mágico e constituem em seu conjunto um ritual próprio. Outras características da pajelança é sua ênfase sobre o indivíduo e não sobre a comunidade, como é o caso da devoção dirigida aos santos. O pajé utiliza de seus poderes, sempre em benefício do indivíduo que o procura, não tem a preocupá-lo o bem-estar da comunidade (p. 105-106).

Tendo em vista essas práticas, os ritos de Cotinha trazem consigo uma tradição herdada desde sua infância junto dos seus antepassados. A essa tradição tem-se respeito muito grande pelo sagrado, não porque seus hábitos sejam primitivos, mas conservar uma característica das primeiras formas de expressões religiosas e isso lhe dá vontade de transmitir às gerações atuais de seu modo de viver na sua comunidade. Maués (1994) afirma que:

Não se pode, pois, limitar a função do pajé apenas no tratamento de doenças. A pajelança cabocla tem implicação de caráter religioso e, por isso, há uma longa história de conflito entre as atividades xamanísticas dos pajés e a posição da igreja católica oficial.

Hoje, certamente, essa oposição encontra-se atenuada. Todo pajé se considera um “bom católico”, participando do ritual das crenças do catolicismo na mesma medida em que os outros homens e mulheres de sua comunidade. Não

obstante, os pajés estão conscientes da oposição que os sacerdotes católicos colocam (ou mais acentuadamente colocavam no passado) a sua atividade e lembram com frequência, as perseguições até mesmo de caráter policial, de que foram vítimas em épocas anteriores (p. 77).

É importante ressaltar que para alguns curandeiros esses remédios e ervas curativas são reveladas por meio de sonhos ou por seu intermédio da própria pessoa, como como no dom de Cotinha, a qual relata:

O uso das plantas medicinais não porque aquele na ciência da gente eu vou dizer pra você aqui agora aqui eu durmo, por exemplo, essa menina dorme, se o senhor que dorme e o senhor que dorme aí vem àquela pessoa amostra pro senhor e leva o senhor a conhecer, o senhor sabe? É essa aqui e essa planta aqui, quando amanhecer o dia, o senhor, já vai olhar para aquela planta, foi essa planta que eu vir o fulano do sonho me mostrou e assim que é o negocio. Se essa menina aqui, ela sonha, ela vê essa flor, foi essa flor aqui que eu sonhei esta noite, essa flor é pra alguma coisa ou pra algum remédio, algum banho, ou chá, e é assim, muitas vezes é através dos sonhos que vem na mente da gente, aí você vai, o que você ver você sabe conhece a planta ou a folha, é eu sei pra que é aquela planta aí fica na mente da gente, aí já vai fazer aquela medida se é pra um banho é banho se for pra um chá é um chá, se for de quatro dedos de água ou de 1 litro ou de $1^{1/2}$ tudo cai na sua cabeça não é dizer assim não, não foi eu não é tudo que a gente faz vem pela mensagem daquele sonho⁷.

Em alguns desses sonhos, Cotinha relata que também que não deixa seu dom, por ser uma graça divina, para atender as pessoas necessitadas. Vó Cotinha afirma, também, que tem visões quando se sente doente, em alguns momentos esses seres do seu sobre natural lhe aparecerem para ajudar, quando precisa

⁷ SANTOS, Maria de Nazaré Moreira dos. *Entrevista*. Realizada por Verônica Pastana. Gurupá, 2017.

recuperar sua saúde, como diz em seu relato:

Pelos meus filhos e pelas minhas filhas eu não benzia mais, eu não puxava mais, já teve vez de eu querer deixa só que eu tenho um negócio comigo que não deixa, olhe, quando eu adoço tem uma pessoa que vem do meu lado, e se eu vir àquela pessoa do meu lado pode dizer que num demora eu estou boazinha, é graças a Deus, nossa senhora. Uma vez me deu uma febre e aí eu vi aquele homem bem na minha frente, assim, o cabelo igual do senhor (entrevistador) meio repartido assim no meio, aí eu ia grita pro esta gente e, né que ele disse assim: — “não grita, não grita que eu sou o expedito eu estou aqui contigo!” Aí eu me calei, lhe juro meu irmão, lhe juro por todo quanto é Deus do céu, esse sol que está nos alumando e vai sentando e amanhã ele vem, e graças a deus eu tenho essas coisas comigo⁸.

O trabalho desses pajés, muitas vezes, é criticado por pessoas que não se remetem a esses seres, ou seja, que não gostam, e nem acreditam nos seus trabalhos de cura. A pajelança cabocla traz um conceito para seu interior de uma visão crítica os seus trabalhos refletidos tanto sobre as possibilidades desses ritos que favorecer rica experiência popular que adquirida através de suas crenças e costumes. Esses seres são malvistos pela forma que exercem sua espiritualidade e são alvos do preconceito relativo a gênero, sexualidade, etnia, dentre outras que, muitas vezes, carregam na transformação de sua realidade de uma experiência adquirida pelos seus trabalhos de prática de cura, incorporando ou não. De acordo com Albuquerque, ao citar Silva (2006), afirma que:

As Curandeiras e benzedeiros são aquelas pessoas que se utilizam de ervas, banhos e chás para curar doenças, além de utilizarem também as rezas e benzenções de caráter cristão, invocando santos católicos e o nome de Jesus e Maria. Estas pessoas, geralmente, não entram em transe e

⁸ Idem.

também não recorrem aos encantados e entidades características da pajelança. O (a) pajé, por sua vez, pode tanto curar por meio de rezas, ervas e banhos, quanto por meio de rituais mais elaborados que envolvem o transe e a incorporação de entidades. Dessa forma, considera-se o pajé mais poderoso do que o benzedeiro ou curandeiro (p. 63).

Com base nisso, observa-se que na prática da pajelança em Gurupá, segundo Galvão (1976), segue um modelo. Ele afirma que:

Em geral, porém, o pajé “receita” chás, defumação e banhos de ervas para completar a cura. Durante todo o processo o pajé *benze* o paciente, fazendo sinal da cruz, seja com maracá, seja com as penas de arara ou ramo de vassourinha. Os pajés supõe-se, nada se lembra da maneira como se comportam ou do que dizem durante a cura (p. 99).

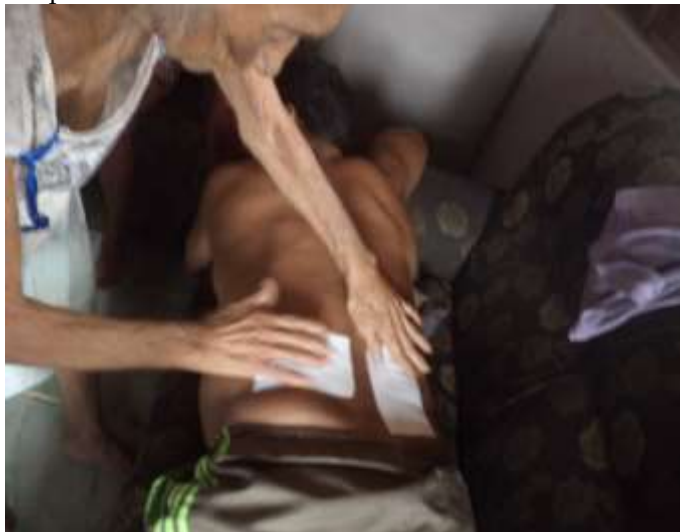
Entre tantas pessoas que são consultadas pela Vó Cotinha, através desses seus tratamentos “informais”, acreditam na eficácia de seus ensinamentos e são curados com a utilização dessas práticas. Dessa forma, muitas não veem a necessidade de ir a um posto de saúde ou um hospital para serem medicados e receitados por remédios de farmácia, e quando isso acontece há a procura desses seres para completar o tratamento de sua saúde. De acordo com Galvão (1976),

O Posto médico é uma inovação em Itá, seu maior sucesso é o de presta assistência gratuito. Consultar o médico é definitivamente uma nova atitude social, sancionada, sobretudo pela gente de primeira. Isso não impede, porém, que indivíduos recorram ao médico e aos benzedores. É o caso das curiosas, como o é também da maioria de pessoas que frequentam o posto, porém não dispensam os remédios caseiros e a assistência de uma rezadeira (p. 90).

Vó Cotinha não se vê nesse campo de pajelança, por ela não lhe dar com encantado e nem incorpora, não bate maraca, e nem

chama por caboclo. Ela não tem lugar fixo para realizar seus trabalhos de cura, (como terreiro). O lugar que ela atende sua clientela, e na sala de sua casa, principalmente para fazer suas benzenções em criança, e adulto.

Imagem 3 - Vó Cotinha em processo de puxação e emplasto.



Fonte: Verônica Pastana, 2017.

MEMÓRIAS E PERFORMANCE: OS RITUAIS DE CURA

Para traçar estratégias teóricas, baseadas nos Estudos da Performance, ligada a um campo de experimentação tendo uma participação do público presencial e um corpo em cena. É necessário entender que tal termo é encontrado em departamentos de estudos, e muito se tem sobre a terminologia de estratégias de estudos desenvolvidas durante os anos 1960 e 1970 nas Ciências Sociais e, certamente, de forma particular na Antropologia e Sociologia. Assim sendo, os escritos de Richard Schechner mostrou-se de suma importância por fazer conexões

frente aos estudos de teatro mais antigos, da antropologia e da sociologia.

Para Marvin Carlson (2009, p. 23), o campo da antropologia tem sido, recentemente, uma fonte particularmente rica para discussão da performance. De acordo com o que foi dito, uma das problemáticas ainda é considerada a ideia de responsabilidade, quando se confronta com a tradição. Vários teóricos compartilham que toda performance tem por base um modelo, ou padrão de ação preexistente. John MacAloon também afirmou que “não há performance sem performance”.

Por outro lado, muito da análise antropológica recente de performance tem enfatizado como ela pode operar dentro de uma sociedade precisamente para solapar a tradição, a fim de propiciar um local para exploração de estruturas e modelos de comportamentos alternativos e novos. A importância da performance dentro de uma cultura seja para reforçar as suposições dessa cultura ou para fornecer um local possível de suposições alternativo, é um debate em curso, capaz de fornecer um exemplo particularmente claro da qualidade contestada da análise da performance. (CARLSON, 2009, p. 28-29).

Carlson (2009) relata que em um estudo anterior sobre performance verbal, BAUNAM sugeriu que a performance era “definida como sujeita à avaliação pelo modo como ela é feita, pela relativa habilidade e pela eficiência da exibição do performer” e também “marcada como disponível para a experiência, por meio do prazer presente pela qualidade intrínsecas do ato de expressão em si.” (BAUNAM APUD CARLSON, 2009, p.26-27). Eugenio Barba, quando citado pelo mesmo autor, associa intimamente a abordagem antropológica e compartilha com autores a ideia:

Uma orientação bem diferente encontra-se no trabalho do teórico de performance EUGENIO BARBA, que se associou mais intimamente a uma abordagem antropológica. Em seus vários escritos, Barba focaliza o “comportamento

fisiológico e sociocultural do performer através de varias culturas”. A distinção feita por teórico como Hymes e Baunam entre o prazer do conteúdo da performance verbal e o prazer da “relativa habilidade e efetividade do ato de expressão”, e suas próprias qualidades intrínsecas e é essencialmente uma reafirmação em termos de performance, da divisão artística tradicional entre forma e conteúdo (CARLSON, 2009, p. 28-29).

Lopes (2003) busca mostrar o conceito de performance, no campo artístico, contextualizando os anos 1960 nos Estados Unidos, proposta essa que procurou dissolver a distinção entre vida e arte:

no campo artístico, a palavra costuma ser mais associada com a noção de processo do que com a de resultado. No teatro, ou no que se convencionou chamar no Brasil de artes cênicas, o termo tem dupla significação: em sentido lato, é uma exibição formal de uma peça de teatro, número de dança, programa musical, operístico ou circense, diante de uma audiência. Em ambos os sentidos, no teatro, usa-se em português, a palavra representação, com ideia de reconstituição de um presente vivido ou imaginário. No sentido estrito, usa-se também o termo interpretação. Isso mostra as tensões fundamentais do conceito de performance: fazer ou refazer (interpretar) o presente. Foi em cima dessa antinomia que a vanguarda artística americana dos anos 60 desenvolveu os projetos de dissolução das distinções entre arte e vida, opondo - se à re-presentação e buscando uma experiência direta, uma arte de apresentação (p. 05).

Com os estudos da performance, permitiu-se uma análise de como compreender esta linguagem através de experimentação em meu próprio corpo, através de jogos realizados em tarefas avaliativas, embora estes fossem tendo um consenso de ter uma experiência adquirida per este processo que envolveu audiência em alguma apresentação por mestres, professores de teatro. Abordando várias formas culturais de contribuição para este

trabalho, de qualquer maneira dentro da nossa sociedade temos uma grande importância e um significado para a plateia.

ATO PERFORMATIVO

Ao apresentar o ato performático, sentimos na pele a forma e o jeito que Vó Cotinha trabalha, sentindo-nos livres e dispostos a fazer o simbólico do seu dom. A performance permitiu construir um momento de percepção nos quais os sentimentos fluíram para o conhecimento do corpo, nas memórias de Vó Cotinha. Ao fazer a expressão de sua imagem, fomos ganhando capacidade de lidar com a habilidade de seus rituais. Segundo Bião (2007),

O corpo em performance dos brincantes dessas praticas culturais representa uma realidade concreta, que é a ritualização do enredo construído pelo grupo, originário de matrizes culturais ancestrais reinterpretadas. Eles elaboram uma releitura com base no ritual e no lúdico (que expressa, de certa forma, uma sátira e uma comunicação metafórica); operando entre a tradição e contemporaneidade, consolidam as matrizes culturais que lhes deram origem e incorporam transformações (p. 61).

Passando por todas essas experiências, de realizar cenas ao longo do curso de teatro, já sentia sendo Vó Cotinha, debruçava-me em cada apresentação que fazia e, isso fazia com que o público que assistia se emocionasse com as apresentações. Ao ver o espetáculo, que representava cada vez mais de forma encantadora, ver a parte das minhas vivências desde pequena, observava em algum encontro que tinha em sua casa, percebi que pude me transformar nesse seu conceito de espiritualidade.

Mas, para chegar a este ponto e conseguir o resultado deste trabalho de interpretação, buscamos aprofundar nos meus primeiros passos de conhecimento e do contato com essa linguagem. Foi necessário desenvolver várias expressões, possibilitando ao corpo a entrega aos seus caminhos de

ensinamentos, por meio do medo e da força de vontade que jamais tínhamos experimentado. Esse processo de explorar diversos gestos de Vó Cotinha foi um grande desafio, transformá-los em linguagem performativa com seus significados simbólicos, costumes e o uso de seus códigos, presentes em seus rituais de cura.

Imagem 4 - Verônica em performance (2017).



Fonte: Denis Bezerra.

Durante esse processo de estudo, fomos reconhecendo os diversos suportes de elementos cênicos, os quais ajudaram a interagir nos momentos que estava nas cenas e cada um desses elementos tinham as funções que Cotinha realiza, como: ensinavam fazer chás das plantas, defumações, rezas e banhos e tinham também realizações de parto. Após essas apresentações cênicas, que o teatro possibilitou, começamos a compreender a importância dos trabalhos realizados por Vó Cotinha, que é ajudar pessoas a se sentir aliviadas em alguns momentos de suas vidas.

Quando nos colocamos em determinadas situações, para fazer a performance de Vó Cotinha, são ações que provocam emoção ao interpretar ou reviver, empiricamente, o seu dom. E isso nos faz retratar suas vivências, procurando mostrar seus ensinamentos que tem grande valor dentro da sociedade. Por meio deste processo, apareceram várias situações que envolveram a curiosidade de compreender essa prática que surge no cotidiano dessas mulheres, possuidoras do dom da cura. E cada uma delas tem um olhar e um gesto diferente para tratar as pessoas que procuram nas verbalizações interagir, no qual tivemos a oportunidade de experimentar e explorar, buscando, assim, diversas possibilidades de nos ver dentro delas. Mas, para chegar a esse ponto, buscamos informações em diversas fontes, estabelecendo relação com Vó Cotinha, junto com suas memórias.

Durante a concentração desse trabalho, a performance , a partir do “comportamento restaurado”, despertou dentro um pensamento que fez com que percebêssemos que o conhecimento não é algo pronto, ele pode ser redescoberto, transformado por situações que envolve interesse de conhecer algo profundo, retrabalhado para se mostrar de forma expressiva. Através do teatro e do ator performático, deu-se a entender que as experiências de Vó Cotinha ficaram enraizadas em nossa vida. As experiências performadas se tornaram possíveis por meio do saber de Vó Cotinha, e do estudo do teatro.

O primeiro processo de experimentação com a linguagem da performance se deu em frente à igreja de Santo Antônio, em Gurupá. Tínhamos escolhido outro espaço, o Forte de Santo Antônio, porém ele estava fechado. Diante dessa situação, decidimos pela igreja, que inicialmente gerou uma instabilidade mas juntos definimos que estávamos preparados para performar em qualquer lugar.

Estávamos em uma pracinha em frente de uma igreja e estimulados pela pergunta “podemos fazer aqui neste lugar?” foi um disparador, pelo nervosismo, sem dizer da presença das

dúvidas e preocupações relacionada à exposição. Mas esse lugar nos pareceu muito mais importante para definir a qualidade do trabalho, a fazer tudo em frente a uma praça. Nossa preocupação era olhar para pessoas que estava ao redor e acreditar que elas não estavam conhecendo o que era aquele trabalho, que a arte não estava inserida naquele momento, já tinha ideia de que era para fazer. Começamos transformar este lugar em cenário, representando a casa de Vó Cotinha. Havia uma mesa de café, pessoas que trocavam conversa com ela, indagações e contavam tudo o que sabia sobre sua pessoa transformando-a em seu personagem. Bião (2007) sobre o cenário relata que:

O cenário que acontece essa manifestação são as ruas, os rios, ou matas, o mar, as portas das casas, as praças. O espaço circunscreve um tempo e um cosmo visão que privilegia a natureza e comporta as interações comunitárias, com suas alianças e suas dissidências. O tempo tem como referência a dimensão estética, no sentido de uma multisensorialidade que prioriza os sentidos sem desconsiderar a lógica e a necessidade de reinventar para sobreviver em harmonia com o ambiente (p. 63).

Ao reviver e falar sobre Cotinha, seus remédios, ensinamentos para as pessoas com tanta fé, o corpo em performance fica em êxtase, sem saber o que fazer, as lágrimas escorrem em meus olhos e meu coração se aperta de tanta emoção de ver o quanto é bom falar da trajetória de vida dessa mulher, que é tão especial e que é minha vó. Este fato é explicado por Schechner (2006). “O comportamento restaurado é o processo principal de todo os tipos de performance, seja na vida cotidiana na cura, nos rituais, em ações e nas artes. O comportamento restaurado está lá fora. “Lá fora” a parte do eu colocando em palavras próprias” (p. 08).

Considerando todo esse aspecto tratado, neste campo de pesquisa, a experiência sobre o objeto proporcionou vivenciar várias experimentações e isso nos envolveu em um crescimento de descoberta tão grande, dentro do corpo, na perspectiva de

conhecer, sentir algo diferente, que nas criações não era definida, ela acontecia espontaneamente. Tendo como fatores pessoas, roupa, ideia e sentimentos através deste exercício fomos descobrindo-nos, nas atuações sentíamos capazes de realizar e jogar para fora tudo que se sabia sobre ela, usando uma imaginação de forma viva com estes movimentos e ações.

Imagem 5 - Verônica em performance (2017).



Fonte: Denis Bezerra.

Portanto, desde o momento que começamos a fazer parte deste trabalho, “incorporando” na sua pessoa, sentimo-nos muito mais próximos de Vó Cotinha, por estar sempre perto de sua atenção, socializando conosco algo muito importante de sua vida, coisas que jamais saberia. E, assim, fomos descobrindo-nos com ela.

Percebemos que o trabalho de Vó Cotinha estava muito próximo de nós, pelo fato da identificação com um de seus saberes de cura, e de ter esse conhecimento de fazer alguns de seus remédios, no qual foi a portadora desse ensinamento. E estes já estão em nossa mente, como alguns chás, banhos, defumações. Sentimos a necessidade de aprofundar com seus saberes de rituais revelados no corpo, teve um comportamento diferente, e isso foi descoberto através do teatro que insistiu e instigar uma descoberta individual, e a expressividade do coletivo que esteve com Vó Cotinha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de estudo e experimentação com essa pesquisa proporcionou várias ideias significativas. Através de um afeto familiar, buscamos um conhecimento sobre uma mulher parteira e curandeira, aprofundados por meio das fontes orais, e de uma participação coletiva conquistada dentro de um vínculo familiar.

Baseando-se na pesquisa realizada, percebe-se que as parteiras e curandeiras tradicionais do município de Gurupá são sujeitos de um modelo histórico vindo do meio rural, possuidores de um conhecimento bem peculiar de seus trabalhos com uma experiência vivenciada, usada para ajudar as pessoas que precisam de auxílio. A pesquisa valorizou os saberes tradicionais da Amazônia paraense, por meio da experiência de cura de Vó Cotinha.

Portanto, observamos, através de relatos, a prática de uma experiência ligada à religiosidade amazônica. Ainda no decorrer do percurso metodológico podemos conhecer os estudos da memória junto com a história oral, os quais são fontes de diálogo com as tradições, base para a construção desse trabalho. Ao dialogar com esse campo de conhecimento, foi possível realizar a reflexão sobre a importância das práticas de cura paraenses; além de experimentar por meio da performance essas tradições.

Através da experiência com a performance foi possível estabelecer um encontro entre os estudos da memória, das tradições religiosas atreladas à pajelança, às práticas de cura na Amazônia, com as artes cênicas. Chamamos a atenção para a importância de pesquisas que valorizem as culturas tradicionais, abrindo espaço para todas as vozes que compõe a sociedade.

A pesquisa, assim como a experiência no curso de Licenciatura em Teatro abriu novos caminhos, horizontes e possibilidades de compreender-se em sociedade. As memórias do passado não podem ser silenciadas, ficar engavetadas, elas precisam de espaço, reconhecimento, valorização. E o PARFOR proporcionou esse encontro, essas experiências.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Maria Betânia Barbos; FARO, Mayara Cristina Silva. *Saberes de cura: um estudo sobre a pajelança cabocla e mulheres pajés da Amazônia*. Revista Brasileira de História das Religiões. ANPUH, Ano V, n. 13, Maio 2012 - ISSN 1983-2850.

BIÃO, Armando. V colóquio de Internacional de Etnocologia, UFBA Programa de Pós-graduação em artes cênicas, 2007.

CARLSON, Marvin. *A Performance – Uma introdução crítica*. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

Colóquio Internacional de Etnocologia. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em artes cênicas; [Organizado por Armino Jorge de Carvalho Bião] – Salvador: Fast desagner, 2007. P. 69-74.

GALVÃO, Eduardo. *Santos e visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Baixo Amazonas*. 2 ed. São Paulo, Ed. Nacional: Brasília, INL, 1976.

LOPES, Antônio Herculano. *Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história)*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2003.

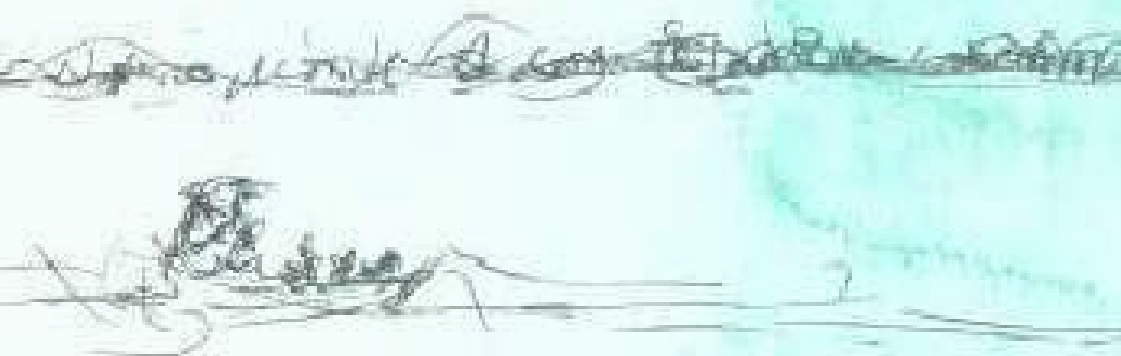
MAUÉS, Raimundo Heraldo. Medicinas populares e “pajelança cabocla na Amazônia”. In: ALVES, PC; MINAYO, MCS (Org.). *Saúde e doença: um olhar antropológico* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1994.

SCHECHNER, Richard. “*O que é performance?*”. In: em *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, 2006 [p. 28-51].



2019

LINHA 3
ETNOCENOLOGIA



Pelas águas do afeto, desaguamos nossos etnossonhos...

O Curso de Licenciatura em Teatro pelo Programa Nacional de Formação de Professores da Educação Básica - PARFOR, enveredou pelos rios da Amazônia paraense e aprofundou laços de afeto embebidos de suas mágicas, de seus fazeres e de seus sonhos, especialmente de sua gente. A Etnocnologia, disciplina estruturada a partir das Etnociências, encontra nos municípios, nos quais, o curso de Teatro abriu portas, janelas e possibilidades, uma ambiência rica de espetacularidade etnocnológica capaz de gerar conhecimentos profícuos. Espetacular foi o encontro da Etnocnologia com o fazer das pessoas e suas manifestações culturais! E, “ah, como era grande! Que coisa enorme! ”, assim declarava em suas palestras, Armindo Bião, pai da Etnocnologia brasileira, para falar da importância das pesquisas neste campo epistemológico. E que coisa enorme foi encontrar fenômenos tão gigantes pelas bandas da Ilha do Marajó. Fenômenos estes, invisibilizados pela lógica cartesiana de pensar ciência, de pensar o outro, de pensar afetos, de pensar a partir de nossas próprias lógicas, de nosso próprio corpo.

O corpo é a motriz desse campo de estudo. Por ele, se move e se comove, toda pesquisa estruturada nas relações estabelecidas entre o fenômeno e o pesquisador. Por ele se encarna novos conhecimentos: da comunidade, do fenômeno, e de si, especialmente de si - do etnopesquisador. A relação na pesquisa se engrandece quando o corpo do pesquisador adentra de forma profunda o campo pesquisado. É pelo corpo que a pesquisa etnocnológica se realiza, ele pode se apresentar em um *corpo-comunidade*, quando se retrata o corpo social e suas representatividades; no corpo do fenômeno, de quem faz e é presença viva da cultura de sua comunidade, ou no corpo do pesquisador, enquanto artista-pesquisador-participante, quando ele se torna sua própria pesquisa. Este corpo, na perspectiva

etnocenológica, é produtor de conhecimento, fruto da experiência. Vivenciado, marcado, afetado pela sensibilidade do outro, pela alteridade.

Por essa alteridade dos trabalhos etnocenológicos é possível ver, por exemplo, a quadrilha de matutos Roceiros do Marajó ganhar espaço para outros horizontes. A arte do espetáculo sob a análise da pesquisadora que se insere no *corpo-brincante* dos quadrilheiros para poder, assim, viver seu corpo alterado pela energia emanada do *frenesi* da dança tradicional e popular. Assim também, corpos que se lambuzam da força dionisiaca para se fazerem felizes na lama, na festa do carnaval. Pela tradição popular encontramos manifestações que trazem a essência da natureza para enriquecer seu social, como é o caso do *corpo-lama* do bloco carnavalesco Caranguejos de Breves.

Este corpo alterado e afetado pelo fazer cultural, religioso e festivo permeia quase todos os trabalhos que foram embasados pela Etnocenologia e estão, de forma especial, agrupados para esta publicação. A festividade, o catolicismo devocional e popular, estão por todos os rios, floresta e corações da Amazônia, enriquecendo as pesquisas etnocenológicas que circularam pelo Curso de Teatro oferecido pelo Parfor. A exemplo disso, encontramos um *corpo-promesseiro* que apresenta sua alteração pelo êxtase de fé, que com seus *pés-descalços* caminha no cortejo de Nossa Senhora de Nazaré em Portel, num Rito Espetacular, muito caro aos filhos destas terras de cá. Ou, na popularidade dos Santos, Antônio e Benedito, que se tornam parceiros nas dinâmicas de suas comunidades, como vemos em Gurupá.

Muita espetacularidade é encontrada nas Festas de São Benedito que é reverenciado por seus foliões e que se mostram soldados do Santo na tradicional Festa do Gambá, também em Gurupá. Festa que apresenta matrizes estéticas para a produção de muitas pesquisas sob nosso campo epistemológico. E, desse campo e festa, surgem corpos alterados como a da *devota-brincante* que apresenta sua trajetividade enquanto fonte para a

construção de conhecimento vivenciado, de um corpo encarnado. Nesta perspectiva de se estudar o que se vive, joias são enaltecidas e valorizadas nas entranhas de suas águas, reconhecendo a figura feminina como força motriz de vidas, comunidades e pesquisas comandadas também por mulheres. Que na vida, na arte, na encantaria e vivências mágicas, transcendem memórias e existências na Amazônia paraense.

Que esse chão continue fértil, irrigado por suas águas, suas culturas e seus *corpos-afeto*...

Profa. Ma. Ana Moraes.

O CORPO NA LAMBANÇA: O “CORPO-LAMA” COMO PRÁTICA ESPETACULAR DO BLOCO CARANGUEJOS DE BREVES-PA

Leopoldina Gonçalves Carneiro¹
Prof. Me. José Elias Pereira Hage²

INTRODUÇÃO

Sou Licenciada Plena em Letras pela Universidade Federal do Pará, nascida no município de Breves, estado do Pará, casada e mãe de um filho. Sou concursada na rede Pública Municipal no cargo de Professora desde 2007, meu ingresso no magistério foi com as turmas de alfabetização. No ano de 2009 comecei a trabalhar com adolescentes do fundamental maior com a disciplina artes, na qual tive o prazer do primeiro contato com o Teatro, a partir deste momento surgiu o desejo de procurar conhecimento nas artes cênicas. Em 2014 tive o privilégio de ser agraciada com a possibilidade de cursar a Licenciatura Plena em Teatro pelo PARFOR, na qual busquei subsídios e conhecimentos para contribuir, não somente para o engrandecimento dos meus alunos, mas também na melhoria da realidade social na qual estou inserida.

O meu fenômeno de pesquisa está localizado no município de Breves que se encontra ao norte do estado do Pará na Ilha de Marajó, na margem direita do Rio Parauhaú. A cidade possui um histórico cultural visível em sua arquitetura e oferece durante o ano vários eventos culturais, como por exemplo o bloco de rua Caranguejos, que ocorre uma vez ao ano durante o Carnaval, e se

¹ Licenciada em Letras (UFPA) e em Teatro (PARFOR/UFPA). E-mail: leopgoncalves@hotmail.com

² Mestre em Letras - Estudos Literários (UFPA). E-mail: eliasbage@yahoo.com.br (orientador)

tornou meu objeto de estudo como trabalho de conclusão de curso.

O bloco é uma manifestação cultural que reúne um número grande de brincantes. Sua funcionalidade se estrutura em três momentos, são eles: concentração, cortejo e dispersão. Na concentração os componentes cobrem todo o corpo com uma lama preparada pela comissão organizadora e para enriquecer e aproximar à realidade do mangue os brincantes levam folhas e galhos como alegorias. O cortejo segue pela principal rua da cidade a Av. Rio Branco, mostrando a efervescência criada por milhares de “caranguejos” em um só lugar.

O século XXI trouxe consigo a ampliação da discussão acerca da relevância das Artes Cênicas na sociedade. As manifestações artísticas são objeto de debates de natureza acadêmica e científica, uma vez que possuem uma relação intrínseca com o contexto cultural no qual estão inseridas. Elas encantam o imaginário das pessoas, independentemente de faixa etária, orientação sexual e religiosa ou condição social, bem como atraem o pesquisador em Artes.

O encantamento por estes festejos dá-se principalmente pelo brilho e a espetacularidade transmitida aos participantes e espectadores. Essas manifestações potencializam a cultura de um povo por meio de suas peculiaridades, causando uma explosão de sentimentos em todos os que acompanham ou assistem. A descoberta do fenômeno deu-se em razão deste encantamento, que há muitos anos se percebia na passagem do referido bloco, principalmente com o gradual aumento no número de adeptos, daí a curiosidade em saber o que causava tanto interesse e entusiasmo nos brincantes ali presentes, percebidos pela euforia do participante no cortejo, ainda que na condição de simples espectador.

Por conta disso, o fenômeno dessa pesquisa se concentrou

no “Corpo Lama”, denominação dada para o processo de transformação durante a apresentação do bloco de rua Caranguejos, que envolve um conjunto de práticas espetaculares caracterizadas por atitudes e comportamentos irreverentes por parte dos brincantes. Esses comportamentos provocam um evidente impacto visual quando o bloco entra na avenida, além das transformações que o corpo humano sofre no ato de se cobrir com a lama.

O fenômeno de pesquisa deu-se marcadamente após o contato com a disciplina Etnocologia que se destaca como potência para investigar aspectos ritualizadores e espetaculares contidos nas festas populares. O projeto se propõe à investigação sobre o bloco de rua Caranguejos, ao abordar a confecção do “Corpo-Lama” e nas práticas dos participantes quando transformados em caranguejos, respaldado teoricamente pelos estudos dos autores: Armindo Bião (2009; 2011); Michel Maffesoli (2002), Miguel Santa Brígida (2008; 2015), e outros de igual relevância.

Quais as implicações do “Corpo Lama” sobre as práticas espetaculares dos brincantes do Bloco Caranguejos no município de Breves? A partir dessa indagação foi construído um estudo científico tendo como objetivo geral analisar as percepções acerca do “Corpo- Lama” na condição de PCHEO (Práticas dos Comportamentos Humanos Espetacularizados e Organizados), baseada nas impressões provenientes da participação no bloco de rua durante o período carnavalesco.

Outra finalidade desse trabalho foi reconhecer a Etnocologia enquanto ciência, com base em conceitos estruturados por estudiosos ao longo do tempo, considerando que tal área do conhecimento é relativamente recente, seus trabalhos apresentam contrapontos e similaridades no posicionamento dos autores, sejam precursores ou contemporâneos. Bem como procurou reconhecer a relação

existente entre essa área de estudo e as PCHEO, sendo essas, formas especializadas de manifestações artísticas.

1 A FESTA DIONISIÁCA - O CARNAVAL E O BLOCO CARANGUEJOS EM BREVES

Para compreender as semelhanças entre as Festas Dionisiacas e as folias carnavalescas, se faz necessário buscar o papel de Dionísio na vida social dos gregos no período da antiguidade clássica, como também das características destas manifestações em honra a este deus. Posteriormente, os festejos dionisiacos serviram de inspiração ao serem adaptados para o carnaval. Sobre este aspecto, João Estevam Argos (2011) afirma que,

Dionísio teve importante papel na Civilização Helênica, por intermédio de manifestações artísticas, como o Teatro, por exemplo, visto que, no contexto social, o culto a Dionísio era intenso durante esta época, e, de modo análogo, contribuiu para o desenvolvimento do teatro grego. (ARGOS, 2011, p. 23).

O culto religioso a essa divindade estava intrinsecamente associado às práticas teatrais na sociedade grega e por conta disso, a história do teatro se confunde com a dos cultos religiosos a Dionísio, pois na sociedade grega, a religiosidade era representada por meio de encenações e a prática religiosa influenciava múltiplos aspectos da vida do cidadão, o que fez o teatro grego evoluir significativamente.

Oriundas das “festas dionisiacas”, as primeiras encenações eram realizadas na rua e se tornaram o berço dos futuros gêneros teatrais: a tragédia e a comédia, que perduram até os dias atuais. “Em seus antecedentes, o Teatro Grego conheceu o Dítirampo uma declamação lírica apresentada ao público por um coro unido de acompanhamento musical a evocar os feitos de

Dionísio, de outros Deuses e dos Heróis” (ARGOS, 2011, p. 24). No decorrer do tempo, com o desenvolvimento da civilização Grega, as encenações assumiram um caráter profano, explicitado pelo uso excessivo do vinho, que deixava os participantes em uma espécie de transe, causa de tumultos e exaltações comportamentais, expondo exageradamente suas alegrias e anseios

Na Grécia antiga, Psístrato tomou medidas importantes e positivas com relação aos eventos festivos desta natureza, pois: “Ele, além de incentivar o culto a Dionísio entre os camponeses e os lavradores, organizou oficialmente as procissões dionisíacas.” (TSUTSUI E SOUZA, 2002, p. 06). Posteriormente, outros governantes gregos viram a necessidade de regularizar e organizar os festejos. O interesse das autoridades nas festas em honra a Dionísio estava na importância da religião na vida do povo grego, sobretudo nas comunidades rurais, onde aquelas manifestações eram mais intensas. Nesse sentido, “as festas em honra a Dionísio eram celebradas com os mesmos direitos que todas as outras e tinham seu lugar no calendário sagrado” (ARGOS, 2011, p. 24) e se caracterizavam pela realização de procissões e encenações em honra a esse deus. O período de colheitas era conhecido como “Dionísia Rural³”.

Pensar sobre os aspectos destas festas implica em refletir sobre as práticas desenvolvidas ao longo desses eventos festivos em relação ao consumo de bebidas e ao deslocamento dos participantes pelas ruas, pois essas práticas sobrevivem até hoje nas manifestações culturais. Contudo, também é preciso entender o fundamento ou objetivo de tais práticas, primeiramente pelo seu propósito religioso, “o vinho era o presente de Dionísio a seus súditos e a prática religiosa transformava seus seguidores

³ Mês destinado as atividades dionisíacas.

mortais, por seu frenesi, em membros do thíasos dionisiáco, o cortejo sagrado do deus” (ARGOS, 2011, p. 27).

O consumo do vinho tornou-se um símbolo nas manifestações dionisiacas, esta bebida, resultante da fermentação alcoólica do suco de uva, representava simbolicamente a fertilidade da terra, que fornecia o sustento para os trabalhadores rurais, e, simultaneamente, mostrava a importância de atividades como a agricultura (colheita de uvas) para a produção da bebida. O consumo excessivo de vinho durante essas homenagens, marcadas por danças e músicas, era proposital, feito para desencadear um processo de transformação dos envolvidos, caracterizado pela transposição da condição normal do ser humano.

A embriaguez generalizada tinha por justificativa o culto e o processo de transformação pessoal, não era considerada como prejudicial para a sociedade grega naquela época, pois o consumo de bebidas tinha um fim: Dionísio é “um profeta cujo dom divinatório é revelado aos homens em seus delírios e, embriagando-os, revela o que está por vir”. (SANTANA, 2011, p. 04). A clarividência, ou seja, a capacidade de ver o futuro era concedida temporariamente ao ser humano pelo próprio Dionísio, através do vinho.

A embriaguez dionisiaca parecia comparável a “bebedeira”. Em outras palavras, que a sociedade Grega na época de Platão assimilou apenas o consumo desta bebida para justificar as festas que realizavam, e o estado de inquietação em que os participantes se encontravam após estes eventos. (SANTANA, 2011, p. 02).

A ritualização da embriaguez nas manifestações dionisiacas também leva à reflexão acerca de como determinados hábitos são gradativamente incorporados pelos grupos sociais durante a realização de eventos festivos, visto que o consumo de vinho era comum em práticas ou cerimônias religiosas ou profanas.

A evolução dos festejos dionisíacos foi um marco para o desenvolvimento do teatro, como foi o caso do acompanhamento musical durante a apresentação das encenações, artifícios estes que visavam a evocar as divindades cultuadas naquele tempo, não somente Dionísio, mas também outros deuses da mitologia grega. A regularidade das festas dionisíacas assemelha-se às manifestações do carnaval na contemporaneidade, do mesmo modo, Santana (2011) afirma que:

Platão mencionava duas dádivas da estação da vindima,⁴ da segunda metade de julho ao começo de setembro: os frutos e algo mais sublime o jubilo dionisíaco. A pura luz do fim do verão é considerada pelos gregos dionisíaca ou o próprio Dionísio. (SANTANA, 2011, p. 04).

Num primeiro momento, a própria etimologia da palavra Carnaval demonstra tal ligação, surgida de uma expressão latina que fazia alusão a embarcações com rodas, estas circulavam pela cidade durante os eventos em honra a Dionísio, e a apresentação desses carros navais também ilustra o fato de que com o passar o tempo, essas manifestações foram adquirindo dimensões grandiosas.

A palavra advém da expressão latina “carrum navalis”, que remete aos carros navais que realizavam abertura das dionísias gregas dos sécs. VII e VI a.C.”. Ou seja, os cortejos em homenagem a referida divindade grega, eram momentos festivos no cotidiano desta sociedade. (TSUTSUI E SOUZA, 2002, p. 05).

No município de Breves, o *Bloco Caranguejos*, utiliza artifícios para aproximar os participantes do animal que dá nome ao festejo, primeiramente pela lama, que faz parte do seu habitat natural, e também pela presença do mangue, representado por partes da vegetação nativa, que são colocadas em cima de

⁴ Época da colheita de uvas.

caminhões, nos quais uma parte dos brincantes vai representando os caranguejos. Como nas festas dionisiacas, havia um sentimento de identidade coletiva que inspirava o uso de adereços que levavam à alusão à fertilidade.

A cerimônia central constituía-se numa alegre e barulhenta procissão com cantos e danças, em que se transportava um enorme falo e cujos participantes usavam máscaras ou disfarçavam-se de animais, em alusão as fertilidades dos campos. (SANTANA, 2011, p. 08-09).

A transmutação dos participantes em animais durante os festejos em honra ao deus grego tem relação direta com a metamorfose dos participantes do bloco em caranguejos, perceptível também pela alegria e pela irreverência durante este processo de imitação, que acontece de maneira intencional. Na apresentação do bloco, a transformação da condição humana em animal ocorre em função da presença da música e da dança, como também pelo uso de adereços pelos brincantes como a lama e as folhas que representam o mangue.

Em relação à ligação entre a arte do espetáculo e o culto a Dionísio, Santa Brígida (2008, p. 41) salienta esse aspecto: “no coração dessas práticas espetaculares, reencontramos o sangue de Dionísio, na emoção de múltiplos sentidos, encontro e explosão festiva de afetividade religiosidade, indissociável, cortejo, procissão e carnaval”. O carnaval pode ser considerado uma manifestação marcada pela emotividade de seus brincantes, que extravasam seus sentimentos durante esse período. Essa característica era verificada entre os participantes dos cultos a Dionísio.

Os trabalhos de Marina Frydberg (2014) estabelecem o pressuposto de que os blocos de rua também possuem influência portuguesa, mais precisamente das brincadeiras de “Entrudo”, nas quais os participantes procuravam molhar ou sujar outras pessoas. É importante ressaltar que: “O entrudo era um conjunto

de brincadeiras e folguedos realizados nos quarenta dias antes da Páscoa” (FRYDBERG, 2014, p. 03). De modo consonante, os festejos carnavalescos estão situados no mesmo período de tempo, provenientes da tradição portuguesa, tendo como finalidade sujar ou molhar as pessoas com objetos como a farinha de trigo, por exemplo.

No entanto, Frydberg (2014, p. 03), pondera que: “O carnaval popular de entrudo passa a ser visto, a partir do início da década de 1840, como sujo e desordeiro pela elite [...]”. Esta rejeição pelas brincadeiras de entrudo se devia aos grupos privilegiados tomarem como padrão os bailes de máscaras europeus para a realização das festas carnavalescas pelo mundo. Até nos dias atuais uma parcela da população ainda tem certa repulsa pelos festejos que empregam tais práticas. As brincadeiras de Entrudo, típicas do carnaval de rua europeu, também se popularizaram no Brasil e influenciaram na formação dos blocos de sujus.

Os blocos de rua têm um modo peculiar de apresentação nas manifestações carnavalescas, caracterizados pela autenticidade e pela espontaneidade, e tem como diferencial o modo como os participantes vivenciam o carnaval, constituindo-se como um patrimônio imaterial, visto que são considerados um produto cultural (FRYDBERG, 2014).

A evolução dos blocos de rua também incidiu sobre a trajetória do *Bloco Caranguejos*, a começar pela sua fundação, sua posterior expansão e popularização no meio social brevense, pelo entusiasmo dos seus brincantes e conservação de suas tradições, além do aumento de participações, que cresce a cada ano.

A presença de blocos de sujus na atualidade demonstra a influência do carnaval nas sociedades contemporâneas, estando intrinsecamente associada a este trabalho em função do bloco de rua se valer da prática de sujar de lama os participantes e

espectadores. A relevância do bloco de rua “Caranguejos” como símbolo da cultura local é nítida no contexto das festas de carnaval no município, a priori, pela necessidade de autoafirmação da identidade dos grupos sociais desfavorecidos através desta manifestação cultural.

2 A ETNOCENOLOGIA E O ESTUDO DAS PRÁTICAS DOS COMPORTAMENTOS HUMANOS ESPETACULARIZADOS E ORGANIZADOS - PCHEOS

Etimologicamente, a palavra *Etnocenologia* é formada pela composição dos termos *etno* e *cenologia*, o primeiro termo faz referência aos grupos socioculturais, e o segundo diz respeito às práticas teatrais e performáticas. No contexto nacional, Bião (2009) destacou a realização do V Encontro Internacional de Etnocenologia em Salvador-Bahia, no ano de 1997. O evento representou a iniciação ao debate e também a pesquisa científica em Etnocenologia no território brasileiro, a discussão ao longo do congresso levantou questões sobre noções ligadas a tão recente ciência.

Os estudos da cena, aí inclusas as diversas formas espetaculares envolvendo o teatro, a dança e a música, serviriam para situar, de forma estrutural e coordenada, as características do treinamento dos executantes (artistas ou especialistas da cena), de seus modos específicos de apresentação pública e das variantes de fruição e recepção desses fenômenos. (BIÃO, 2009, p. 89)

No âmbito regional, “a Etnocenologia aportou em 2002 através de um convênio MINTER- Artes Cênicas, celebrado entre a UFPA e UFBA” (SANTA BRÍGIDA, 2015, p. 14). Conforme o autor, a inserção da Etnocenologia na Amazônia foi possível pelo intercâmbio de pesquisa nas instituições de ensino superior, na qual a maior parte dos trabalhos desenvolvidos neste período foram acerca de práticas espetaculares na região norte do Brasil.

A parceria das universidades federais também foi decisiva na expansão da Etnocologia nas regiões brasileiras. Na Amazônia, por exemplo, os conhecimentos aplicados dos estados onde atuam serviram para o desenvolvimento de estudos científicos sobre práticas corporais, considerando as dimensões geográficas e culturais do país. Logo, é possível afirmar que:

Desde sua inserção no universo da pesquisa em Artes Cênicas na academia da Amazônia, a etnocologia – enquanto Etnociência das Artes e Formas de Espetáculo – vem engendrando um singular corpus teórico e metodológico, revelado nos projetos, objetos e fenômenos de pesquisa por ela acolhidos, que sublinham uma importante contribuição na construção epistemológica e na afirmação da autonomia do pensamento dos artistas-pesquisadores brasileiros. (SANTA BRÍGIDA, 2014, p. 15).

É evidente a relevância da Etnocologia para analisar práticas cênicas desenvolvidas em múltiplos contextos sociais, sejam eles em nível local, nacional ou global, ao levar em consideração que estas ações também representam papel significativo para os grupos sociais que as desenvolvem. No caso das manifestações carnavalescas breveses, o Bloco Caranguejos agrega parcela considerável da população do município em suas apresentações, o que demonstra sua relevância enquanto manifestação cultural.

A abordagem da Etnocologia é outro ponto relevante nessa discussão, pois o tratamento do objeto de estudo em qualquer pesquisa científica tem influência direta sobre os resultados da mesma. Miguel Santa Brígida (2015) afirma que a Etnocologia apresenta certas tendências para o tratamento das práticas cênicas enquanto fenômenos de pesquisa, o enfoque no corpo humano é uma delas.

Graziela Ribeiro Baena (2014) ilustra a relação entre a Etnocologia e o vestuário, que conseqüentemente encontra-se

atrelado às artes cênicas por meio do figurino dos atores. Fazendo uma intersecção com esta pesquisa, o componente visual é um elemento fundamental para a realização de práticas espetaculares. O bloco Caranguejos também transmite tal relação em sua evolução, pois parte de uma conformidade na indumentária dos brincantes que repassa a ideia que estes são caranguejos no manguezal. Para a Etnocenologia, é importante estudar a vestimenta dos participantes de práticas espetaculares, na medida em que a indumentária empregada nessas manifestações corporais interage com o contexto social da qual faz parte, ao mesmo tempo em que apresenta temáticas específicas nas práticas corporais.

Desta forma, quando se pensa em estudo do vestuário referenciado pela ciência em questão, uma opção de subdivisão ocorre da seguinte forma: na arte do espetáculo o sistema vestimentar é o figurino ou traje de cena, em ritos espetaculares há o traje ritual e em interações sociais do cotidiano, há uma diversidade de temas dentro do campo da moda, a mudança de gosto, de comportamento, rituais de consumo, uniformização, estilo entre outros. (BAENA, 2014, p. 03).

Finalmente, convém chamar a atenção para a associação entre o Carnaval e a Etnocenologia. Conforme Palheta (2016), a relação intrínseca entre ambos ocorre em virtude da realização de práticas corporais de caráter espetacular durante o período carnavalesco. Logo, é neste ponto que ocorre a intersecção entre a Etnocenologia e as denominadas “Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares e Organizados”, os PCHEOS, como será visto no tópico a seguir.

2.1 O CORPO ALTERADO/ ESPETACULARIZADO

De início, para conceituar o “Corpo Espetacularizado”, se faz necessário entender sobre as PCHEOS, na condição de formas

particulares de práticas cênicas de diferentes naturezas, tendo relevância significativa para os estudos científicos da Etnocenologia. Santa Brígida (2008) define as PCHEOS como conceito integrado a Etnocenologia, composto pela seguinte tríade: “Artes do Espetáculo”, “Ritos Espetaculares” e “Formas Cotidianas dos Papéis Sociais”. As primeiras estão associadas às manifestações artísticas propriamente ditas, os seguintes se referem às práticas especializadas do espetáculo, enquanto que as últimas compreendem as representações das PCHEOS.

O “Corpo Espetacularizado” basicamente consiste num estágio do ser humano no contexto de uma PCHEO, diferenciando de práticas corporais convencionais do homem. As PCHEOS são realizadas em contextos especializados, nos quais o pesquisador é integrado para compreender como os participantes estruturam determinada prática espetacular. No âmbito do Bloco Caranguejos, a pesquisa tomou forma mediante a participação efetiva no bloco de rua, no decorrer do carnaval de 2017.

Em síntese, as PCHEO transpõem as expressões corporais voltadas para a sobrevivência, mantendo relação direta com determinado acontecimento e/ou evento festivo, que neste caso corresponde ao carnaval de rua e, através da apresentação do Bloco Caranguejos passa a ter um significado completo a partir da recepção do público presente, que interage com os participantes.

3 O “CORPO-LAMA” - PROCESSO CRIATIVO

O “Corpo-Lama” é definido como o processo no qual o participante, já coberto pela lama, desenvolve uma série de práticas e comportamentos peculiares ao longo da apresentação do bloco, envolve a dança, praticada individual ou coletivamente, com movimentos para os lados, que caracteriza o caranguejo no

mangue. O corpo mistura ritmo e energia numa explosão de alegria que se coloca em evidência no tempo e no espaço.

Logo, o processo consiste na transformação da pessoa comum no “Corpo Lama” a fim de realizar práticas espetaculares no carnaval de rua brevense, ligadas à música e à dança, tendo o caranguejo como referencial simbólico, causando uma repercussão visual sobre o público durante a passagem do bloco, principalmente quando o processo se dá de forma coletiva, na forma de coreografias, possibilitando maior interação com o espectador.

É perceptível que a lama é um determinante para a performance dos participantes, e de acordo com estes também repassa a ideia do mangue, onde vivem os caranguejos, e por conta disso dá sentido para que a pessoa se veja como um caranguejo, além da sensação de liberdade dentro do bloco, que acontece porque o “Corpo Lama” oculta a identidade particular dos participantes, fazendo parte da denominada “Caranguejada”, que compreende uma coletividade, sem qualquer distinção de etnia, religião ou posição social das pessoas envolvidas.

O processo de transformação dos brincantes em caranguejos é um ponto significativo, vivenciado pelos participantes dessa manifestação quando se dá a aplicação da lama sobre o corpo, na tenda construída na concentração do bloco. É interessante observar que, ao entrar na referida estrutura, o brincante ainda mantém a sua individualidade corporal presente, mas no momento em que deixa a tenda coberto de lama, passa a fazer parte de um todo coletivo. Tecnicamente, a transformação do “Corpo Lama” consiste num ciclo no qual a pessoa se transfigura em caranguejo, realiza seu espetáculo e retorna novamente a sua condição inicial ao final da apresentação, e durante aquele tempo faz parte de uma identidade comum: a “Caranguejada”, embora cada participante tenha uma forma particular de realizar essa performance.

A preparação do “Corpo-Lama” inicia por volta das 16 horas, quando os brincantes vêm de todos os bairros da cidade, em grupos de diferentes faixas etárias. O uso do chapéu de palha, que faz parte do chamado “kit lama” e permite o acesso ao bloco, é uma das características marcantes desse processo. Há aqueles que usam o tradicional chapéu de palha e saem pelas ruas da cidade e logo são reconhecidos pelos transeuntes, moradores e até mesmo integrantes de outros blocos de rua, e são chamados simplesmente como “Os Caranguejos”.

O ponto culminante dessa preparação é a aplicação da lama pelos brincantes. Essa etapa inicia por volta das 18 horas, quando a coordenação do bloco orienta os participantes a formarem uma fila para posterior entrada numa instalação de madeira denominada “lamódromo”, onde se encontra a lama aromatizada, distribuída em grandes tanques. A fila chega a atingir quilômetros de extensão, sempre animada com músicas de sons automotivos posicionados ao longo da concentração.

É interessante perceber que uma parcela considerável de participantes, embora não se conheça, vai se auxiliando nesse processo de aplicação, num clima de descontração e alegria. A fila não impede a animação dos participantes, é exatamente o contrário, apesar de todo o tempo de espera, não há cansaço por parte dos brincantes para a aplicação da lama, pois enquanto alguns resolvem “se sujar logo”, outros aguardam até o último minuto para então aplicar a lama sobre o corpo, sempre com muita animação.

Durante a pesquisa em campo observou-se que a solidariedade entre os participantes é presente, visto que interagem famílias que possuem de pessoas idosas a crianças pequenas. Alguns brincantes têm como prática a condução de recipientes para armazenamento de lama e ao saírem da instalação de madeira realizam a aplicação do conteúdo nas pessoas que por ventura possuem algum tipo de dificuldade de

locomoção. O objetivo é fazer com que o maior número de pessoas participe e brinque no bloco.

Por conta disso, é bastante comum que as pessoas que transitam em meio a concentração do bloco, acabem sujas de lama pelos brincantes com o intuito de que participem da festa também, contudo nem todas as pessoas de fora, e propositalmente sujas, aceitam entrar na brincadeira, há situações em que algumas ficam irritadas.

A concentração segue num clima de animação até a chegada do trio elétrico que irá conduzir os brincantes. Os animadores do bloco, responsáveis pelo repertório musical que irá embalar a trajetória, se dirigem aos brincantes pela designação “Caranguejada”, ressaltando a identidade e as performances do “Corpo Lama”. Tais performances são compreendidas na condição de “Estados de Corpo”. “Esses estados, dinamicamente construídos e mantidos apenas temporariamente (...) são construídos com base em práticas, comportamentos e técnicas” (BIÃO, 2009, p. 37-38) e são percebidos pelo espectador até o momento da descaracterização.



Durante o percurso, é comum verificar que as pessoas se dispersam com muita facilidade dos grupos e tentam se manter unidas em seus círculos sociais de múltiplas maneiras, seja utilizando cordas finas ou linhas amarradas nos brincantes,

provocando uma estranha movimentação em conjunto, lembrando o modo como os caranguejos são vendidos nas feiras.

Outro aspecto relevante é a semelhança de comportamento dos participantes do bloco com o comportamento dos crustáceos. Os trabalhos de Rodrigues et al (2008) analisaram cientificamente o comportamento de caranguejos do gênero *Uca sp*, focalizando nas relações machos-machos e machos-fêmeas da espécie, levando em consideração o seu caráter sexual-reprodutivo.

Os machos realizaram Ch 30 vezes quando havia fêmeas em seu campo visual e apenas duas quando não havia. Além de Ch, observamos outros sete comportamentos em machos nas interações com machos e fêmeas. Observamos por duas vezes machos que estavam em Luta mudarem de comportamento na presença de fêmeas: eles interrompiam suas lutas e passavam a executar Ch. (RODRIGUES, 2008, p. 01).

Percebe-se que durante a passagem do bloco, ocorre um comportamento semelhante ao dos caranguejos da espécie, e esse comportamento é perceptível tanto nas pessoas que estão inseridas no bloco quanto nas que estão apenas participando como espectadoras. Esta analogia é visível em função da sexualidade ser extravasada durante os festejos carnavalescos, assim é possível observar que o “Corpo-Lama” proporciona uma identidade comum a todos. Todos buscam a atenção com a intenção de uma posterior relação afetiva ou sexual.

A sensualidade explícita nos corpos dos brincantes é comum na apresentação do bloco, entre os jovens e os adultos, sem qualquer forma de repressão social por parte das pessoas, o que pode ser verificado desde a concentração, uma vez que as mulheres geralmente estão vestidas com shorts curtos e tops, e os

homens de bermudas e sem camisa, indumentárias justificadas pela facilidade para aplicação da lama no corpo.

Outro componente importante para a performance do *Corpo Lama* é a música, ela influencia o comportamento dos brincantes de diferentes modos, deixando uns mais frenéticos do que outros. Algumas letras das canções, por exemplo, falam sobre caranguejos, e são decisivas para as práticas corporais realizadas pelos brincantes durante o cortejo e permitem uma imitação mais próxima do animal, ou seja, as práticas espetaculares do Bloco também funcionam como metalinguagem das músicas tocadas, devido aos brincantes executarem os movimentos expressos nos trechos das letras. O exemplo mais evidente se encontra na repetição exaustiva, durante a trajetória, da canção *Caranguejo* (Composição: Alan Moraes / Durval Luz / Luciano Pinto), interpretada pela baiana Cláudia Leite, que incentiva alegremente o público com o refrão: “Vou catar caranguejo/ lá no manguezal”.

A apresentação dos caranguejos também está relacionada com outras manifestações culturais do estado do Pará, como o Siriá, dança originária do município de Cametá, realizada em homenagem a fertilidade dos manguezais. Segundo COELHO *et al* (2012), o Siriá procura reproduzir os movimentos de retirada de crustáceos dos manguezais. A relação com esses animais é fundamental para que essas práticas espetaculares se mantenham vivas no contexto sociocultural da região amazônica.

É notório que o universo das práticas espetaculares na Amazônia apresente ligações entre si, como o Bloco Caranguejos e a Dança do Siriá, mais precisamente pela utilização dos crustáceos como símbolos máximos dessas manifestações, o que reforça a tese de que não há prática espetacular dissociada do contexto cultural.

As intensas transformações culturais em nível mundial, a partir dos anos 1960, estão na origem de novos modos de

se considerar as artes do espetáculo. Assim, surgiram proposições transdisciplinares construídas no diálogo (e interesses comuns) de artistas com pesquisadores em ciências humanas e gestores de instituições artístico-culturais. (BIÃO, 2011, p. 347).

É possível afirmar que o “Corpo-Lama” se constitui numa manifestação artística, de caráter temporário, na medida em que se transforma para expor ações e comportamentos particulares com base no contexto cultural amazônico. Ao término dessa performance a arte deste espetáculo se descaracteriza, levando o brincante ao seu estágio inicial. Esse é outro momento importante do processo: o ato de despir-se do “Corpo Lama”. A construção desse corpo, na condição de prática e comportamento humano espetacularizado e organizado, apresenta, portanto, quatro momentos: concentração, preparação, exposição e dispersão.

A dispersão é um momento fundamental na dinâmica do processo, pois devolve a identidade particular do brincante, tal como era antes da concentração, o ápice deste processo criativo performático ocorre com a retirada da lama após a dispersão, que também possui suas próprias singularidades.

O processo de retirada da lama vem perdendo gradativamente seu atrativo maior, o banho no rio, e, devido à ausência de outro local semelhante para realiza-la daquela forma tão descontraída e animada, os mais antigos participantes alegam sentir falta “daqueles tempos dos banhos na prainha”, pois até o ano de 2015 os brincantes seguiam até à beira do rio, para a tradicional retirada da lama, animados por sons automotivos. A atual gestão da prefeitura, no entanto, reformou a orla da cidade, impedindo, assim, o acesso ao tradicional banho, e por conta disso, houve uma redução de adeptos dessa prática.

Logo, é perceptível que o banho de rio vem sendo gradativamente suprimido do momento da dispersão do bloco, e, conseqüentemente, da descaracterização do corpo-lama. Antes,

isso se dava de maneira coletiva, hoje, acontece de modo particular para cada brincante, reflexo da mudança de hábitos culturais dentro dessa prática espetacular.

CONCLUSÃO

As práticas espetaculares desenvolvidas pelo “Corpo-Lama”, no contexto da apresentação do Bloco Caranguejos nas festas carnavalescas do município de Breves, constituíram-se como decisivas na transformação do modo de ser e agir de todos os envolvidos no processo, produzindo doses de euforia, alegria e sensualidade.

O “Corpo-Lama” é uma PCHEO (Práticas dos Comportamentos Humanos Espetacularizados e Organizados), pois uma vez transformado o bloco de rua torna-se um manguezal marcado por evoluções individuais e coletivas, que chamam a atenção do público presente do início ao fim da apresentação.

Os momentos de concentração, preparação, exposição e dispersão do “Corpo Lama” podem ser traduzidos como um processo de transformação e descaracterização temporária da personalidade do brincante, independentemente de sexo, faixa etária, orientação sexual ou religiosa, sendo um momento singular tanto para os participantes quanto para os espectadores que apreciam essa atuação.

Convém colocar que as transformações do Bloco Caranguejos ao longo do tempo não tiveram impacto sobre os momentos de construção e desconstrução do corpo lama, visto que as práticas espetaculares dos brincantes atraem novos participantes, dispostos a se despir da personalidade cotidiana para brincar no carnaval.

Logo, o “Corpo-Lama” se constitui numa manifestação corporal de caráter espetacular, uma vez que expõe as alegrias,

sentimentos, emoções e desejos de cada participante, e ao mesmo tempo consiste numa forma organizada de expressão corporal pelo fato de empregar a lama como elemento indispensável na dinâmica da apresentação.

REFERÊNCIAS

ARGOS, J. E. **Vinho e pedra**: Dionísio e a expressão material do teatro no urbanismo da Grécia arcaica e clássica. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, Suplemento 12: 23- 35, 2011.

BAENA, Graziela Ribeiro. **O Estudo do Vestuário na Etnocenologia**. 10º Colóquio de moda. 7ª Edição Internacional. 1º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design em Moda, 2014.

BIÃO, Armindo. **A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia** R.bras.est.pres., Porto Alegre, v.1, n.2, p. 346-359, jul./dez., 2011.

_____. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos / Armindo Jorge de Carvalho Bião, Prefácio Michel Maffesoli. - Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BRÍGIDA, Miguel Santa. **A ETNOCENOLOGIA NA AMAZÔNIA**: Trajetos- Projeto- Objetos- Afetos. Repertório, Salvador, nº 23, p. 13-23, 2015, 2.

_____. **O Auto do Círio**: Festa, Fé e Espetacularidade. Textos escolhidos de cultura e arte, Rio de Janeiro, v. 5, n1, p. 35-48, 2008.

COELHO, Higson *et al.* **Experiencias inovadoras no trato com cultura popular paraense**: Um relato de experiencia do Sirιά. Belém: Revista Cocar vol. 6, 2012.

FRYDBERG, Marina Bay. **Seguindo o Cordão: Uma etnografia das trocas nos blocos de carnaval de rua na cidade do Rio de Janeiro**. 29ª Reunião Brasileira de Antropologia: Natal/RN, 2014.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

PALHETA, Cláudia Suely dos Anjos. **ETNOCENOLOGIA: uma proposta método- gráfico-caleidoscópica**. I Encontro Nacional de Etnocenologia. De 12 a 15 de abril- Universidade Federal da Bahia, 2016.

RODRIGUES, Pedro A. P; BARBOSA- OLIVEIRA, Clarissa; ROCHA, Júlia Stuart; ROCHA, Renê. **O Caranguejo UCA (CRUSTACEA: DECAPODA) Chama- Maré ou Chama-Mulher**. Prática de Pesquisa em Ecologia da Mata Atlântica, 2008.

SANTANA, Mônica Helena Weirich de. **VIVER DIONÍSIO: UMA EXPERIÊNCIA ARQUETÍPICA - JUNG**: Rio de Janeiro, 2011.

TSUTSUI, Ana Lucia Nishida; SOUZA, Taís Rios Salomão de. **UMA VISÃO INTERDISCIPLINAR DO CARNAVAL**. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação- Salvador, 2002.

O CORPO-PROMESSEIRO NOS RITOS ESPETACULARES DO CÍRIO DE NAZARÉ EM PORTEL/PA

Nubyene Maira Lobato Cardoso¹
Ana Claudia Moraes de Carvalho²

Resumo: Este estudo foi realizado a partir da visão epistêmica da Etnocnologia, que permitiu investigar enquanto rito, a importância social para a coletividade, na comunidade, a partir da espetacularidade presente no Corpo-Promesseiro na Festividade de Nossa Senhora de Nazaré em Portel. É por meio das análises e observações das Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados (PCHEO) que desenvolvo o método de pesquisa que intitulei de Pés-Descalços. Foi um estudo inovador no município, que possibilitou o processo de criação artística que ousei chamar de Memórias-Vivas. Os resultados mostram encontros e afetos por meio das artes e do espetáculo. Espera-se que esta pesquisa possa contribuir para aprofundar uma reflexão a partir das noções estudadas que visam entender o Corpo-Promesseiro através dos ritos espetaculares, por meio de um trajeto sacro com forças e energias emocionais inexplicáveis.

¹ Graduada em Pedagogia pela Universidade Vale do Acaraú, Licenciada em Teatro pela Universidade Federal do Pará e pós-graduada em Neuropsicopedagogia pela Faculdade Integrada Brasil Amazônia. Atualmente é Professora de Teatro no projeto da Secretaria de Educação de Portel e mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA (PPGARTES/ICA/UFPA). E-mail: nubyene26@yahoo.com.br

² Professora, Atriz, Mestra e Doutoranda em Artes pelo PPGARTES (UFPA). Orientou a pesquisa de TCC “NOS CAMINHOS DA FÉ: Um estudo da espetacularidade do Corpo-Promesseiro na Festividade de Nossa Senhora de Nazaré em Portel/PA”.

Palavras-chave: Etnocenologia. Corpo-Promesseiro. Pés-Descalços. Ritos Espetaculares. Círio de Nazaré.

A TRAJETÓRIA DO CORPO-PROMESSEIRO ATRAVÉS DOS PÉS-DESCALÇOS

O interesse pelo fenômeno estudado foi inspirado na educação religiosa que recebi dos meus avós Leonice Lobato e Venino da Silva, os quais considero meus pais por terem me criado. A pesquisa se dedica a estudar a festa religiosa do Círio de Nazaré através da concepção de Ritos Espetaculares e da Etnocenologia, propondo as noções *Corpo-Promesseiro*, *Artista-Devoto* e *Mémoires-Vivas*, por meio da metodologia que denominei de *Pés-Descalços*.

O presente estudo tem como base “[...] a etnociência das artes do corpo e do espetáculo, mais conhecida como Etnocenologia, perspectiva transdisciplinar que possui caráter teórico-prático, interessada na investigação do corpo materializado como forma espetacular.” (TEIXEIRA, 2017, p. 11). Esta nova linguagem possui um caráter espetacular de ver a vida, no qual procuro identificar a importância social para a coletividade na comunidade a partir da espetacularidade presente no corpo dos promesseiros de Nossa Senhora de Nazaré, por meio de algumas observações e reflexões acerca da festa do Círio. O primeiro contato com esta linha de pesquisa ocorreu na disciplina Etnocenologia, ministrada pela professora Msc. Ana Moraes. O trajeto, que venho realizando desde 2016, iniciou durante o processo de formação acadêmica do curso de Licenciatura em Teatro que teve como ponto de partida a história de minha vida.

A escolha deste tema tem um sentido pessoal, pois recorda os *Pés-Descalços* no Círio de Nazaré, por mim tantas vezes

vivenciado. Sigo o trajeto adentrando os ritos espetaculares, adensando a noção de *Pés-Descalços*, contextualização do caminhar portelense na trajetória dos círios, identificando os *Corpos-Promesseiros*, resgatando memórias culturais, caminhando em meio aos promesseiros, em um trajeto cheio de Fé e Afeto. Através do processo de construção dos *Corpos-Promesseiros* criei uma cena solo inspirada nos estudos dos Ritos Espetaculares através da Etnocenologia, cena solo que intitulei de “Memórias-Vivas” do *Corpo-Promesseiro* no Círio de Nazaré em Portel. Ou seja, usei como inspiração os corpos observados para criar artisticamente uma cena através das análises do *Corpo-Promesseiro*, é um fenômeno que Bião chama de Espetacularidade, destacando o imaginário do povo por meio da cultura, tradição, costumes imersos no seu cotidiano. Por fim apresento as Considerações Finais e em seguida as Referências que ajudaram na escrita deste artigo.

1 A TRADIÇÃO DOS PÉS-DESCALÇOS E A BUSCA PELO FENÔMENO ESTUDADO

A motivação para pesquisar o *Corpo-Promesseiro* surgiu através de momentos de afeto ao observar minha mãe Maria Leonice, 74 anos, saindo com os *Pés-Descalços* no chão em direção ao Círio juntamente com minha família, daí tive meu primeiro *insight*, logo descobri que o *Corpo-Promesseiro* me atraía e que a busca por esse fenômeno criava um sentido particular pelo qual usei pesquisar por meio da Etnocenologia.

A proposta metodológica dos *Pés-Descalços* consiste numa devoção tradicional de modos e costumes, com ações familiares organizadas, faz relação com as lutas e desafios do cotidiano portelense, além de ser uma tradição de família, ensinada pela minha avó, que há muitos anos acompanha o Círio com os *Pés-Descalços*. Esse costume ganha uma atenção, uma intenção

artística pra mim, enquanto pesquisadora, atribuindo essa prática à espetacularidade encontrada na tradição do rito.

O termo Espetacular deriva de *spectare*, “Ou seja, espetáculo, espetacular e suas derivações apresentam-se como sendo um conjunto de coisas que solicita, atrai a atenção do olhar, suscetível a despertar emoções.” (REY, 1998 apud DUMAS, 2010, p. 1). Dentro da Etnocenologia estas noções ganham um sentido mais amplo, em que foi possível adensar o olhar para o outro, é “Uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano” (PRADIER, 1999, p. 24 apud DUMAS, 2010, p. 2). Nota-se, portanto, que os *Pés-Descalços* são hábitos extracotidianos que codificam e transmitem as ações humanas que atraem e chamam a atenção para aqueles que ficam em estado de observação.

Convém, no entanto, analisar que os *Pés-Descalços* reavivam a cultura no município de Portel, é uma ação de fé que envolve o *Corpo-Promesseiro* em um trajeto espetacular cheio de sacrifícios e lágrimas, ao andar descalço promovendo além da alteração do indivíduo, uma sensação ambígua entre a dor e o prazer da missão cumprida. “Se a prática é espetacular apenas para aquele que assiste, como o pesquisador [...]. De qualquer maneira, é o olhar de quem assiste que revela o quão espetacular é uma prática.” (AMOROSO, 2010, p. 3).

No entanto, perceber o “[...] outro em seu estado de apresentação é uma ação detectada na história cultural dos seres humanos.” (DUMAS, 2010, p. 2), cada ser humano sente e age de maneira peculiar ao se deparar com o andar peregrino dos *Pés-Descalços*. Pode-se perceber que este gesto piedoso realizado pelos fiéis está aumentando a cada ano que passa, isso significa que a cultura dos *Pés-Descalços* é muito forte e se perpetua de geração em geração.

1.1 A VIVÊNCIA E OS DESAFIOS DO CAMINHAR PEREGRINO

O Círio inicia na Igreja do bairro da Villa Velha e percorre todos os bairros de Portel até chegar na Igreja Matriz, este percurso é tradicional. Em 2017 essa experiência particularmente foi inédita, pois foi a primeira vez que acompanhei um Círio como pesquisadora, “[...] o esforço de conhecer-se o diferente e o diverso implica o desafio de compreender-se o discurso do entorno do novo objeto que se quer conhecer [...]” (BIÃO, 2009, p. 33). Pois bem, equipei-me e fui para o local da pesquisa, com colete de identificação, caderno, caneta, câmera, celular e com os *Pés-Descalços* no chão, e claro, iniciei o caminhar e as observações sobre o fenômeno investigado.

Pensar o corpo do promesseiro da corda do Círio de Nazaré é procurar compreender a ambiguidade de um corpo ao mesmo tempo individual e coletivo [...] uma ressignificação. Redimensiona, porque o corpo individual, colocado em situação de vida e movimento coletivos, tem seu tamanho modificado, ele se dilata e se comprime em função da forma corporal coletiva. Recriação porque se torna outro corpo, apoiado sobre uma base diferente da cotidiana, movendo-se não mais em função das necessidades individuais, mas segundo necessidades de movimento coletivas, [...] ressignificação, porque o corpo na corda ganha um novo sentido, uma função ritual, estranha ao cotidiano, ele se torna o meio do pagamento da promessa, como um ex-voto, ele é um símbolo oferecido à Senhora de Nazaré. (LATIF, 2011, p. 6).

Os *Corpos-Promesseiros* da corda ao se encontrarem coletivamente, deixam os corpos individuais em estado diferente da vida cotidiana, esta ação oferecida a Maria ganha ressignificado para um estado no extracotidiano como pagamento da promessa. Para acompanhar na corda da berlinda, é preciso tirar as sandálias e realizar os movimentos coletivos que

exigem um caminhar lado a lado com movimentos simultâneos, e para isso os fiéis precisam ter força e superação, pois a caminhada é árdua.

Figura 1 – O Corpo-Promesseiro na corda do Círio no embalo coletivo.



Fonte: Rogério Pinheiro de Freitas, Portel/PA (2017).

Para Santa Brigida (2015, p. 22):

[...] O CORPO DA PESQUISA, no que se refere ao seu corpo teórico enquanto estrutura do pensamento científico em seu fluxo argumentativo, sua organização textual, conteudista e formal, privilegiando a dimensão poética da mesma. O MEU CORPO na pesquisa refere-se ao envolvimento físico, emocional e espiritual do pesquisador etnocenológico nos princípios, processos e produtos da pesquisa.

Foi por meio dos *Pés-Descalços* que adensei meu olhar para o *Corpo-Promesseiro* e a este propósito interliguei o meu próprio corpo com o grande mote da Etnocenologia, que visa o estudo do

comportamento do mesmo. Com isso, dediquei-me à busca pelo fenômeno “[...] dentro dos Ritos Espetaculares, [...] recheada de multiplicidades de fenômenos rituais, onde as manifestações são vividas intensamente por seu povo, apresentando religiosidade, espiritualidade, simplicidade e espetacularidade.” (CARVALHO, 2015, p. 38). Diante do exposto, aprofundi o estudo, minhas sensações, emoções, memórias que se apresentavam no decorrer da romaria.

2 O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO CORPO-PROMESSEIRO NOS RITOS ESPETACULARES

Participar dos Ritos Espetaculares foi muito significativo para o adensamento do *Corpo-Promesseiro* e suas peculiaridades. Apesar do Círio ser tradicional, os atores sociais se modificam com o passar dos anos.

Na festa o curso da vida cotidiana dá lugar a uma experiência estética que enseja outras formas de representação social; o corpo se prepara com figurino e gestual apropriado, se metamorfoseando para construir cenas que denotam certa ruptura com o contexto do dia-a-dia. Essas representações encontram-se no limiar entre a realidade e a imaginação. O real não é um dado sensível nem um dado intelectual, mas um processo, um movimento temporal de constituição dos seres e de suas significações, como os homens relacionam-se entre si e com o contexto em que vivem. (GOMES, 2008, p. 45).

Neste contexto a festa constrói um cenário religioso de fé identificado pelo *Corpo-Promesseiro* e suas tradições religiosas como a própria noção de *Pés-Descalços*. “A festa é, portanto, sempre uma produção do cotidiano, uma ação coletiva, que se dá num mesmo tempo e lugar definido e especial, implicando a concentração de afetos e emoções” (GUARINELLO, 2001, p. 972 apud LOBATO, 2008, p. 14). Portanto “[...] as festas estão

inseridas na categoria de fenômenos denominados por Bião como “ritos espetaculares”, nos quais os participantes e os espectadores participam ativamente da produção do evento” (GOMES, 2008, p. 49-50).

2.1 A DESCIDA DA SANTA

A Descida da Santa é uma cerimônia muito importante para a comunidade católica, este cerimonial acompanha a descida da imagem do Glória³. A imagem desce apenas uma vez durante o ano, por isso a descida é cheia de simbologias. Representa para os católicos um momento de encontro com Maria. O início desta celebração ocorre com a entrada dos padres, em seguida entram os Servos da Rainha acompanhando a procissão de entrada, cada servo entra com uma rosa na mão, essa rosa é ofertada a Nossa Senhora. As flores representam o respeito do povo ao receber a visita de Nossa Senhora, são simbologias vivenciadas a partir do rito.

³ Local sacro onde a imagem é guardada o ano inteiro.

Figura 2 - A emoção dos fiéis na descida da Santa, relações afetivas que perpetuam o rito na comunidade. Maria no meio do seu povo!



Fonte: Nubylene M. L. Cardoso, Portel/PA (2017).

A imagem perpassa entre os fiéis e os corpos dos mesmos se desconstroem. As vivências são singulares, cada corpo um gesto, uma emoção, a cada promesheiro que dialogava com a pesquisa por meio de entrevistas, narra um fato, um acontecimento especial de vida. São energias místicas realizando os mesmos rituais, pois cada ser humano traz dentro de si uma história, identificações culturais, afetos e um corpo memória.

A memória corporal registra identificações que revelam uma representação de si próprio e do outro; desta forma, organizam-se repertórios que indicam a percepção do homem sobre suas circunstâncias e experiências vivenciadas no contexto da sociedade, seus mitos, histórias e práticas culturais. (GOMES, 2008, p. 50).

Esse corpo traz uma memória corporal, a partir da cultura, costumes e tradições. É tradição na Descida da Santa a apresentação dos mantos que irão vestir a imagem no decorrer dos traslados, são apresentados juntamente com as pessoas que

os confeccionaram, para esses artistas atribuí à noção de *Artista-Devoto*. O *Artista-Devoto* é aquele artista que possui a arte de confeccionar os mantos, essa devoção já existe há muitos anos na cultura portelense, desde quando a imagem era pequena e quando a igreja ainda era conhecida como Capela Nossa Senhora de Nazaré.

2.2 JANTAR COM A SANTA

O Jantar com a Santa acontece todos os anos no município de Portel no período da Festividade de Nossa Senhora de Nazaré. A imagem peregrina ganha um olhar espetacularizado da comunidade presente. Essa tradição tem-se inovado a cada ano. A imagem é coberta pelo símbolo mais tradicional da festa, o Manto. E os fiéis se deliciam com o tradicional jantar, que tem variedade de comidas servidas no decorrer do rito.

Esses ritos e rotinas do dia a dia, concretizados e vividos em formas que se repetem (como nos ensaios para o teatro), compõem a teatralidade cotidiana e tornam a vida possível. Mas há também momentos na vida durante os quais o conhecimento revela-se de modo espetacular. O conhecimento desse mecanismo dá-se no momento espetacular em que se assume uma postura que possibilita a reflexão sobre os pequenos ritos do dia a dia. Isso ocorre quando se quebra o fluxo desses ritos, quando algo extraordinário acontece. (BLÃO, 2009, p. 127).

Essa teatralidade cotidiana é presente nesse rito espetacular do Jantar com a Santa, e ocorre da seguinte maneira, com a entrada do Frei pelo tapete vermelho e os servos acompanhando logo atrás em filas, o processo de entrada sempre foi o mesmo de um ano para outro, e está presente nas rotinas diárias das apresentações, o que diferencia é o glamour dos mantos e a dinâmica de animação de cada pároco, a espetacularidade em cada *Corpo-Promesseiro* que ali se faz presente.

2.3 PROCISSÕES E TRASLADOS

A cultura portelense se mantém viva até os dias atuais, olhar o outro é uma ação extracotidiana que está presente em todo o traslado do Círio e se estende até os demais aspectos espetaculares. Desde o início desta pesquisa me envolvi ativamente com meu *Corpo-Promesseiro* observando o fenômeno estudado, o qual consegui utilizar como matriz para realizar trabalhos cênicos. Ao participar diretamente dos ritos notei que vários são os *Corpos-Promesseiros* que manifestam seus afetos, e sua própria interação com o meio cultural que estão inseridos. No decorrer do caminho várias homenagens são realizadas pelos *Corpos-Promesseiros*, o objetivo é chegar à Igreja Velha, a imagem fica lá até de manhã com a procissão do Círio.

2.4 CÍRIO DE NAZARÉ

O Círio de Nazaré constitui-se como um elemento central na construção da identidade sociocultural em Portel/PA. A busca pelo fenômeno *Corpo-Promesseiro* me instigou a pensar na relação do corpo dos atores sociais em suas respectivas promessas que caminham no traslado do Círio, e para festejar este grande dia a comunidade de fiéis na madrugada de domingo fica na expectativa para o festejo da Santa que envolve muita espetacularidade. No domingo ainda pela madrugada, os Servos da Rainha realizam um tradicional café da manhã que acontece na frente da Igreja Matriz, e para tal organização essa equipe trabalha durante a madrugada cortando pães, bolos, frutas, entre outros. É um cansaço que possui uma força de fé inexplicável, a energia para manter o *Corpo-Promesseiro* intacto, pois terá que aguentar o percurso do traslado do Círio de Nazaré.

Foi por meio desse olhar etnocenológico que adentrei na festa e vivenciei com olhar de pesquisadora, participando assiduamente do traslado do Círio de Nazaré, observando as

espetacularidades por meio da investigação. O *Corpo-Promesseiro* é, antes de tudo, o nome que criei para pesquisar o corpo dos promesseiros através dos seus comportamentos vivenciados no Círio de Nazaré, analisando suas contribuições para meu trabalho cênico.

De acordo com Amoroso (2010, p. 2):

[...] no âmbito epistemológico, a etnocologia apresenta três preocupações principais. A primeira diz respeito ao seu próprio objeto de estudo denominado PCHEO, práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados. A segunda preocupação é de ordem metodológica e consiste na reprovação do etnocentrismo em qualquer nível nas abordagens etnocológicas. A terceira é de caráter conceitual e desenvolve a noção de “espetacular” como estratégia de valorizar o olhar estético sobre seus objetos de estudo.

Meu objeto de estudo passou a ser analisado por meio das Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados, “[...] o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro [...] além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer ‘extracotidianas’” (BIÃO, 2009, p. 95). Essas efetivações de caráter espetacular “[...] vão além de uma necessidade vital, orgânica de sobrevivência. Relacionam-se com o jogo estético de um acontecimento que, ao ser executado, se completa na recepção do objeto por uma plateia que assiste, que contempla [...]” (DUMAS, 2010, p. 2).

Os *Corpos-Promesseiros* alteram-se no decorrer da caminhada, algumas dessas alterações além do calor, cansaço e obstáculos encontrados no caminho, estão associadas pela afetividade envolvida, à saudade de um ente querido que participasse assiduamente do Círio, ou alguém da família que se encontra longe, neste processo de vivência são resgatadas

memórias, o qual eu chamo de *Memórias-Vivas*. Essa exaustão é um fenômeno natural do ser humano que vive vulnerável à sede e ao cansaço físico e psicológico. Um exemplo claro dessa exaustão é o *Corpo-Promesseiro* que vai na corda do Círio vivenciando diversos desafios como pedras, espinhos, lamas e asfalto quente.

A Corda dos Promesseiros é lugar de transfiguração do corpo e êxtase dos sentidos, de alteração da consciência e dissolução do indivíduo no coletivo, lugar de morte, lugar de vida, lugar de invenção. Elemento não litúrgico, ou seja, alheio à estrutura das procissões católicas, a Corda dos Promesseiros entra no Círio de Nazaré como subversão da ordem, recriação do rito, exercício da função criativa. Sua permanência é fonte sempre renovada de conflitos e discordâncias, lugar de luta e de resistência exercidas pela imaginação corporalmente vivida. (LATIF, 2011, p. 6).

Latif corrobora a existência das alterações no *Corpo-Promesseiro*, neste corpo existem diversas vivências, resistências exercidas pela imaginação, pois o lugar na corda é uma viagem que o promesseiro faz por meio de suas *Memórias-Vivas* e a alteração de consciência no meio do coletivo, nesse momento há uma dissolução de suores, pensamentos e emoções. Para Pantoja (2006, p. 85), “A corda é um símbolo ambíguo porque ao mesmo tempo em que é associada ao povo é entendida também como uma extensão da santa e, conseqüentemente, considerada sagrada por muitos [...]”.

Figura 3 - A corda, um lugar de luta e de resistência pelos Corpos-Promesseiros.



Fonte: Rogério Pinheiro de Freitas, Portel/PA(2017).

De acordo com Teixeira (2017, p. 12):

O caráter deste “olhar” é menos analítico/conceitual do que descritivo/narrativo, uma vez que não busca tecer relações de aproximações e diferenças de conceituação entre sujeito e objeto, porém prima pelo uso dos canais sensíveis e sensoriais atrelados às possíveis formas de conceber a teorização do conhecimento apreendido a partir da percepção que é plena ao corpo com relação direta aos objetos pesquisados. Por isso, antes de revelar a historicidade do contato com o fenômeno espetacular estudado, é necessário que o sujeito desvele o olhar sobre si mesmo, a maneira que ele se constitui, ou seja, não se trata apenas do olho, mas metaforicamente da máscara vestida pelo sujeito como um todo.

Ao participar ativamente do festejo comecei a analisar a reação do meu próprio corpo com as experiências vividas, relatei as minhas vivências com os *Corpos-Promesseiros* observados, para desenvolver a cena solo que criei, a dimensão de como isto se dá é a partir da suposição do próprio *Corpo-*

Promesseiro do sujeito, apontando novos caminhos a partir dos comportamentos dos devotos por meio do corpo ligado ao conhecimento artístico e etnocenológico.

Figura 4 – Estados alterados dos Corpos-Promesseiros.



Fonte: Rubenil Miranda dos Santos, Portel/PA (2017).

Neste contexto, o *Corpo-Promesseiro* ganha total espetacularidade na chegada do Círio, é o momento que o corpo está em êxtase, os romeiros caminham em direção ao altar da igreja envolvido pelo ritual sagrado da chegada da Santa. O pagamento da promessa é pessoal, possuindo uma energia diferenciada de cada devoto, essa energia vai além do que enxergamos, pois o que podemos ver é apenas o superficial, mas o que se passa e sente no interior de cada pessoa é um mistério, alguns gostam de compartilhar, outros guardam para si, é uma espécie de “sensação de dever cumprido, esse corpo leva ao altar todas as energias boas que fluem e ao chegar até o altar é como se a alma purificasse e ao corpo restaurasse”.

É nesse lugar de aprofundamento da relação do sujeito pesquisador e sua imersão no fenômeno espetacular

investigado que a etnocenologia avança na proposição de uma etnografia apropriada para sua metodologia de trabalho de campo, sublinhando a imersão do corpo do pesquisador em sua vivência nos acontecimentos particulares de campo, sua inteireza sensível e fluidez emocional como experiência integral do ser enquanto artista-etno-pesquisador dinamizando a construção epistêmica da pesquisa e da cena espetacular [...]. (SANTA BRIGIDA, 2017, p. 2148).

Particpei muitas vezes das festas do Círio, mas desta vez o trabalho etnocenológico me propiciou grandes encontros com a complexidade dos pensamentos e afetos do romeiro no momento em que adentra a igreja no final do Círio.

3 A CONSTRUÇÃO DE UMA CENA SOLO ATRAVÉS DAS OBSERVAÇÕES DO CORPO-PROMESSEIRO NO CÍRIO DE NAZARÉ EM PORTEL

As vivências etnocenológicas no Círio de Nazaré e as observações do corpo dos fiéis devotos me possibilitaram criar uma cena solo. Esta cena teve início inspirado na metodologia que denominei de *Pés-Descalços* e faz forte relação com a saudade de meu pai Venino "*In Memoriam*", apresentanda como motivação a tradição de família que se mistura com gestos simbólicos de corpos alterados. O primeiro momento que antecede a cena é de muita concentração e afeto, pois marca a íntima relação com os objetos de cena. São histórias e *Memórias-Vivas* sendo codificadas por meio do corpo.

Figura 5 – Momentos de afetos que ligam o objeto estudado com os objetos da cena, inspirados em minha vida pessoal.



Fonte: Jaison Serrão, Portel/PA (2017).

Utilizo para este solo uma flor que representa a perda do meu pai, ela também faz conexão com o comportamento dos servos e devotos nos ritos, ao demonstrar carinho e afeto à Nossa Senhora, as flores são muito utilizadas tanto para ornamentar a berlinda como para a festa como um todo, que representa o respeito à imagem. Usei uma “Perna” feita com enchimento, almofada que além de lembrar do problema que afetou a perna do meu pai, na cena esta perna pode ser vista como um pagamento de promessa. Os objetos possuem inspirações que são *insights* das observações feitas. A calça bordada, além do *design* para apresentação, possui um sentido peculiar referente aos bordados feitos pelas *Artistas-Devotas*. O lenço é um objeto que utilizo para enriquecer a cena, através deste lenço atribuo movimentos no extracotidiano com inspirações do cotidiano, e por fim, a camisa do Círio da festa, que liga a tradição da vestimenta na Festividade, além de servir de símbolo para

representar a presença de Maria em meio à energia envolvida no solo.

Tudo parecia normal ao realizar este solo, adentrei na sala, me apresentei ao público, iniciei muito concentrada e focada que nem percebi os ruídos ao redor, e nem as vozes das pessoas, me sentia realizando um trabalho que culminava apenas em meu trajeto enquanto pesquisadora, apesar das energias e emoções que envolveram e tocaram as pessoas presentes.

Figura 6 - O encontro do meu Corpo-Promesseiro com o corpo afetivo de Maria.



Fonte: Rayclean Moreira Ambilino, Portel/PA (2017).

No entrelace desses corpos houve um encontro com a divindade, essa energia se estendeu até o fim da cena que criei. Carvalho (2016) chama esse corpo alterado de *corpo-encostado*, o qual a mesma só descobriu depois da cena de seu solo artístico que havia impactado o público de maneira particular: “[...] foi revelado que todas as vezes que trato de questões religiosas na arte não estou só. Quando me é concedido à permissão de pesquisar e experimentar em meu corpo algo que transcende

nossa capacidade humana, de fato, não estou só.” (CARVALHO, 2016, p. 62). Foi exatamente isso que aconteceu durante a realização do solo, descobri que não estava sozinha, tive convicção somente após ver as imagens da apresentação.

Este momento da cena foi impactante com a realidade do povo portelense, muitos que ali assistiam o meu solo, chegaram a se emocionar ao lembrar-se do seu pai, mãe ou até mesmo de alguém que enfrentou tamanhas dificuldades nos desafios cotidianos. Ou seja, o *Corpo-Promesseiro* evoca *Memórias-Vivas*, resgatando seus antepassados e fortalecendo a cultura do povo. Com este trabalho artístico meu corpo foi moldado para representar as observações feitas no Círio.

Mendes (2000, p. 80 apud ALVIM, 2008, p. 20) contribui dizendo que:

[...] chama atenção para o fato de que uma abordagem etnocenológica sobre manifestações populares abre a possibilidade para numa nova visão do corpo humano que pode contribuir para as práticas cênicas: O corpo como atividade simbólica, cujas dimensões físicas, somáticas, cognitivas, emocionais e espirituais interagem entre si e com o contexto cultural no qual ele se insere.

Por meio da Etnocenologia busquei compreender essas espetacularidades no decorrer da festa, foi então que me deparei com singulares matrizes culturais, herança ancestral presente no corpo. A cena segue cheia de encantos, o público presente parecia viajar no tempo, nas memórias e histórias do Círio em Portel. Na figura abaixo a imagem está pouco nítida, mas é uma cena forte de se ver, é como se a noção de *corpo-encostado* de Carvalho se fizesse presente na apresentação:

Figura 7 – Momento de puro afeto.



Fonte: Rayclean Moreira Ambilino, Portel/PA (2017).

Carvalho (2015, p. 39) propõe a noção de *corpo-encostado* para expressar o seu processo de construção artística do *corpo-cena*, pois a mesma acredita que a base dessa construção artística surgiu ao perceber que ao entrar em êxtase no trabalho artístico, a entidade adentrava em seu ser para se encostar, melhorando a representação artística em sua presença cósmica na Terra. De fato, não estava sozinha, a figura materna de Maria parecia me apoiar, segurando meu corpo, me consolando no decorrer do solo artístico. As forças e energias presentes neste solo eram inexplicáveis, o intitulei de *Memórias-Vivas*, faziam conexão com algumas memórias dos relatos antigos de meu pai sobre as crendices da festa em Portel.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa ampliou os meus conhecimentos e de todos aqueles que se envolveram direta ou indiretamente nela. “Bião indica como proposta, em determinadas pesquisas de cunho

etnocenológico, a exposição do trajeto do pesquisador até chegar ao objeto.” (DUMAS, 2010, p. 4). Meu trajeto foi cansativo, participei ativamente, segui a campo e vivenciei momentos inesquecíveis, buscando a cada caminhada e pedra no caminho, entender, enquanto rito, a importância social para a coletividade nas comunidades a partir da espetacularidade presente no *Corpo-Promesseiro* no Círio de Nazaré.

Por meio desta metodologia descobri elementos afetivos que contribuíram e enriqueceram as noções criadas. A festa do Círio é uma cultura da fé católica portelense que é marcada por uma tradição ancestral. “Na festa acontece uma espécie de reencantamento da vida, um jogo espontâneo de faz-de-conta, como se a memória do grupo fosse um acervo vivo de experiências a serem reinventadas a cada momento.” (GOMES, 2008, p. 45), compostas não apenas por rupturas cotidianas, mas por uma fluência e interferência entre festejar, rezar, se doar, caminhar, sacrificar ou até mesmo chorar, estas ações coletivas são presenciadas pelos atores sociais, as quais acabam transformando o Círio de Nazaré em um espaço totalmente espetacular.

De fato, “Este momento foi importante em meu percurso como artista, pois percebi a diversidade existente que podemos encontrar nos processos corporais espetaculares em diferentes culturas.” (CABRAL, 2015, p. 49). Estudar as PCHEO, por meio da Etnocologia foi espetacular, emocionante e desafiador ao mesmo tempo. Por isso pretendo adensar esta pesquisa, ampliando e diversificando noções já criadas e redescobrimo outras novas.

Enfim, ao concluir, atravesso em meio às emoções vividas nesse trajeto, afirmando que além das descobertas e noções criadas, resgatei importantes memórias que serviram de base afetiva para compor minha cena solo. Que esta pesquisa seja lembrada na comunidade, pois penetra em meio às histórias e

tradições da cultura portelense. Porém, isso só foi possível contextualizar, graças aos estudos dos comportamentos humanos espetaculares organizados, por meio dos pilares etnocelógicos.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Valeska Ribeiro. A Tradição e a Reinvenção em um olhar sobre a Festa do Congado. In: LOBATO, Lúcia; OLIVEIRA, Érico José Souza de (Orgs.). **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. Salvador: UFBA/PPGAC, 2008. p. 18-27. (n. 20, Festas).

AMOROSO, Daniela. Etnocenologia: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, VI. **Anais...** 2010.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Prefácio Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

CABRAL, Rafael Ribeiro. **Corpos, Encontros e Afetos: os três movimentos transformadores de um artista-etno-pesquisador**. **Repertório**, Salvador, n. 25, p. 46-59, 2015.

CARVALHO, Ana Claudia Moraes de. **Corpo-Encostado**. **Repertório**, Salvador, n. 25, p. 37-40, 2015.

_____. Odo Iya! A Construção do Corpo-Cena no Espaço Sagrado do Candomblé. In: Encontro Nacional de Etnocenologia, 1., 2016, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA/PPGAC, 2016. p. 57-63.

CORCINIO JUNIOR, Givaldo Ferreira. **Festa Religiosa, Sujeito e Imagem: A Construção de um Imaginário**. 2014. 115 f. Dissertação (Pós-Graduação em Comunicação) – Faculdade de

Informação e Comunicação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

COSTA, João Carlos. Entrevista realizada com o autor João Carlos Costa, no decorrer da Festa. Portel/PA, 2017.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. Etnocenologia e comportamentos espetaculares: desejo, necessidade e vontade. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, VI. **Anais...** 2010.

GOMES, Célia Conceição Sacramento. Festas, Memórias e Representações. In: LOBATO, Lúcia; OLIVEIRA, Érico José Souza de (Orgs.). **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade.** Salvador: UFBA/PPGAC, 2008. p. 44-52. (n. 20, Festas).

LATIF, Larissa. **A Transfiguração como Oferenda: Máscara e Corpo Coletivo no Círio de Nazaré de Belém do Pará.** Trabalho apresentado no Congresso A Europa das Nacionalidades – Mitos de Origem: discursos modernos e pós-modernos. Universidade de Aveiro, 2011.

LOBATO, Lúcia. Festa: Uma transgressão que revela e renova. In: LOBATO, Lúcia; OLIVEIRA, Érico José Souza de (Orgs.). **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade.** Salvador: UFBA/PPGAC, 2008. p. 13-17. (n. 20, Festas).

PANTOJA, Vanda. **Negócios Sagrados: reciprocidade e mercado no Círio de Nazaré.** Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

SANTA BRIGIDA, Miguel. A Etnocenologia na Amazônia: Trajetos-Projetos-Objetos-Afetos. **Repertório**, Salvador, n. 25, p. 13-23, 2015.

_____. Etnocorpografias dos Terreiros Afro-Amazônicos: Imersões Metodológicas da Etnocenologia. In: Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, IX, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: UFU, 2017. p. 2140-2163.

SERRÃO, Joana Seles do Socorro. Entrevista Realizada com a Artista-Devota Joana Seles do Socorro Serrão, no decorrer da Festa. Portel/PA, 2017.

SILVA, Filipe Dias dos Santos. Matrizes estéticas: o amadurecimento da noção proposta por Armindo Bião. In: Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, IX, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: UFU, 2017. p. 1976-1998.

TEIXEIRA, Joan Pablo Pina. **O CORPO-ENCRUZILHADA**. 2017. 57 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Teatro) – Escola de Teatro e Dança da UFPA, Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.

ROÇA EM DELÍRIOS: A ESPETACULARIDADE DO CORPO-BRINCANTE DA QUADRILHA ROCEIROS DO MARAJÓ, DO MUNICÍPIO DE BREVES-PARÁ

Simone da Costa dos Santos¹

Ana Claudia Moraes de Carvalho²

Resumo: Este artigo é resultado de uma pesquisa realizada no curso de graduação em Teatro pela Universidade Federal do Pará – UFPA, pelo PARFOR, nos anos de 2016 e 2017, que possibilitou o estudo sobre a espetacularidade dos brincantes da Quadrilha Roceiros do Marajó do município de Breves, sua importância social na comunidade e, em especial, para os brincantes. Por meio do trabalho realizado na área da Etnocologia e com a apreciação da dança do referido grupo, que apresenta em seu estilo, o modo caboclo marajoara de expressar-se, foi possível observar e vivenciar, junto aos brincantes, o espetáculo realizado no Forrozão Marajoara, na cidade de Breves. A Etnocologia se mostrou uma linha de estudo em potencial, que permitiu vivenciar a espetacularidade e identificar o amor dos quadrilheiros pela Quadrilha Roceiros do Marajó, esta que envolve o cotidiano da comunidade, expressando a história do povo

¹ Licenciada plena em Pedagogia com especialização em Artes, atua como professora dos Anos Iniciais e no Ensino das Artes nos Anos Finais do Ensino Fundamental, na Cidade de Breves, Pará. Acadêmica formada no Curso de Licenciatura em Teatro – Breves, da Escola de Teatro e Dança – UFPA, ofertado pelo Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica – PARFOR.

² Professora Mestre em Artes da Universidade Federal do Pará, orientadora de trabalhos no Curso de Licenciatura em Teatro – Breves, da Escola de Teatro e Dança – UFPA, ofertado pelo Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica – PARFOR.

brevense, e consegue fazer com que o espectador se identifique nas suas apresentações, principalmente através do *corpo-brincante*.

Palavras-chave: Etnocologia. Espetacularidade. Quadrilha. Corpo-brincante.

INTRODUÇÃO

O estudo apresentado neste artigo trata-se de um Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Teatro apresentado à Coordenação do PARFOR da Universidade Federal do Pará, no ano de 2017, que, sendo realizado em 2016 e 2017, na área da Etnocologia, teve como foco principal a espetacularidade da Quadrilha Roceiros do Marajó, a qual, contagia a população em apresentações anuais no Forrozão Marajoara, na cidade de Breves.

A escolha pela Quadrilha Roceiros do Marajó como o fenômeno de pesquisa, justifica-se por meio da espetacularidade dos brincantes, que pelo gingado do caboclo, da dança, vestes e todo arquétipo, possibilita compreender ainda mais o típico caboclo marajoara, principalmente o ribeirinho, nos costumes, jeito de andar, dançar e no jeito de ser. Além de demonstrar o seu significado para a coletividade na comunidade, na qual os *corpos-brincantes* do grupo e a pesquisadora se espelham como marajoara.

Por meio da concepção da Espetacularidade do *corpo-brincante*, apresentada por Manhães (2010), a pesquisa se desenvolveu na hipótese de que a Roceiros do Marajó apresenta um *corpo-brincante* com peculiaridades próprias do corpo marajoara, corpo que dança um legado cultural específico. A quadrilha vivencia a afirmativa da Etnocologia de que: “quem sabe é quem vive, é quem faz”.

Apresenta-se aqui toda a preparação do corpo do *performer* desde o início até o fim, com culminância no Forrozão Marajoara,

evento tradicional brevense que destaca a cultura local do povo marajoara, realizado no Ginásio de Esportes Prof. Ferdinando Costa e Silva, com apresentações e concursos entre as quadrilhas juninas, nas categorias mirim, adolescente e adulto, esta última é a categoria que a Quadrilha Roceiros do Marajó concorre anualmente.

Nesse sentido, esboça-se a trajetória histórica e a estrutura do espetáculo, por meio da noção de espetacularidade etnocenológica; apresentação de um breve histórico, explicando como a quadrilha junina chegou ao Norte do Brasil e fazendo a contextualização da Quadrilha Roceiros do Marajó, trazendo parte da cultura e da identidade do caboclo marajoara, tendo como principal instrumento de pesquisa a *pesquisadora-brincante*, que experimentou em seu próprio corpo o espetáculo.

1 A ESPETACULARIDADE NA ROÇA

A Etnocenologia é uma área de conhecimento que é encantadora, pois desperta um novo olhar, o qual possibilita ao sujeito maior importância ao cotidiano da comunidade local, em seus rituais, em suas festas e celebrações, onde o indivíduo passa a participar e conviver bem de perto. Trata-se de uma disciplina relativamente nova, com 23 anos e que, segundo Bião (1999, p. 15-16), “[...] tem como objeto os Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados [...]”.

Em síntese, a Etnocenologia estuda os comportamentos humanos pela ótica da espetacularidade na relação da coletividade. Nesses fenômenos sociais em que o corpo apresenta um caráter espetacular, mergulhou-se no corpo dos brincantes de uma quadrilha tradicional marajoara, para, a partir dela, sentir o processo de pesquisa no próprio corpo. Um corpo espetacular organizado para o público. De acordo com Barthes (1982), a natureza espetacular é compreendida como uma dimensão

inerente à existência humana, “o corpo está sempre em estado de espetáculo diante do outro ou mesmo diante de si mesmo” (BARTHES, 1982 apud DUMAS, 2010, p. 2).

A espetacularidade está no teatro e nos espaços do cotidiano, mostrando-nos que os corpos de um caboclo ou de um brincante são representações do imaginário de uma cultura, de um povo, sendo que: “Existem tantas práticas espetaculares no mundo que se pode razoavelmente supor que o espetacular, tanto quanto a língua e talvez a religião, sejam traços específicos da espécie humana” (PRADIER, 1999 apud DUMAS, 2010, p. 2).

Estes traços específicos são percebidos nas apresentações culturais dos povos como na dança, onde quem apresenta quer dizer algo e quem assiste se identifica e entende, ocorrendo uma reciprocidade de experiências, no que para Bião (2007 apud DUMAS, 2010, p. 2) é: “compreendido simultaneamente como o âmbito da experiência e da expressão sensoriais e dos ideais de beleza compartilhados [...]”. Ou seja, é reconhecido pela plateia as suas experiências, suas expressões sensoriais e seus ideais compartilhados socialmente, cada traço cultural apresentado.

Diante da amplitude do conceito de espetacular dentro da Etnocnologia, Pradier (1999 apud DUMAS, 2010, p. 2) o resume como: “Uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano”. Desta forma, a Quadrilha Roceiros do Marajó, tendo comportamentos típicos, apresenta a cultura marajoara, mostra sua identidade e faz com que o público se reconheça na dança, aproximando-se da concepção de Bião (2009, p. 35) sobre a Espetacularidade:

Trata-se de uma forma habitual, ou eventual, inerente a cada cultura, que a codifica e transmite, capaz de manter uma espécie de respiração coletiva mais extraordinária, ainda que para parte das pessoas envolvidas possa se tratar

de um hábito cotidiano. Assim como a teatralidade, a “espetacularidade” contribui para coesão e a manutenção viva da cultura.

Na perspectiva de pensar uma organização para os fenômenos espetaculares da Etnocologia, Bião (2009) propõe uma classificação em três conjuntos: substantivos (artes do espetáculo), adjetivos (ritos espetaculares) e adverbiais (formas cotidianas). Dentre os quais, evidenciaremos o grupo dos substantivos, compreendendo: “[...] o teatro, a dança, a ópera, o circo, a música cênica, o happening, a performance e o folguedo popular, este último correspondente ao que Mário de Andrade denominou, no Brasil, de danças dramáticas” (BIÃO, 2009, p. 52).

Nesta relação, a Etnocologia engloba, entre outros, alguns eventos espetaculares como campo de suas pesquisas, onde relaciona o fenômeno ao pesquisador. Ou seja, o objeto espetacular não é mais apenas uma festa, uma dança ou um espetáculo, ele passa a ser o “olhar”, ou os sentidos que se estabelecem entre um determinado fenômeno, e quem se dispõe a pesquisá-lo. Com isso, a pesquisa etnocológica passa a ser parte do pesquisador, experiência vivenciada em seu corpo, onde a partir das noções etnocológicas passa a relacioná-los um com o outro (fenômeno-pesquisadora), buscando seu próprio olhar, dando particularidade à pesquisa.

No campo da pesquisa etnocológica, a espetacularidade é destacada em algumas formas de pensar o evento cênico, sendo que, a Etnocologia nos traz noções particulares nas pesquisas de cada fenômeno, valorizando o fazer e o pensar de quem faz e vive o que faz, tornando-se importantes referenciais. Seus indicativos filosóficos orientam suas práticas metodológicas, como afirma Pradier (1999, p. 24): “O espetacular está presente na espontaneidade e no modo com que os brincantes participam de suas práticas, seja para homenagear, celebrar ou agradecer, onde

o canto, a música, o movimento e o gestual encontram-se interligados”.

Desta forma, a Etnocologia se apresenta como espaço necessário de investigação no campo das artes do espetáculo, acolhendo não somente teorias e práticas, mas também, dúvidas, reflexões, encontros e descobertas, o que ocorreu nesta investigação sobre a espetacularidade dos brincantes da Quadrilha Roceiros do Marajó, desde a preparação dos brincantes para as apresentações, em que os mesmos acolhem todas as informações e experiências para aprender e expor de forma natural a alma do caboclo marajoara.

Apesar de perpassar por diferentes gerações de jovens no grupo, pode-se afirmar que a sua essência não se perdeu no decorrer dos anos, nem com as transformações culturais, e nem com a mudança de brincantes, o que possibilitou produzir dados necessários para o estudo da espetacularidade dos brincantes sob o olhar da Etnocologia.

2 A GRANDE RODA: A TRAJETIVIDADE DA QUADRILHA ROCEIROS DO MARAJÓ

As festas juninas no Brasil, consideradas de origem europeia, possuem suas raízes nos rituais das antigas nações romanas e germânicas, ganhando destaque principalmente na França e se expandindo para o resto do mundo, como afirma Gomes (2016, p. 20):

Essas festas, tendo raiz na cultura europeia, embalsamaram-se dentro da periodicidade da produção agrícola, a qual induziu ao homem a celebrar e congregar com seus iguais as épocas de semeadura e da colheita. Elas (as festas juninas) nasceram dos cultos voltados, geralmente, a uma divindade protetora de plantações, sendo ressignificado com o advento do Cristianismo. [...] Derivadas, no Brasil, dos costumes e tradições portuguesas, as festas juninas têm

origem na França, no século XII, onde buscavam celebrar o solstício de verão (o dia mais longo do ano, entre os dias 22 e 23 de junho), tido como véspera das colheitas.

Essas festividades eram executadas como rituais e tinham a função de fazer reverências e pedidos a vários deuses com o objetivo de garantir sucesso nas plantações, como na colheita, livre de pragas e muita fertilidade. Toda essa prática acontecia entre o inverno e o verão, realizada no mês de junho. Podemos, a partir daí perceber que, em seu desenvolvimento, as festas juninas foram conduzidas originalmente por uma cultura ocidental que via neste ritual uma maneira de obter êxito na sua agricultura. Neste sentido, Laraia (2001, p. 56) afirma que “[...] para perceber o significado de um símbolo é necessário conhecer a cultura que o criou”, demonstrando a crença que eles possuíam nos rituais, ou seja, nas festas juninas, onde as fogueiras, os balões, os cantos e as danças já faziam parte desse ritual.

Na passagem da Idade Antiga para a Idade Média, a igreja católica se apropriou desses rituais e iniciou um processo de transição do culto aos santos, daí podemos perceber porque as festas juninas são diretamente devotadas aos santos, como São João, Santo Antônio e São Pedro. Sendo que, com a influência da igreja católica e por meio da colonização no século XVI, essa festa chega ao Brasil, onde, por mais que se tenha herdado a estética europeia, as festas juninas foram ganhando traço tipicamente nacional e especialmente regional.

Com a mistura de características europeias, cultura afro-indígena, traços regionais, como danças, comidas, músicas, as festas juninas foram ressignificadas no Brasil e, assim surgiu através das especificidades de cada cultura a singularidade brasileira que se perpetuou ao longo da história, nas suas tradições. Da influência europeia portuguesa, africana, indígena e as adaptações tipicamente brasileiras que variam de alimentos a músicas e danças: milho, mandioca, amendoim, paçoca, danças

como forró, bumba-meu-boi e, em especial, a quadrilha, que é a principal dança nas festas juninas do Norte, surge o espetáculo das festas juninas em todo o país e com inovações singulares em cada região.

Apesar de todas as contribuições herdadas pelos diferentes lugares e diferentes culturas, adaptações das festas juninas no Brasil tiveram significados próprios, sendo que:

[...] passa por transformações decorrentes do contexto pelo qual em que está inserida e, por isso, é dinâmica ao mostrar os hábitos e costumes das pequenas e grandes comunidades ao longo do tempo. Neste sentido a tradicionalidade passa a ser percebida como algo que não rompe com o passado, mas que se constrói sobre ele, logo a Quadrilha se transforma a partir do existente. (BENJAMIM, 1989 apud LEAL, 2011, p. 52).

Na Região Norte há grandes eventos que celebram a festa junina com estilo, como o “Festival Folclórico de Parintins”, no estado do Amazonas, tendo como o ponto mais importante, a disputa entre os dois bois folclóricos, o *Boi Garantido*, de cor vermelha e o *Boi Caprichoso*, de cor azul. Sobre a história das festas juninas em Belém do Pará, Gomes (2016, p. 32) afirma que:

[...] nos anos de 1950, esses festejos por um longo período, estavam atrelados, tanto às questões religiosas – “catolicismo oficial” e “catolicismo popular” – como as práticas festivas profanas, ligadas aos divertimentos e, ao mesmo tempo, dialogando com as formas tradicionais e canônicas da religiosidade cristã.

Evidencia-se, neste ponto, uma conexão entre o sagrado e o profano nas festas juninas realizadas no estado, que permitiam uma integração dos modos de comemorar as grandes festas realizadas e que alocavam diversos interesses – culturais, políticos, sociais. Neste sentido percebe um diálogo da cultura com a religião: “[...] trazendo à tona a “experiência cultural

mutante, ligada as diversas esferas da vida social, cuja reprodução está condicionada a multiplicidade de interesses de agentes internos e externos ao evento” (COSTA, 2009, p. 76 apud GOMES, 2016, p. 32).

Nas festas juninas do estado do Pará podem ser destacadas como traço tipicamente paraense, a culinária singular, que citamos aqui, o tacacá, o vatapá, mingau de milho e bolo de macaxeira.

Gomes (2016, p. 34) ainda descreve como aconteciam as festas juninas em Belém, que eram realizadas em diferentes espaços, afirmando que:

Para compor esse momento de diversão eram contratados grupos musicais (os jazzes orquestras e os grupos de pau e corda), aparelhos sonoros de grande fama na cidade e eram também, realizadas amostras de boi bumbá e cordões de pássaros e bichos durante todo o mês de junho, alcançando a alegria dos moradores da cidade.

Segundo Leal (2011), no início da década de 1980 surgia em Belém os concursos não oficiais de quadrilha, mas que demarcavam os avanços neste tipo de evento realizado na capital paraense, e acrescenta que:

Porém, surgiu em 1984, um concurso oficial promovido pela Prefeitura Municipal de Belém – PMB, por meio da Secretaria Municipal de Educação e Cultura – SEMEC, que, segundo o jornal (A Província do Pará, 1984, p. 15), apresentava os seguintes objetivos: “Divulgar e promover os grupos de quadrilhas de Belém; oportunizar aos grupos de quadrilhas de Belém a participação no Festival Folclórico da PMB; preservar a cultura popular” (LEAL, 2011, p. 52).

Assim, o estado do Pará começou a ganhar espaço no cenário nacional, com o fortalecimento das festas juninas no âmbito regional, expandindo esses eventos para diversos lugares

do estado e, especificamente no município de Breves, na Ilha do Marajó, foi em 1985 que se realizou o I Forrozão Marajoara, direcionado ao concurso oficial de quadrilha do Município (BREVES, Secretaria Municipal de Cultura - SECULT).

Para consolidar seus objetivos, por meio de um melhor e mais aprofundado estudo sobre o fenômeno e em acordo com a Etnocologia, realizei entrevistas, observações, e registros das ações efetivadas pela Quadrilha Roceiros do Marajó, no ano de 2016 e ainda vivenciei como *corpo-brincante* da quadrilha, no ano de 2017, o que resultou numa rica experiência promotora de sentimentos, descobertas e conhecimentos.

A pesquisa foi iniciada no dia 18 de março de 2016, no primeiro ensaio da Quadrilha Roceiros do Marajó, com a observação da pesquisadora, a qual foi bem recebida pelo coordenador, o senhor Jefferson Maciel que teve a gentileza de apresentar-lhe ao marcador Rui e demais brincantes, aos quais ela explicou que como graduanda em Teatro pela UFPA, estava realizando seu trabalho de conclusão de curso sobre a quadrilha e, todos ficaram animados com a pesquisa, e também com a homenagem à quadrilha em um trabalho universitário.

Não havendo registros organizados pela quadrilha, sobre a sua essência e história, me responsabilizei em fazer os registros fotográficos, vídeos e eventuais entrevistas, no decorrer da pesquisa e com a concordância de todos, sendo que ela participou em vários momentos de ensaios e ações da quadrilha, e apresentação no Forrozão Marajoara.

A começar pela origem, segundo o senhor Reginaldo Farias Santiago (2016), a história da quadrilha, fenômeno aqui estudado, teve início quando alguns amigos do grupo de jovens denominado Juventude Unida Brevense - JUB, pertencente ao Centro Comunitário do bairro da Cidade Nova, aceitaram o convite para fazer parte da Igreja São Benedito, recém-

inaugurada no bairro, o que contribuiu para que posteriormente, no dia 05 de maio de 1987, fosse fundada a Quadrilha Roceiros do Marajó que, neste mesmo ano, participou do tradicional “Forrozão Marajoara”, evento do município de Breves realizado anualmente, no qual há concursos de quadrilhas e apresentação de diversos grupos juninos, bem como cantores locais e regionais que dão prestígio e abrilhantam tal evento.

No Forrozão Marajoara 1993, a Quadrilha Roceiros do Marajó estreou de forma triunfante na competição e com a música “Quadrilha do Pinduca”, e obteve seu primeiro título no concurso oficial de quadrilhas, que sempre homenageava os ribeirinhos marajoaras. Na ocasião seu coordenador era o senhor Reginaldo Santos, e seu marcador era o senhor Rui, que também foi campeão nessa categoria, a torcida também foi campeã.

Atualmente, a Quadrilha Roceiros do Marajó é a que possui maior número de títulos, acumulando 11 vitórias, fato justificável porque em suas apresentações sempre procura enaltecer e preservar a cultura marajoara, detentora de execução em moldes tradicionais, o que faz com que receba enorme apoio da comunidade da Cidade Nova, um dos maiores bairros da cidade de Breves (PA), dos comerciantes e até mesmo de pessoas de outros bairros.

Durante muitos anos, a quadrilha fazia suas reuniões para os ensaios no Bar do Amiraldo, localizado na rua Interventor Malcher, já em 2016, os ensaios começaram no mês de março, na arena Brasil no bairro da Cidade Nova, a partir das 22 horas, pois muitos brincantes, além de trabalhar durante o dia estudavam à noite, todavia o afeto encantador que sentem pela quadrilha mostrava-se maior que as dificuldades.

Em conversas individuais com alguns componentes, foi possível ouvir relatos das dificuldades em permanecer na quadrilha, em frequentar os ensaios, em estarem presentes nas

apresentações, dos seus sentimentos, no que, foi possível conhecer um pouco mais da história da quadrilha e da relação afetiva dos brincantes e tornou-se mais evidente o encanto de amor pela quadrilha que cada um sente, em poder fazer parte da família Roceiros do Marajó.

Durante os ensaios também foi possível perceber como o corpo por meio da dança expressa emoções e une pessoas, pois, no momento em que começavam a dançar, o cansaço e a fadiga desapareciam. O *corpo-brincante* dos integrantes é fascinante, pois se vê empenho em fazer melhor e não permitir que se perca a cultura e, como diz Oliveira (2015, p. 41), no corpo podem ser observados signos da cultura social “[...] também expressos na dança, por meio dos movimentos corporais ritmados, da formação do grupo, do alinhamento postural dos brincantes, da indumentária e da naturalidade dos gestos precisos, revelados em seus vocabulários específicos”. Seja por meio da dança, do teatro ou de qualquer outra manifestação, durante os quatro meses de ensaio e apresentações, foi assistida e filmada toda a preparação, na qual se percebeu a importância do corpo na demonstração dos traços culturais do marajoara, da cabeça aos pés.

A quadrilha também apresenta encantos em seus figurinos, que na maioria das vezes, são feitos na residência do Senhor Kelson de Jesus Pinheiro, roceiro desde criança. Hoje, com 36 anos, é colaborador e por amor ajuda de várias formas: confecção das roupas; maquiagem; cuidando dos acessórios de todos os brincantes. Faz-se importante observar que as roupas são diferenciadas para apresentações em arenas e no Forrozão Marajoara, sendo que, sempre são: saias rodadas para as damas, e para os cavalheiros calça estilo pescador.

No decorrer dos ensaios para o Forrozão Marajoara, a quadrilha é convidada e se apresenta em festas escolares e de terreirões, com muita alegria, satisfação e entusiasmo,

apresentando-se muito bem trajados, como podemos ver na figura a seguir:

Figura 1 – Componentes da quadrilha com o traje de dança em terreirões, no ano de 2016.



Fonte: Acervo da Pesquisadora.

No dia do Forrozão Marajoara 2016 foi apreciada a preparação dos integrantes da quadrilha para a apresentação. Todos estavam ansiosos e muito nervosos, mas um ajudava o outro na maquiagem, no conserto e reparos das roupas, que se traduziam em companheirismo.

A quadrilha tem um elo muito forte com a igreja e com São Benedito, por isso, em todas as suas idas ao “Forrozão Marajoara”, é ritual ir até a igreja, onde em uma grande roda fazem suas orações, pedem bênçãos, proteção e agradecem ao seu santo padroeiro. Neste momento a emoção contagia o grupo, pois todos os presentes ficam comovidos com sua devoção, e eles saem de lá prontos para sua apresentação.

Figura 2 – Quadrilha na frente da Igreja de São Benedito.



Fonte: Acervo da Pesquisadora.

No início das apresentações da Quadrilha Roceiros do Marajó no Forrozão Marajoara 2016, foi observado que é tradição ter a farinhada, momento de espetacularidade, em que encenam fazer farinha, utilizando seu corpo para representar os objetos – o forno, o tipiti, a prensa – de forma que cada personagem componha a cena. Observa-se que, para preparar a farinha, o grupo viveu aquele mesmo processo nos ensaios, confecção de figurino e adereços para estarem prontos no grande dia, onde o soar de um berrante dá o sinal de início da apresentação, todos os presentes estremeçam no ginásio e o cavaleiro diz:

Ô meu povo do Marajó e de toda região, me chamaram de caipira. Pra quem me chamou vou dizer. Tenho orgulho de ser caipira e por isso vou responder. Tem o boi do Marajó e muito whisky pra beber. Morena de manhã cedo, morena entardecer. Se isso for ser caipira, quero ser caipira até morrer (MÚSICA DA QUADRILHA ROCEIROS DO MARAJÓ, 1994).

Todo o povo ali presente levanta e aplaude com muita satisfação, em sequência entra em cena outra tradição: o Boi e a Sinhazinha. Representam a morte do Boi e a proteção que Dona Sinhazinha lhe dá.

Figura 3 – Sinhazinha acariciando o Boi.



Fonte: Acervo da Pesquisadora.

Muitas meninas já representaram Sinhazinha, sendo que na primeira vez foi a brincante Paula Cardoso e, nos anos da pesquisa (2016 e 2017) foi a brincante Samara Carvalho quem a representou, com o figurino fruto da criatividade do Prof. Orimar Barros.

No decorrer de suas apresentações, a Quadrilha Roceiros do Marajó sempre zela pela forma tradicional, tem o costume da utilização do Cheiro do Pará (perfume artesanal paraense), sempre espirrado nos brincantes antes de ganharem o ginásio.

Em 2016, o grupo trouxe como tema “Açaí: uma riqueza genuinamente marajoara”, e ficou em 6º lugar no ranking das quadrilhas classificadas, no que, se pode afirmar, a vitória foi contemplada pela pesquisadora, na experiência inesquecível, pois

a quadrilha mais uma vez surpreendeu a todos, contagiando pela dedicação dos brincantes e pela sua espontaneidade, onde se apresenta o espetacular (PRADIER, 1999).

3 BALANCÊ: REFLEXÕES DE UMA PESQUISADORA-BRINCANTE

Figura 4 – Pesquisadora-brincante na quadrilha.



Fonte: Acervo da Pesquisadora.

Em 2017, a quadrilha trabalhou com o tema homenageando o padroeiro São Benedito, e minha experiência como pesquisadora com a prática do *corpo-brincante* iniciou nos ensaios que começaram no mês de abril, quando senti as mesmas dificuldades dos brincantes da quadrilha e dos quais recebi forças para continuar nos ensaios, que iniciavam às 23 horas e onde foi possível perceber as dificuldades do grupo, pois não tinham lugar certo para ensaiar. Todos participaram com garra e coragem, por amor a quadrilha, coordenada na ocasião pelo senhor Délio F. Serra, vice Carlos Roberto e marcador Edson M.

Cunha, mais conhecido como “Velho”, que iniciou como dançarino na quadrilha em 2001.

Após três meses de ensaio, começaram as apresentações em alguns terreirões da cidade. Nesse momento já vivia a experiência de dançar na quadrilha, vivenciando em meu corpo o fenômeno da pesquisa e no balancê das apresentações o corpo se transformou em *corpo-brincante* e não havia distinção entre corpo e alma, passamos do frio da barriga para a confiança em si e no outro, dentro do terreiro na apresentação. É quando tudo que é teórico passa para a prática e se mostra real, onde o corpo é alterado.

A grande discussão sobre o *corpo-brincante* é a relação do brincante com a vivência na quadrilha, na qual não se ganha recursos financeiros, mas também não se vive sem essa experiência, pois nela respira-se a liberdade, expressividade, criatividade, energia, arte. Como uma “válvula de escape”, uma respiração na vida social tão desgastante, a quadrilha é o que faz o *corpo-brincante* se sentir ativo, construindo sua identidade.

A Quadrilha Roceiros do Marajó, em seu aniversário de 30 anos não poderia deixar de homenagear seu Padroeiro São Benedito. A coreografia, o figurino, os adereços, todos foram pensados e criados de acordo com o tema da quadrilha. Todos estavam empenhados e dedicados. Com a tradição de sempre foram primeiramente pedir bênçãos ao seu padroeiro antes das apresentações. Neste momento a emoção da pesquisadora foi diferente do ano de 2016 em que foi somente assistir, pois neste ano de 2017 vivenciou e sentiu toda emoção e satisfação em estar fazendo parte desse momento tão importante em que o profano e o sagrado se completam.

Só se percebe pertencente a um povo quando se identifica nele, e estar ali naquele momento fez eu enxergar e sentir o que é ser marajoara, a música, a emoção, as pessoas ao lado desejando

tudo de bom e esperançosas de fazer transparecer ao público tudo aquilo que estávamos sentindo. Mesmo com o frio na barriga e o medo de não conseguir, o grupo deu a certeza – através dos olhares, dos sorrisos e dos gritos de alegria – que tudo daria certo, e então quando a música começou e a pesquisadora se viu na dança, todo o sentimento ruim se foi e ela se entregou àquela dança que marcou sua vida, que lhe fez entender quem é e ter certeza que este foi o melhor tema de pesquisa que poderia ter escolhido.

Figura 5 – Apresentação no Forrozão Marajoara de 2017.



Fonte: Acervo da Pesquisadora.

E no embalo da dança o corpo e a alma já não podiam ser distintos, e sentir os espectadores felizes e vibrando lhe dava força e vontade de continuar e se manter ali naquela festa. Essa sensação ficará viva em sua memória e os amigos que ali fez lembrará por toda sua vida.

A quadrilha com seu jeito matuto preserva seus traços culturais, desde seus adereços até a forma de dançar. Em 2017 completou 30 anos e não perdeu sua identidade, é algo grandioso e notável, que gera interesse de pesquisar esse fenômeno, pois reconhecemos a importância existente na tradição: um povo sem tradição é um povo sem história, sem cultura (LEAL, 2011).

Para o senhor Carlos Vandel Balieiro da Conceição, ex-brincante da quadrilha – dos anos de 1993 a 1999, sendo tetracampeão –, a Quadrilha Roceiros do Marajó é a única no município que preserva a cultura e sua identidade, pois o seu estilo continua o mesmo e com o mesmo encantamento, que todos que apreciam se emocionam. Manter sua identidade é mais um desafio a superar. Segundo Leal (2011, p. 56):

Os quadrilheiros passam por este dilema. No contexto cultural, incessantemente, viam o novo. E na inovação viam o meio de estarem acrescentando algo a quadrilha para mudá-la e torná-la mais interessante aos seus olhos e aos olhos do público. Porém, o que eles não percebiam é que a novidade apresentada, na quadrilha moderna, desconstruía a própria quadrilha por, justamente, substituírem-na por outras danças à medida que reduziam a presença dos passos tradicionais.

Ou seja, mesmo inovando com tecidos e adereços novos, os brincantes da quadrilha têm receio em mudar sua identidade e seu estilo com a modernização, para que não percam seus traços próprios e não sejam desconstruídos aos seus olhos e aos olhos da comunidade. Existe outro elemento fulcral da quadrilha, que é a canção utilizada para envolver tanto os brincantes quanto quem a assiste, trata-se da música “Quadrilha do Pinduca” adaptada por Tadeu Gomes, ex-brincante da Quadrilha Roceiros do Marajó em 1994, exposta a seguir:

“Vai começar a quadrilha dos Roceiros/ Uma explosão de cultura e tradição/ Esse luar que a todos ilumina/ O Marajó tantas vezes campeão/ Será que esse povo já viu dança igual/ Dançamos com o Roceiro até o sol raiar (Refrão)/ Nossos jurados, cumprimentem com carinho/ A noite é nossa e nós vamos é dançar/ A nossa dança é de festa junina/ Não é de Frevo nem tão pouco Carnaval/ Nossa cultura é muito linda e muito rica/ E somos nós que devemos preservar/ E os Roceiros gente boa veio pra isso/

Pra lhe mostrar como é lindo o Marajó/ Vamos dançar bem juntinhos e agarradinhos/ Depois se solta e faz a roda girar/ A mandioca descascando com carinho/ Essa é a dança do povo do Marajó/ As damas dançam sempre nas pontas do pés/ E o meu Roceiro será sempre nota 10/ E nessa festa ninguém pode cantar só/ Só quero ouvir todos gritando Roceiros do Marajó/ Temos um boi que não é bumba, mas é búfalo/ Representante nato dessa região/ Uma atração que deixam todos emotivos/ Cantando juntos nossa maior tradição.”

Foi possível notar na apresentação o amor que os brincantes têm pela quadrilha, que se identifica pelo seu corpo, expressando nos gestos toda uma cultura, a qual, eu – pesquisadora como espectadora, em 2016, pude me sentir como parte, me identificando no corpo e no embalo da dança, acompanhando o ritmo, a alegria, toda a energia que vinha do grupo, o que também vivi em 2017 como *corpo-brincante*. O empenho de cada brincante em fazer o melhor é o que me emocionou, em que o corpo através de seus movimentos, que agrega diversos sentimentos sem explicação, coerente com a afirmação de Loureiro (2015, p. 24):

O corpo é lugar de festas porque a celebração da vida no corpo se faz. A vida desdobra no corpo a sua liturgia. Seja o corpo como escultura de carne e osso; seja o corpo como construção do imaginário; seja o corpo como alegoria do cosmos; seja o corpo sacralizado ou divinizado pelo misticismo. É no corpo que acontece a epifania da existência e a maravilha de viver.

Com a homenagem ao seu santo padroeiro São Benedito, a Quadrilha Roceiros do Marajó abrilhantou o Forrozão Marajoara 2017. Sua apresentação foi um sucesso e, mesmo não sendo campeã, ela mostrou suas raízes marajoaras por meio da espetacularidade dos seus brincantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho procurei trazer a espetacularidade do *corpo-brincante* da Quadrilha Roceiros do Marajó do município de Breves dos anos de 2016 e 2017. A partir de leituras bibliográficas de autores que pesquisam sobre o tema do trabalho, foi possível compreender melhor essa linha de pesquisa etnocenológica.

Não havendo dúvidas quanto à importância deste grupo para o município, como representante da cultura da região, por meio da Etnocenologia, conclui-se que a Quadrilha Roceiros do Marajó, com sua originalidade consegue atingir o público de maneira potente, fazendo um trabalho de constante conscientização e manutenção da cultura marajoara, tudo isso sem perder a diversão e a poesia. Entretanto, ainda há grandes barreiras para o grupo manter-se de pé e manter sua tradição, pois, o grupo não possui sede própria, depende de locais públicos para conseguir realizar seu ensaio, sobretudo, nas regiões periféricas da cidade.

A falta de estrutura física contribui bastante para o distanciamento dos brincantes, e esta dificuldade está ligada à falta de interesse estatal em fomentar uma política pública voltada a estes públicos, sendo que, a verba liberada para os grupos anualmente para a confecção de roupas, calçados e adereços, diminuiu. Todavia, quanto a esse assunto, há necessidade de uma discussão e um estudo mais aprofundado nas questões de gestão municipal, que não cabem a este trabalho.

Por outro lado, a Etnocenologia tem se destacado na pesquisa de campo como método de análise para o estudo das práticas espetaculares. Para este estudo sobre a Quadrilha Roceiros do Marajó, consegui identificar o período de suas apresentações, percebemos o quanto ela envolve o cotidiano da comunidade, expressa a história do nosso povo, da nossa região e

principalmente, trouxemos uma abordagem sobre o estudo do *corpo-brincante*, rico acervo sobre a nossa cultura marajoara, sobre o povo brevense e a identificação que o espectador tem ao assistir a apresentação da quadrilha.

A Etnocenologia, como horizonte teórico-metodológico, faz perceber a pluralidade de significados que permeiam as práticas espetaculares. Entretanto, o estudo da dança instiga porque revela a cultura local, com a singularidade dos gestos e dos símbolos representados em cada manifestação, transmitidos de forma espetacular. A Etnocenologia nos ensina “[...] a abrir nossos sentidos e nossa inteligência para o mundo” (PRADIER, 1999, p. 28).

Diante de tudo que vivenciei na experiência da Etnocenologia, sinto-me estimulada à realização de novos estudos nessa linha epistemológica, em uma pós-graduação, em um futuro mestrado, pois é perceptível sua grande relevância na minha vida pessoal e profissional.

REFERÊNCIAS

BIÃO, Armindo (Org.). **Etnocenologia e a Cena Baiana: Textos Reunidos**. Prefácio de Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

_____. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Orgs.). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999. p. 15-22.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. Etnocenologia e comportamentos espetaculares: desejo, necessidade e vontade. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, VI. **Anais...** 2010.

FESTAS Juninas na Amazônia. 2012. Disponível em: <www.universodosviajantes.com/festas-amazonia/>. Acesso em: 20 dez. 2017.

GOMES, Elielton Benedito Castro. **“Adeus Maio, Salve Junho”**: Narrativas e representações dos festejos juninos em Belém do Pará nos anos de 1950. 2016. 135 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um Conceito Antropológico. 14. ed. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.

LEAL, Eleonora. Contando o Tempo: A Quadrilha moderna nos anos 80. **Revista Ensaio Geral**, Belém, v. 3, n. 5, Jan-Jul 2011, p. 51-64.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. O Corpo do Amor e da Poesia. **Repertório**, Salvador, n. 25, p. 24-28, 2015.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. A performance do corpo brincante. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, VI. **Anais...** 2010.

OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo de. O Corpo que Dança: Pesquisas em Etnocenologia. **Repertório**, Salvador, n. 25, p. 41-45, 2015.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Orgs.). **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999. p. 23-30.

SANTO ANTÔNIO DISSE E SÃO BENEDITO CONFIRMOU: UM OLHAR ETNOCENOLÓGICO SOBRE A POPULARIDADE DOS SANTOS DEVOCIONAIS EM GURUPÁ-PA

Benedito Fernandes de Jesus¹
Profa. Ma. Priscila Romana Moraes de Melo²

Resumo: Este trabalho tem por objetivo lançar um olhar etnocenológico sobre a popularidade e disputa religiosa entre dois santos em Gurupá-Pa: Santo Antônio, o padroeiro da cidade, e São Benedito, o santo com a maior popularidade. Norteado pelos caminhos da etnocologia, uma área de conhecimento que estuda os fenômenos espetaculares na Amazônia, no Brasil e no mundo, buscou-se compreender essa disputa protagonizada pelos fiéis de ambos os santos, originando muitos mitos em torno da popularidade dos mesmos. A partir deste olhar etnocenológico para a interculturalidade das manifestações culturais na cidade de Gurupá, através dos dois santos, a pesquisa trouxe a observação sobre a potência de nossas realidades, costumes e singularidades. Com isto, a pesquisa traz um forte traço da espetacularidade e da teatralidade em ambas as festas, algo que futuramente pode-se ir além da formação acadêmica, levando esta pesquisa para outros contextos

¹ Professor do ensino básico no município de Gurupá-PA; Graduado em Licenciatura Plena em Pedagogia pela Faculdade Latino-Americana de Educação (FLATED) e em Licenciatura Plena em Teatro pelo Programa Nacional de Formação de Professores da Educação Básica - PARFOR/UFPA.

² Mestra em Artes da Universidade Federal do Pará - UFPA; Professora colaboradora e orientadora do PARFOR/UFPA, 2017-2018; Artista-pesquisadora; Atriz-palhaça do Grupo de Teatro Palhaços Trovadores de Belém do Pará; Nutricionista.

educacionais, como no ensino básico, abordando temáticas que atravessam o ensino pelo contexto sociocultural da região.

Palavras-chave: Etnocologia. Popularidade religiosa. Espetacularidade e teatralidade em Gurupá-PA.

INTRODUÇÃO

Ponho-me a olhar para cidade que faço parte, que me alimenta com toda a sua potencialidade histórica e suas manifestações religiosas, culturais e espetaculares que acontecem em dois momentos no ano, em que se têm duas festas religiosas que promovem dois grandes momentos na cidade.

Na cidade de Gurupá, no estado do Pará, acontece uma disputa devocional interessante entre dois santos: Santo Antônio, o padroeiro, festejado no mês de junho, entre os dias 04 a 13 desse mesmo mês; e São Benedito, o santo com a maior popularidade na cidade, que acontece no mês de dezembro, entre os dias 09 a 28. Nesse período a cidade fica transformada e tomada por pessoas que vêm de vários lugares para prestigiar esse santo que chama a atenção de muitos devotos de forma surpreendente.

Para melhor situar o leitor, Gurupá é uma cidade que fica localizada à margem direita do Rio Amazonas, no estado do Pará, onde acontecem os dois grandes festejos desses dois santos e que têm uma disputa religiosa muito interessante, que é de grande prestígio para os devotos de ambos.

Diante deste fenômeno, propus-me a fazer essa pesquisa da popularidade dos dois santos em Gurupá-Pa, com o objetivo de entender essa disputa. Por que o Santo Antônio, que é o padroeiro da cidade, é menos popular que o São Benedito? Farei minhas indagações nesse sentido com relação a esse tema, na busca de um entendimento mais aprofundado sobre essa disputa devocional dos santos, pelo contexto da etnocologia.

Com relação a esse assunto observo que os fiéis estão mais presentes na Festa de São Benedito e menos na Festividade de

Santo Antônio, e veio-me a inquietude de buscar meios ou respostas no sentido de se entender e compreender melhor essa contradição, que me provocou a ideia de buscar essa explicação, que para os devotos ainda é algo a ser esclarecido, por se tratar de dois santos com histórias diferentes, onde um é dono da igreja, mas é o outro que tem a maior veneração dos fiéis, e ambos são cultuados na mesma igreja.

Bião (2009, p. 33) reforça muito bem meu pensamento ao dizer: “O esforço de conhecer-se o diferente e o diverso implica o desafio de compreender-se o discurso do entorno do novo objeto que se quer conhecer, bem como o conhecer de seu próprio interior, inclusive seu léxico e sua língua nativa”.

Nesse sentido, foi a partir desse esforço de querer saber mais dessa disputa que venho falando, que pude compreender melhor essa espetacularidade que é vista nos festejos de Santo Antônio e São Benedito de Gurupá. Ao observar essas festividades é notável uma transformação das pessoas que participam desses momentos de fé e devoção aos santos. É algo que se entrelaçam entre as pessoas que vivenciam esses momentos das festividades, promovendo um grande espetáculo de devoção aos santos.

Como afirma Célia C. Sacramento Gomes. Para ela,

A produção das formas de comportamento denominada de *espetaculares* indica uma condição específica que expressa a maneira de ser, de se comportar, de se apresentar de forma distinta do cotidiano. Esse modo *espetacular* pode ser observado nas cerimônias, festejos, rituais religiosos e folguedos, tradições culturais que revelam padrões característicos de representação de um determinado enredo que se tece no âmbito de uma comunidade, legitimando suas práticas coletivas (GOMES, 2007, p. 61).

Gomes expressa muito bem sobre esse comportamento, que faz com que as pessoas saiam de seu estado natural, e passem para outro estado do corpo diferente do cotidiano, ao qual se é

natural ver no dia a dia, fora dessa zona em que o corpo se entrega a uma certa espiritualidade divina.

Nesse momento é claro esse olhar sobre o corpo dessas pessoas que se deixam envolver pela devoção ao santo, é uma sensação que desperta a emoção, envolvendo o povo numa coletividade de sensibilidades que se manifestam no corpo de cada um desses devotos que prestigiam e homenageiam São Benedito. Nesse sentido, Maffesoli afirma que “aquilo a que se refere a noção de *“Stimmung”* (atmosfera) (...) serve cada vez mais, ora para descrever as relações que imperam no interior dos microgrupos sociais, ora para especificar como esses grupos se situam nos seus contornos espaciais” (MAFFESOLI, 2000, p. 17).

A POPULARIEDADE DEVOCIONAL DE SANTO ANTÔNIO E SÃO BENEDITO EM GURUPÁ-PA

Na cidade de Gurupá-Pa é comum se ver no povo gurupaense uma manifestação do catolicismo muito forte. Em razão disso, são cultuados diversos santos como, São Paulo, Santa Ana, Nossa Sr^a. das Graças, São Judas Tadeu, Santa Maria e outros, que estão situados em vários pontos periféricos da cidade e no espaço rural do município, em pequenas igrejas.

Entre todos esses santos que já foram mencionados, estão Santo Antônio e São Benedito, dois santos com uma maior popularidade devocional no município em questão. Antônio Maurício Dias da Costa (2011, p. 199) ao refletir sobre os pensamentos de Heraldo Maués, fala da relação “entre catolicismo popular e controle eclesiástico na Amazônia”, destacando:

A presença marcante das festas religiosas populares nas comunidades rurais da região. O santo padroeiro festejado por ribeirinhos, por moradores de uma vila rural ou por habitantes de uma pequena cidade, assume a função de simbolizar a localidade (COSTA, 2011, p. 199).

Com isso, hoje Gurupá é praticamente referenciada pelas festas de Santo Antônio e São Benedito, os mais populares do município.

Como fala Galvão, “a forma de catolicismo atualmente em Itá³, traduz muito de sua origem ibérica arcaica, distinguindo-se por uma ênfase peculiar no culto dos santos, festas de santos, e irmandades religiosas” (GALVÃO, 1976, p. 39). Pantoja ainda reforça que em Gurupá “a família cultivava os seus deuses particulares” (PANTOJA, 2016, p. 59), e isso é algo que faz com que essa forma religiosa se mantenha viva, festejando os seus santos.

Sobre a popularidade dos santos, o que chama mais atenção sobre isso, é o fato de que mesmo Santo Antônio sendo o padroeiro da cidade e dono da igreja, é menos popular que São Benedito que “mora de favor” em sua casa. O Santo Preto todo ano tem uma grande festa na cidade, reunindo milhares de devotos de todos os lugares que vêm lhe prestigiar.

Pantoja nos fala em seu texto “Festa dos padroeiros”, que:

A festividade de São Benedito é muito antiga, assim como a de Santo Antônio, pois não se sabe ao certo qual das duas começou primeiro e nem quando foi realizada a primeira festividade. No entanto, a festa de São Benedito ganhou repercussão de maior popularidade de devotos, também não sabemos explicar a razão de tal popularidade até porque o padroeiro do município de Gurupá é Santo Antônio. A festa de São Benedito tem uma organização muito popular por parte dos pobres, dos negros e escravos (PANTOJA, 2016, p. 87).

O que nos remete a pensar, que por conta dessa organização, da classe mais baixa, São Benedito tenha vindo ganhando espaço nesse município e se tornando cada vez mais o

³ Foi o primeiro nome da cidade de Gurupá-Pa, Palavra do tupi-guarani que quer dizer monte de pedras.

preferido entre todos os santos pelos devotos, ou talvez pelo fato de Santo Antônio ter se tornado um vigilante de escravos, como nos fala Santos em sua obra “Gurupá 385 anos”:

Santo Antônio [...] foi um grande especialista em vigiar negros que fugiam das senzalas para os quilombos e quando isso acontecia, o dono do negro pendurava a imagem de Santo Antônio de cabeça para baixo e dizia que enquanto seu negro não fosse capturado sua imagem não sairia daquela posição e com esse castigo, com pouco tempo tudo estaria resolvido (SANTOS, 2005, p. 94).

Com esta fala de Santos, Santo Antônio pode ter perdido essa popularidade, pois os patrões usam a imagem do santo para se beneficiarem, assim, fazendo que o santo perdesse sua popularidade com os devotos, e em decorrência disso os negros escravos e submissos aos patrões talvez tivessem ficado com raiva ou medo do santo, porque eles não podiam mais fugir, sabendo que eles estavam o tempo todo sendo vigiados por uma imagem de um santo branco.

Dessa maneira, acabaram tendo mais afinidade com São Benedito, por ser um santo preto que sempre ajudou os pobres e os mais necessitados, como diz Pantoja: “São Benedito está sempre do lado dos que sofrem nos momentos de perigos da vida, quer seja no rio quer seja em terra firme, seja preto ou branco, seja rico ou pobre” (PANTOJA, 2016, p. 87). Por conta de tudo isso talvez São Benedito tenha se popularizado mais em Gurupá.

Figura 1 - São Benedito de Gurupá-Pa.



Fonte: Regiane Viana (2016).

Sobre a popularidade de Santo Antônio, o padroeiro da cidade de Gurupá e “dono” da igreja, seu festejo acontece no mês de junho, época das festas juninas. Nesse período o santo é festejado em sua igreja entre os dias 04 a 13 desse mês. E durante esses dias são celebradas missas em louvor ao santo. São também realizados os leilões dos donativos feitos pelos fiéis (como bolo, frango assado de forno, frutas, farinha e outros) para arrecadação de verbas, em prol da manutenção da paróquia; e no último dia do festejo, é feita uma procissão pelas ruas da cidade com a imagem do santo.

Figura 2 - Santo Antônio de Gurupá no seu altar.



Fonte: Regiane Viana (2016).

Figura 3 - Saída para a procissão no dia 13 de junho.



Fonte: Regiane Viana (2016).

Nesse período a maior massa de devotos é praticamente só de gurupaenses, por conta de ser uma época fora dos tempos de férias e as pessoas não viajarem muito nesse tempo, isso faz com que, de alguma forma, a Festa de Santo Antônio não traga um número de devotos tão esperados quanto na Festa de São Benedito.

O LADO PROFANO NAS FESTAS POPULARES DOS SANTOS EM GURUPÁ-PA

As festas religiosas que acontecem em Gurupá têm o seu lado profano, em que acontecem as festas dançantes, durante o dia e a noite. Na Festa de Santo Antônio isso acontece de forma mais branda, pois só tem no último dia da festa e não tem o famoso banho de cerveja que tem na Festa de São Benedito.

Nesse lado profano da Festa de Santo Antônio as pessoas ficam mais concentradas nos bares, bebendo cervejas com um comportamento mais social, por conta que nesse período não tem muitas festas dançantes nas danceterias, isso faz com que elas não fiquem eufóricas e se derramem cerveja como acontece em dezembro.

Assim, dessa forma a festa se dá mais pelo lado religioso em que acontecem as missas na igreja todas as noites e os arraiais onde se têm os leilões dos donativos, doados pelos devotos de Santo Antônio na função de arrecadar recursos para igreja. Mediante a isso o profano não tem uma força densa e explosiva em comparação a dezembro na Festa de São Benedito.

A Festa de São Benedito é um dos momentos mais esperados de todo ano. O povo gurupaense trabalha e se organiza durante o ano inteiro em prol desse momento tão aguardado, aqui o sagrado e o profano se misturam entre si, fazendo com que a festa atraia mais gente para a cidade de Gurupá.

Sobre o que venho falando, Santos me reforça dizendo que:

Para comemorarmos esse festejo na mesma alegria natalina, juntamos durante o ano dinheiro particular para essa ocasião, onde comemoramos de todos os momentos de felicidade e paz nas programações executadas na festa do nosso maior protetor, tanto no arraial quanto nas procissões, missas e também nas festas dançantes ouvimos músicas de autorias locais que homenageiam São Benedito (SANTOS, 2005, p. 94).

Concordando com o que Santos fala dos momentos da festa se destaca aí os famosos vesperais⁴, onde acontece os banhos de cerveja⁵ em que as pessoas brincam durante esse período. Quando se fala na Festa de São Benedito, logo se vem à cabeça esses momentos de diversão, que é esse lado profano da festividade, as ruas ficam tomadas de pessoas, é como se fosse um verdadeiro carnaval fora de época.

Esse é um momento em que os corpos se alteram a todo instante, uma hora tomado por uma grande fé e devoção ao santo, outra por um espírito dionisíaco em que as pessoas entram em estado de êxtase, por uma impulsão que vem à flor da pele, deixando esse corpo embebedado de tanta euforia e prazer.

Assim, Gomes nos diz que:

O corpo nesse contexto pode ser conceituado como espaço de inscrição da memória pela performance; vincula-se à cultura, à religiosidade, ao lúdico e ao ritual, com suas formas singulares de organização no tempo e no espaço. Segundo um dos organizadores dessas manifestações: “o fundamento é uma forma de ligar as pessoas, pois todos comungam dos mesmos princípios” (GOMES, 2007, p. 63).

Com isso, todas essas pessoas que vêm para a Festa de São Benedito em Gurupá se unificam a essa singularidade de princípios culturais do local. Se deixando contagiar por uma força

⁴ Vesperais são festas dançantes que acontecem durante o dia.

⁵ Banho de cerveja: as pessoas se jogam cerveja em grande quantidade ao mesmo tempo, tomando assim dessa forma um banho com cerveja.

mágica que envolve cada um, em uma só dimensão de muita espetacularidade, Bião em seu texto “Um Léxico para a Etnocenologia”, me reforça dizendo que “em algumas interações humanas - não todas - se percebe a organização de ações e do espaço em função de se atrair e prender a atenção e olhar de parte das pessoas envolvidas” (BIÃO, 2007, p. 44).

“Ó DE CASA, POSSO ENTRAR?”: CAUSOS DE COMO OS DOIS SANTOS DIVIDEM A MESMA CASA EM GURUPÁ

Santo Antônio ao iniciar sua festa pede licença para São Benedito para entrar em sua barraca para leiloar seus donativos que os devotos lhe trazem durante o festejo a serem vendidos nos arraiais. O santo não tem esse espaço para serem realizados esses leilões que os devotos trazem para ele arrecadar recursos para sua igreja.

São Benedito sede sua barraca com uma condição: o santo não tem igreja e pede para Santo Antônio um lugar em sua morada, passando assim a ir morar junto com o amigo. Com isso diante das dificuldades que Santo Antônio enfrenta em arrecadar recursos, São Benedito lança a proposta de lhe ajudar nas despesas, com os recursos que ele arrecada no decorrer do ano e em sua festa no mês de dezembro, já que esta traz pessoas de vários lugares para o venerarem, e com isso consegue arrecadar um bom montante em dinheiro que dá para sustentar a sua estadia na casa de Santo Antônio.

É através dessa parceria entre os dois santos que a Igreja de Santo Antônio se mantém e todos os anos com os recursos que eles arrecadam em suas festas, sendo que a Festa de Santo Antônio não garante tantos recursos, não pagando todas as despesas da igreja. Dessa forma, Benedito contribui com sua contrapartida na hospedagem cedida pelo companheiro de fé.

E assim os dois santos fazem essa parceria, e cuidam de todo o povo gurupaense, atendendo as promessas feitas pelos

fiéis, que acreditam em seus milagres, depositando cada vez mais a confiança nos devotos.

A esses mitos que vim falar, propus-me a brincar fazendo um diálogo entre os dois santos mostrando o quanto é importante essa história de Santo Antônio e São Benedito em Gurupá, que enriquece a nossa cultura tornando-a cada vez mais forte, através desses mitos que estão enraizados na população gurupaense.

Como nos fala Paes Loureiro, em seu texto “A etnocenologia poética do mito”,

O mito, enquanto mito ou poesia, não faz uma cultura superior ou inferior à outra no termômetro de graus de valor. Nele, o que se pode fazer, quando o contemplamos como artefato de palavras, como expressão poética, é deixá-lo dissolver-se na doçura de uma degustação saborosa de brevidade e leveza. A realidade real do mito, a verdade de seu enredo, só está dentro dele, no entrevero bélico das personagens ou na candura dos seus gestos de amor. Fora dele há a irrealidade das aparências essenciais, a essência revelando-se pela aparência, isso que faz de toda arte, Arte e, acima de tudo, poesia. Verdadeiramente, e por tudo isso, o mito é um jorro de poesia na superfície do rio da linguagem (LOUREIRO, 2009, p. 155).

Sobre a importância da cultura que se populariza através dos mitos, as histórias de Santo Antônio e São Benedito em Gurupá pontuam-se como uma das que se ouve mais entre tantas outras, que estão presente no município e em outras localidades.

E é através desses mitos que essa cultura ganha sua força como uma potência tamanha entre os devotos de Santo Antônio e São Benedito, fazendo com que se mantenha vivo esses costumes do povo religioso em Gurupá. Loureiro (2009, p. 154) diz que “pelo mito, as pessoas sentem que algo existe”. Assim, os mitos dos santos fazem parte do nosso imaginário e nos fazem acreditar em algo que nunca vimos, mas que ouvimos.

Segundo a lenda popular do lugar conta, São Benedito tinha uma igrejinha só para ele. Mas, todos os dias a imagem de São Benedito amanhecia na Igreja de Santo Antônio junto com ele no altar, as pessoas ficavam assustadas com aquela situação e começaram a investigar se não era alguém que deslocava a imagem de São Benedito para o local. Foi aí que começaram a ver dois homens que andavam todas as noites pelas ruas da cidade, e sumiam quando chegavam em frente à Igreja de Santo Antônio.

Figura 4 – Santo Antônio e São Benedito na igreja matriz de Gurupá.



Fonte: Regiane Viana (2016).

Entre vários desses mitos um chamou-me bastante atenção: a encomenda de duas coroas artesanais feitas à minha tia Celina. Certa vez ela me contou que numa tarde do dia 26 de dezembro de 2006, um rapaz encomendou duas coroas de produtos naturais, o que ocasionou um grande alvoroço em sua casa. Nesta conversa tia Celina recordou-se desse acontecido e se emocionou ao relembrar do fato.

A história de minha tia Celina tem tudo a ver com o que Paes Loureiro diz:

O mito, distanciando-se de ser a consciência da coletividade, torna-se a expressão do sentimento, de uma sensibilidade estética. Passa a ser operado como uma integração linguística, na medida em que é percebido pela linguagem significativa e não pelo caráter normativo que lhe dava equilíbrio e estrutura. Mito torna-se poesia quando, de forma oral ou escrita, passa a ser narrado no domínio da linguagem, como matéria de linguagem. [...] Tanto a poesia quanto o mito testemunham o nosso acontecer em diálogo, para lembrar, ainda, o poeta da poesia. É no acontecer em diálogo que a vida deixa de ser um destino solitário (LOUREIRO, 2009, p. 154).

Nesse sentido ao conversar com minha tia percebo nela ao contar essa história que é algo que está internalizado dentro de si, é de alguma forma orgânico, o seu corpo por alguns momentos fica alterado fazendo gestos com as mãos, sua voz muda de tom falando um pouco mais baixo, depois aumenta, o olhar fica mais tenso, a sensação que me repassa é de que ela vive o momento do acontecimento e dessa forma esse mito ganha esse domínio da linguagem que Loureiro nos fala.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo teve a finalidade de investigar a popularidade religiosa entre Santo Antônio e São Benedito de Gurupá, dois santos que promovem as duas maiores festas católicas do município. Este trabalho norteou-se pelos caminhos da Etnocologia, uma área de conhecimento que estuda os fenômenos espetaculares na Amazônia, no Brasil e no mundo.

A pesquisa também vem a contribuir na formação cultural e antropológica do cidadão no município de Gurupá-Pa, uma vez que esses conhecimentos perpassam pela educação de cada cidadão gurupaense e daqueles que mesmo sem serem nativos de Gurupá vêm prestigiar esses momentos incríveis na cidade.

Esses dois momentos festivos em Gurupá trazem consigo uma gama de saberes pluriculturais em sua bagagem de conhecimento para todos aqueles que fazem parte desse meio social, seja nos momentos religiosos ou nos momentos profanos de ambas as festas mais populares em Gurupá.

Bião em seu texto “Estética performática e cotidiano”, nos fala que:

As expressões práticas espetaculares e comportamentos humanos espetaculares organizados servem para dar conta desse conjunto de fenômenos sociais nos quais está o teatro, nos quais está a performance, mas nos quais também estão o ritual religioso, a procissão, as festas públicas, as competições esportivas ou as manifestações políticas. Esses grandes fenômenos sociais que reúnem coletividades e que interferem na vida cotidiana promovem uma espécie de respiração social (BIÃO, 2009, p. 128).

De acordo com esse pensamento de Bião, voltando o olhar para esses fenômenos culturais que acontecem em Gurupá, é notório nas pessoas esse respirar, por estarem fazendo parte desses momentos de encontros e reencontros, por estarem se relacionando uns com os outros nos momentos de fé e devoção ou nos momentos de euforias e prazer da profanidade.

Voltando-me para a popularidade dos dois santos percebo no meu olhar de pesquisador que a popularidade de São Benedito parece ser maior do que a de Santo Antônio, talvez pelos festejos de São Benedito acontecerem no mês de dezembro, período natalino, motivo pelo qual muitas pessoas aproveitam este período para viajar, mais que no mês de junho, em que acontece a Festa de Santo Antônio.

Percebo também outro fator que possivelmente contribui para isso, é o lado profano da Festa de São Benedito que é muito forte, quando fala na festa do santo logo se pensa nos vesperais e no banho de cerveja, algo que não acontece na Festa de Santo

Antônio; outro fator que observo também são os relatos de milagres em relação aos dois santos, em que se têm mais relatos desses milagres feitos para São Benedito e menos a Santo Antônio.

São Benedito é um santo que carinhosamente é chamado de “Santo Preto”, isto se dá pelo fato de sua origem, em ser filho de escravos, algo que o aproxima do povo que o celebrava nas senzalas e pelos mais pobres. Isto pode ter contribuído para torná-lo mais próximo dos devotos e assim adquirindo uma popularidade maior que a de Santo Antônio, mesmo que não se desmereça, em hipótese alguma, os prestígios de Santo Antônio.

Na Festa de São Benedito, temos a dança do gambá que tem traços africanos, traços indígenas, a culinária em que os cardápios são muito típicos dessa origem cabocla e indígena. Por conta disso, vejo a importância de se trabalhar esses assuntos dentro da escola para que possamos ter uma sociedade cada vez mais justa, tolerante e sem preconceitos.

Goularte e Melo nos falam a respeito desse assunto que:

Trabalhar a questão da interculturalidade na escola desde cedo ajuda a combater a discriminação, incentiva o respeito pelas diferentes culturas, assim como promove o intercâmbio entre elas, produzindo novos sentidos e ampliando os conhecimentos e as noções de responsabilidade e de solidariedade. São questões como essas e a necessidade de resgatar e/ou de legitimar as diferentes culturas que integram parte da formação do brasileiro que motivaram a instituição da Lei 11.645/08 (GOULARTE; MELO, 2013, p. 36).

É importante frisar esse conceito de interculturalidade, porque isso vai trabalhar com o aluno diversos pontos como a aceitação, a integração e a igualdade social sem desvalorizar o outro, ou a cultura do outro, fazendo com que todos entendam que todos são iguais independentemente da cor, da raça, dos costumes, do linguajar, crenças e das origens.

E é a partir de todo esse olhar para a interculturalidade em torno das manifestações culturais na cidade de Gurupá, através dos dois santos que me proponho seguir meu trabalho com a etnocenologia para além da formação acadêmica, levando esta pesquisa para outros contextos educacionais, abordando temáticas que atravessam o ensino pelo contexto sociocultural da região, trabalhando nossas realidades, costumes, singularidades e a arte, através da arte.

Mergulhar em uma pesquisa etnocenológica sobre a popularidade de Santo Antônio e São Benedito, fez-me perceber o quanto essa cultura é rica em conhecimento e, só através dessa pesquisa e com o meu olhar de pesquisador que pude perceber e ver a espetacularidade e a teatralidade que há em ambas as festas. Isso me trouxe reflexões importantes deste lugar de onde se fala, sendo apenas um caminho ou um passo inicial de pesquisa às manifestações culturais e religiosas em Gurupá-Pa.

REFERÊNCIAS

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

_____. Um léxico para a etnocenologia: proposta preliminar. *In*: BIÃO, Armindo (org.). Colóquio Internacional de Etnocenologia, 5., 2007, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Fast Design, 2007. p. 43-49.

COSTA, Antônio Maurício Dias da. Festa de santo na cidade: notas sobre uma pesquisa etnográfica na periferia de Belém, Pará, Brasil. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, Belém, v. 6, n. 1, p. 197-216, jan.- abr. 2011.

GALVÃO, Eduardo. **Santos e visagens**: um estudo da vida religiosa de Itá, Baixo Amazonas. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.

GOMES, Célia Conceição Sacramento. O Ritual e o Lúdico nas Culturas: poética e performances. *In*: BIÃO, Armindo (org.).

Colóquio Internacional de Etnocologia, 5., 2007, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Fast Design, 2007. p. 61-68.

GOULARTE, Raquel da Silva; MELO, Karoline Rodrigues de. A lei 11.645/08 e a sua abordagem nos livros didáticos do ensino fundamental. **Revista Entretextos**, Londrina, v. 13, n. 02, p. 33-54, jul./dez., 2013.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. O declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. A etnocologia poética do mito. **Ensaio geral**, Belém, v. 1, n. 2, p. 152-158, jul./dez., 2009.

PANTOJA, Edgar. **Nossa luta, nosso Sonho**. Gurupá, PA: Ed. do Autor, 2016. 97 p. il.

SANTOS, Alaércio Gonçalves dos. **Gurupá 385 anos**: história, cultura, educação, economia, sociedade e religião. Gurupá-PÁ; Secretaria de Estado de Educação/Prefeitura Municipal de Gurupá - convênio: nº 550, 2005.

O CORPO DA FÉ E O CORPO DA FOLIA: MANIFESTAÇÕES ESPETACULARES E SEUS ESTADOS ALTERADOS NA CORPOREIDADE DA DEVOTA/BRINCANTE DA FESTA DE SÃO BENEDITO EM GURUPÁ-PARÁ

Maria Gorete Pastana da Silva¹
Profa. Ma. Priscila Romana Moraes de Melo²

Resumo: Esta pesquisa aborda um estudo etnocenológico durante a Festa de São Benedito de Gurupá no estado do Pará, no qual investiguei meu corpo, e as gestualizações que internalizassem as dimensões dos espaços sagrados e profanos durante a festa. A questão que conduziu a análise deste trabalho foi: como o meu corpo se comporta durante o ritual do sagrado e do profano na Festa de São Benedito de Gurupá? Foi realizada uma pesquisa qualitativa, na qual estudei meu corpo, observando, analisando, interpretando e descrevendo minha vivência e os estados alterados do meu corpo durante a festa. Fiz pesquisas bibliográficas para o embasamento teórico. Concluí com o mesmo, que embora distintos tanto meu corpo religioso como meu corpo profano, os mesmos se completam formando a minha identidade e personalidade.

¹ Graduada em Licenciatura Plena em Geografia pela Universidade Federal do Pará - UFPA e em Licenciatura Plena em Teatro pelo Programa Nacional de Formação de Professores da Educação Básica - PARFOR/UFPA; Pós-graduação em gestão escolar pela Faculdade do Tapajós - FAT; Professora da educação básica, ensino médio do Estado do Pará; Assessora técnica pedagógica da Secretaria Municipal de Educação de Gurupá-PA.

² Mestra em Artes da Universidade Federal do Pará - UFPA; Professora colaboradora e orientadora do PARFOR/UFPA, 2017-2018; Artista-pesquisadora; Atriz-palhaça do Grupo de Teatro Palhaços Trovadores de Belém do Pará; Nutricionista.

Palavras-chave: Etnocenologia. Sagrado. Profano. Corpo. Festa de São Benedito.

INTRODUÇÃO

Para iniciar um diálogo etnocenológico do meu corpo devoto e brincante na Festa de São Benedito em Gurupá no estado do Pará, preciso recordar-me do trajeto que meu corpo percorreu até chegar aqui. Sendo assim, vou lá no início, onde tudo começou.

Nasci na Ilha do Gurupaí no município de Gurupá-Pa. Minha família é de origem humilde e devota de São Benedito. Meu nascimento aconteceu na casa da minha avó, Maria de Nazaré Alves Pastana, conhecida por todos no município como “Vó Cotinha”, parteira e benzedeira, ela é a matriarca da família, e por sua devoção ao São Benedito, minha mãe também cultivou essa fé ao santo.

Recordo-me quando criança que todos os anos quando chegava dezembro meus pais nos traziam para a cidade, eu e meus irmãos ficávamos muito alegres, pois íamos passar a Festa de São Benedito na cidade. Quando criança não entendia a fé e devoção que meus pais tinham pelo santo, na verdade, minha alegria em ir à cidade era por causa do arraial, onde tinha o parque de diversão, a pescaria, pipoca e em ganhar presentes.

Quando na juventude, já morando na cidade, percebia que não eram apenas meus pais que tinham devoção ao santo, mas também o povo de Gurupá e da cidades vizinhas. Muitos afirmavam que o santo fazia milagres, mas até então, eu não sentia esses milagres, estava mais interessada no parque de diversão, e sim a festa profana: os vesperais³, o banho de cerveja⁴.

³ Vesperais: Festa profana que acontecem durante o dia, que tem o tradicional banho de cerveja.

⁴ As pessoas bebem e se jogam cerveja como se estivessem tomando banho.

Quando completei 18 anos terminei o magistério e fui ser professora no interior do Município. Trabalhei em várias localidades. Em 2001 tive a oportunidade de fazer uma prova em Porto de Moz, município próximo à Gurupá, e caso eu passasse nessa prova iria cursar a universidade, porém não dei muita importância, não estudei. Fui fazer a prova e senti próximo a uma senhora, e percebi que ela estava chorando, perguntei o que tinha acontecido, ela falou que estava muito preocupada pois sabia que não iria passar na prova, ia ser obrigada a deixar a sala de aula depois de tanto tempo de trabalho, pois o governo federal tinha criado uma lei que apenas professores com nível superior ficariam exercendo a docência.

Quando percebi a aflição daquela senhora pude refletir que eu não tinha dado importância para aquela oportunidade, baixei a cabeça e fui tomada por uma grande tristeza, queria também chorar, lembrei-me dos meus pais e meus irmãos. Pedi ao São Benedito que se eu conseguisse passar naquela prova, daria importância às oportunidades. Fiz essa oração de cabeça baixa e olhos fechados. Quando abri meus olhos vi que embaixo da minha cadeira tinha uma medalhinha. Peguei-a e percebi que era de São Benedito.

Quando peguei aquela medalha meu corpo foi tomado por uma força, naquele momento tive a certeza que minha vida mudaria. Estava com uma energia inexplicável, segurei aquela medalha com tanta fé que tinha certeza que eu tinha sido abençoada. Após 15 dias fui chamada por uma professora para ir a sua casa, ao entrar ela estava em uma máquina de costura, parabenizou-me e disse que eu tinha passado na prova em primeiro lugar. A partir daquele dia percebi que o santo era poderoso, e entendi porque minha avó, meus pais e a comunidade como um todo de Gurupá tinham tanta fé e devoção ao Santo Preto⁵. Desde então criei um laço afetivo com o santo, e

⁵ Expressão carinhosa como vários devotos chamam São Benedito.

em todas as minhas dificuldades ele e Deus sempre estão ao meu lado.

Em 2003 entrei no curso de Licenciatura Plena em Geografia pela Universidade Federal do Pará, e concluí em 2007. Em julho de 2014 entrei no curso de Licenciatura em Teatro pelo PARFOR, apesar de já ter uma graduação, sempre gostei das artes, tanto a dança, a música, quanto o teatro sempre me fascinaram, o que me fez ainda mais querer aproveitar esta oportunidade de cursar esta licenciatura. Em julho de 2015 tivemos a disciplina Etnocologia, com o professor doutor Miguel de Santa Brigida, que me encantou, pois com os conceitos da Etnocologia tive a oportunidade de estudar o meu corpo e os “Ritos Espetaculares” durante a Festa de São Benedito em Gurupá pelos conceitos etnocenológicos.

ESPETACULARIDADE DA FESTA DE SÃO BENEDITO: ASPECTOS ETNOCENOLÓGICOS

Gurupá é um pedaço da história do Pará, da Amazônia e principalmente do Brasil, pois de acordo com Magalhães (2009), Gurupá teve um papel de destaque na colonização da Amazônia. Essa importância histórica que o município de Gurupá teve no processo de ocupação é conservada em algumas construções antigas, como o Forte de Santo Antônio. Todos os anos o povo gurupaense se prepara para a nossa maior manifestação cultural; além de nosso povo, a cidade recebe milhares de visitantes todos unidos à devoção ao São Benedito de Gurupá. A Festa de São Benedito é uma das maiores festividades religiosas do interior do estado do Pará.

A Festa de São Benedito começa no dia 09 e termina dia 28 de dezembro. Os festejos iniciam com alvorada às 5 horas da manhã, os devotos vão para a barraca, preparando-se para buscar o pau que será o mastro do santo, os mesmos vão para a estrada da cidade, e trazem a madeira, que é levada para a Ramada de

São Benedito⁶ para ser enfeitado com folhas e frutos da região. O mesmo é levantado em frente à igreja matriz de Gurupá às 5 horas da tarde. Após o mastro ser levantado, um menino sobe no mesmo e coloca a bandeira com a imagem de São Benedito que só será retirada quando o mastro for derrubado no dia 28 de dezembro, sinalizando o final dos festejos.

A festa de São Benedito unifica o povo gurupaense nos dando uma identidade coletiva, pois nos unimos pela fé ao Santo Preto, sendo especial para o povo gurupaense. Gomes nos fala que:

Discutir festas, memórias e representações são colocar em evidência o significado das tradições, o papel da memória na preservação do patrimônio cultural e seus desdobramentos na era da informação e dos avanços tecnológicos, analisando as rápidas mudanças do mundo contemporâneo, o dinamismo das manifestações tradicionais, que recriam e reelaboram seus folguedos e brincadeiras em forma de crítica, de jogo, de festa (GOMES, 2008, p. 51).

Na Etnocnologia, Bião define que “as festas estão inseridas na categoria de fenômenos denominados ‘ritos espetaculares’, nos quais os participantes e os espectadores participam ativamente da produção do evento” (2009, p. 94). Segundo Vilhena,

O rito refere-se, pois, à ordem prescrita, à ordem do cosmo, à ordem das relações entre deuses e seres humanos e dos seres humanos entre si. Reporta-se ao que rima e ao ritmo da vida, à harmonia restauradora, à junção, às relações entre as partes e o todo, ao fluir, ao movimento, à vida acontecendo. A busca pela ordem e o movimento são elementos constitutivos dos rituais (VILHENA, 2005, p. 21).

Segundo o autor os rituais são compostos de vários ritos, eles podem ser religiosos ou não-religiosos. Os rituais religiosos são as cerimônias elaboradas e reelaboradas pelas tradições

⁶ É uma barraca do santo, onde os foliões de São Benedito tocam e o povo dança o gambá, que posteriormente será discorrida.

religiosas para celebrar momentos importantes na vida dos adeptos. Nesse caso iremos falar dos ritos no contexto das festas, que a Etnocologia estuda como fenômenos espetaculares.

A Etnocologia lança um olhar sensível sobre esses eventos e tradições no sentido de identificá-los como parte de um “processo de trocas entre pólos interculturais” para estabelecer padrões de análise que lhe permitam observar os processos de interatividade presentes nas manifestações enfocadas, adotando a perspectiva da transculturalidade (GUINSBURG et al., 2006, p. 139); desta forma, essa disciplina amplia o conceito de intercâmbio cultural para valorizar os saberes específicos manifestados pelos praticantes de cultura, enfatizando a importância da história de cada povo (GOMES, 2008, p. 48).

Na Festa de São Benedito eu posso observar os vários conceitos da Etnocologia durante diversos momentos importantes. Para entender esses conceitos dentro da festa trago como base o texto de Armindo Bião, “Um léxico para a Etnocologia”, no qual o autor me dá base para essa compreensão, tomando como foco a Festa de São Benedito, nossa maior expressão de fé e devoção em Gurupá, através dos conceitos de teatralidade, espetacularidade, transculturação e matrizes estéticas. Bem como o conceito de estado de consciência e estado de corpo que o autor nos traz.

Armindo Bião define teatralidade como:

Palavra dicionarizada em língua portuguesa (HOUAISS, 2001, p. 2682; AURÉLIO, 1986, p. 1655), originada do vocábulo grego que se constituiu para designar a ação e o espaço organizados para o olhar, que compreendo como uma categoria reconhecível em todas as interações humanas. De fato, toda interação humana ocorre porque seus participantes organizam suas ações e se situam no espaço em função do olhar do outro (BIÃO, 2009, p. 34-35).

Eu percebo a teatralidade em vários momentos na Festa de São Benedito em Gurupá, tanto no religioso como no profano, pois durante este período as pessoas envolvidas agem,

simultaneamente, como atores e espectadores. Cada participante age e reage em função do outro. Durante a procissão muitas pessoas inconscientemente se preparam para ir participar da procissão, pagar suas promessas, acompanhar o santo, pedir bênção; outros enfeitam suas casas, e ficam como espectadores vendo o santo e as pessoas passarem, assistindo a procissão. A festa de uma certa forma altera o cotidiano das pessoas, pois todos se movimentam em função dela.

Sobre o conceito de espetacularidade, Bião diz que:

Aí, e então, de modo – em geral – menos banal e cotidiano, que no caso da teatralidade, podemos perceber uma distinção entre (mais uma vez, de modo metafórico) atores e espectadores. Aqui e agora, a consciência reflexiva sobre essa distinção é maior e – geralmente – mais visível e clara. Trata-se de uma forma habitual, ou eventual, inerente a cada cultura, que a codifica e transmite, de manter uma espécie de respiração coletiva mais extraordinária, ainda que para parte das pessoas envolvidas possa se tratar de um hábito cotidiano. Assim como a teatralidade, a “espetacularidade” contribui para a coesão e a manutenção viva da cultura (BIÃO, 2009, p. 35).

Durante a festa eu observo a espetacularidade na organização de ações e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas. Observo os foliões de São Benedito, eles se preparam com uma roupa específica: calça preta, camisa de mangas compridas branca e colocam uma capa vermelha comprida. Tanto na parte religiosa tocando a folia para o santo, quanto na parte profana tocando o Gambá, os foliões atraem a atenção e olhar de todos os envolvidos na festa.

Tanto os conceitos de Teatralidade quanto de Espetacularidade, referem-se à convivência em sociedade, presentes nas pequenas interações rotineiras, em que as pessoas desempenham papéis de atores e espectadores; e quando a sociedade ou o indivíduo cria fenômenos organizados para o

olhar de muitos outros, tendo consciência clara como “atores” ou “espectadores” (BIÃO, 2008).

No que diz respeito ao conceito de transculturação, Bião define:

O conceito sugerido por Fernando Ortiz (1973) e comentado por Rafael Mandressi (1999) aproxima-se decerto de algumas possíveis leituras de outros conceitos correlatos mais antigos. Mas sua proposição, cunhando um novo termo, reafirma o fenômeno do contato cultural como gerador de novas formas de cultura, distintas das que lhes deram origem, o que remete ao desejo de identificação de suas matrizes culturais [...] (BIÃO, 2009, p. 37).

A Festa de São Benedito desde sua origem já passou por diversas transformações. Ela iniciou-se por escravos nos quilombos de Gurupá Miri e depois foi adotada pela igreja católica. A festa passou por um processo de transculturação ao longo dos tempos, em que os indivíduos e os grupos sociais que aqui se estabeleceram trouxeram culturas diferentes das que deram origem à festa.

O povo gurupaense é formado por diversas etnias: indígena, negra, portuguesa, holandesa; e percebemos traços dessas diversas culturas presente na festa do santo negro, seja nos momentos litúrgicos das celebrações, na queima de fogos em frente à igreja matriz, traços portugueses, quanto também na folia do santo, na Dança do Gambá que mostram traços africanos, pois os instrumentos, as músicas, são de origem africana, como também na oferenda de donativos ao santo para o leilão, que são características indígenas.

Nas minhas análises enquanto pesquisadora e participante da festa vejo um símbolo que reúne as três culturas, do branco, do negro e dos indígenas: **o mastro de São Benedito**. Esse símbolo permanece durante toda a festa. O mastro que é uma madeira hasteada em frente à igreja matriz, e ao observar este elemento vejo que ele representa o tronco que era utilizado para torturar os escravos na época da escravatura, com isso vejo traços

da cultura africana. Já as ramagens utilizadas para enfeitá-lo, folhas de açaí entrelaçadas no pau com uma tessitura, e os frutos regionais colocados nele, para mim simbolizam a cultura indígena; na bandeira com a imagem do santo colocada na ponta do mastro, com fita penduradas, na minha visão, é uma característica dos brancos. Dessa forma vejo o mastro de São Benedito com o nosso maior símbolo cultural, o símbolo do povo gurupaense.

Com relação ao conceito de Matrizes estéticas:

Essa expressão é mais uma noção teórica “mole” que um conceito “rígido” (MAFFESOLI, 1985, p. 51, 52 et seq., 63), considerando-se que, no âmbito geral da cultura, assim como no campo mais específico da estética, pode-se sempre buscar compreender um fenômeno contemporâneo a partir do esforço de identificação de sua filiação histórica e de seu parentesco atual com outros fenômenos. A utilização dessa expressão – matrizes estéticas, sempre no plural, possui, do ponto de vista retórico, uma consciente proposição paradoxal, posto que a palavra matriz remete à ideia de mãe, que também remete à ideia de unicidade, quando pensada como uma e única pessoa, do gênero feminino, que alimenta em seu próprio corpo e assim é explicitamente geradora de outra, enquanto a palavra matrizes multiplica esse ente, ainda que se referindo a um mesmo fenômeno – seu descendente direto [...] (BIÃO, 2009, p. 37-38).

A matriz cultural da Festa de São Benedito é africana, pois foram os negros trazidos da África que deram início a essa tradição em nosso município. Cada fenômeno que acontece durante a festa, possui simultaneamente múltiplas matrizes, fruto de diversos processos de transculturação. Bião chama isso de “família de formas culturais aparentadas [...], identificadas por suas características sensoriais e artísticas, portanto estéticas, tanto num sentido amplo, de sensibilidade, quanto num sentido estrito, de criação e compreensão do belo” (BIÃO, 2000, p. 15).

A Festa de São Benedito para mim representa a nossa cultura gurupaense em seu esplendor artístico, visto que tudo ao seu redor de alguma forma traz este movimento de criação, como na construção do manto, na produção do mastro, dos foliões, nos rituais das danças, entre outras manifestações populares.

DIMENSÃO DO SAGRADO: ESTADO DE CONSCIÊNCIA E CORPO ALTERADO

Todos os anos durante a Festa de São Benedito eu colocava nos pés do santo uma quantia bem significativa de dinheiro, imaginava que estava pagando minhas dívidas com ele, minhas promessas. Um dia tive um sonho, em que o menino Jesus que São Benedito segura no colo, estava sem o manto. Enrolava o santo em uma roupa de promesseiro para que fosse para a procissão. No dia seguinte fui à igreja e perguntei ao senhor que toma conta do local, “de onde vinha o manto do santo?”. Ele me respondeu que o santo ganhava todos os mantos. Então decidi que não daria mais dinheiro ao santo e sim todos os anos doaria o manto para o menino Jesus que São Benedito carrega no colo.

Esse trabalho de construir o manto do menino Jesus e de “São Beneditinho” (a imagem pequena), é um dos momentos mais significativos para mim, pois é tanto um encontro que tenho com o santo, um momento de criação, quanto também uma preparação do meu corpo para a festa religiosa.

No decorrer da Festa de São Benedito, participo de alguns momentos religiosos que são muito importantes para mim enquanto devota, a cidade amanhece em festa, é o início das festividades de nosso glorioso São Benedito. A barraca de São Benedito recebe muitas pessoas para a alvorada, muitos fogos de artifício e muitas músicas ao som dos foliões de São Benedito cantando e tocando o Gambá. Todos vão em caminhada para a estrada da cidade, para trazerem o tronco de madeira, que servirá como mastro para o santo. Este é levado à Ramada do santo, para que seja enfeitado e hasteado, é um momento glorioso e símbolo de início da festa do santo.

Outro momento que marca minha vida enquanto devota é o dia 24 de dezembro, nesse dia estou inteiramente dedicada ao santo, é o dia da Meia Lua. Esse dia amanhece radiante, pois é um dia que faço os últimos retoques ao manto do “São Beneditinho”, o preparando para a saída à Meia Lua, fazendo a limpeza da imagem com óleo de cheiro.

Limpar e lustrar o santo para mim é uma limpeza espiritual. Todo o momento que passo com o santo, limpando, escolhendo as flores que irão enfeitá-lo, colocando o manto que eu mesma fiz. Todo esse trabalho faço dentro da sacristia, na igreja matriz de Gurupá. Nessas imagens de reflexão e entrega, existe uma paz interior, pois me sinto realizando uma missão, sinto-me próxima de Deus, é um corpo alterado em contato com o divino.

Durante a Meia Lua, dentro do navio, os fiéis fazem filas para ter um momento em segurar o santo. Tê-los em seus braços durante alguns segundos, e toda essa viagem no Rio Amazonas ao som dos foliões tocando o Gambá e com a vista do pôr do sol de Gurupá, é um momento marcante na procissão fluvial. Os barcos dão várias voltas indo da hidroviária até a frente da Igreja Matriz de Santo Antônio, indo em linha reta na frente da cidade e fazendo o retorno em forma de meia lua, por isso o nome Meia Lua para a procissão fluvial do santo.

Outro momento que marca a minha participação na festa é a procissão do santo pelas ruas da cidade, no dia 27, nesse dia a imagem que vai às ruas é do São Benedito grande, é o único dia do ano que ele sai da Igreja Matriz de Santo Antônio, onde fica todos os outros dias do ano do lado esquerdo do altar da Paróquia de Santo Antônio, o padroeiro da cidade. Após o santo pronto os foliões tocam a folia do santo, que sai da igreja carregado por centenas de fiéis, é uma emoção inexplicável que toma conta de todos.

No dia 28 de dezembro, no último dia de festa, os fiéis vão para frente da igreja matriz assistir a derrubada do mastro. Os foliões fazem uma espécie de ritual ao redor do mastro, cantando

e balançando as bandeiras, em seguida, alguém traz um machado enfeitado, que servirá para derrubar o mastro, os fiéis fazem uma grande fila para cortá-lo, cada um tem que dar apenas uma machadada, para que o machado fique enfiado nele até sua derrubada.

Nessa pesquisa em que estudo os estados alterados do meu corpo, posso analisar essas alterações durante os rituais religiosos e profanos, focando neste momento em relatar a minha corporeidade no rito religioso, vejo que “o corpo comunica por meio de uma linguagem simbólica e subjetiva os saberes e experiências transmitidas simbolicamente” (GOMES, 2008, p. 49).

Gomes em seu texto “Festas, memórias e representações”, cita Grotowski, o qual diz que “o corpo é memória, que o corpo não tem memória ele é memória” (GROTOWISKI, 2007, p. 173 apud GOMES, 2008, p. 50). A memória corporal registra identificações que revelam uma representação de si próprio e do outro.

Santa Brígida em seu livro “O Auto do Círio: Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará”, fala do conceito de corpo na concepção da Etnocenologia, enfatizando que o próprio termo Etnocenologia em sua definição, lançado por Pradier (1995), ao apresentar “o conceito de corpo como conceito fundamental, tanto que Ceno refere-se a corpo” (SANTA BRIGIDA, 2014, p. 49).

Para a Etnocenologia, entretanto, nos estudos das PCHEOS, interessa o corpo anatômico, orgânico, vivo, junto a outros corpos submetidos à vida social, ou seja: é o corpo como corpo social. E fundamentalmente privilegia o corpo com intenção de comportamento espetacular exercido pelo praticante (SANTA BRIGIDA, 2014, p. 49).

Reforçando o pensamento de Santa Brígida, o autor ainda cita Medeiros: “É um corpo anatômico e também um corpo social, real e imaginário. Assim o conceito de práticas e comportamentos humanos organizados passa pelo conceito central de corpo vivo e

inter-relacional” (MEDEIROS, 2000, p. 39 apud SANTA BRIGIDA, 2014, p. 49).

Meu corpo traduz a memória de um povo, pois são muitos corpos que constroem a procissão do santo e a Meia Lua. Todos refletem a fé no santo, a satisfação de graças alcançadas, momentos de agradecimento e louvor. É através da festa do santo que matemos viva a memória das comunidades.

Guarinello fala sobre as festas cotidianas e de caráter coletivo:

Compreende a festa como uma produção do cotidiano, de caráter coletivo a qual acontece em tempo e espaço exclusivos; as pessoas se envolvem em torno de algo que é festejado, resultando na simbolização de um significado próprio que possibilite a concepção de uma identidade para o grupo (GUARINELLO, 2001, p. 972).

O autor não compreende o cotidiano como uma dimensão particular, mas sim o espaço concreto da sociedade. A Festa de São Benedito acontece num tempo e num espaço, no qual as pessoas se envolvem em torno do santo, criando uma identidade social.

Guarinello (2001) diz que a festa é uma produção social, que tem custo, planejamento, hierarquia e funções envolvendo uma participação coletiva e que consequentemente define suas regras. Para o autor a festa unifica a partir de suas próprias regras e códigos de conduta.

Essa ideia de festa apontada por Guarinello, na minha visão, está mais relacionada com a festa religiosa do que com a profana, visto que a festa religiosa tem uma organização que me remete a uma racionalidade, algo que pode ser entendido no sentido de festa de Guarinello com um olhar apolíneo, segundo Lobato (2008).

Em Nietzsche, Apolo é entendido como o Deus da forma, da perfeição, dos limites, daquilo que é bom e justo, o belo, um deus com poderes divinatórios, um deus dos sonhos, da lógica,

da coerência interna, do equilíbrio perfeito (NIETZSCHE, 1996, p. 37-43).

Cito Nietzsche apenas para entender esse olhar apolíneo sobre a festa, para falar desse equilíbrio, dos limites, que a festa religiosa apresenta, e que Guarinello define em seu conceito de festa. Trago a imagem do Deus Apolo, também para explicar as alterações que ocorrem no meu corpo durante a festa religiosa.

São notórias as modificações que observo em meu corpo, enquanto pesquisadora, devota, participante, pois durante a preparação do manto do santo, ao arrumá-lo para Meia Lua, durante minha caminhada na procissão; sinto meu corpo alterado, diferente do corpo cotidiano que tenho no dia a dia.

De certa forma, não é apenas o meu estado de corpo alterado, também o estado de consciência que se altera com o corpo, tanto na festa religiosa, quanto na profana. Bião em seu texto “Um léxico para a Etnocenologia”, trabalha com o conceito estados de corpo e estados de consciência. Com relação aos estados de consciência, Bião (2009, p 36) diz que:

[...] esta expressão é parte do jargão das ciências do homem interessadas nos rituais, que provocam a alteração do modo mais habitual de ter-se consciência do mundo e de si próprio. Daí falar-se de estados modificados (LAPASSADE, 1987) ou alterados (BOURGUIGNON, 1973) de consciência, frequentemente associados, por exemplo, ao transe, ao êxtase e à possessão (BIÃO, 2009, p. 132- 142).

Os estados de consciência alterados, vejo também nos dois momentos da festa. Na festa religiosa acontecem em vários momentos, por exemplo, na procissão do santo, quando vejo a imagem ser carregada, por centenas de pessoas, naquele mar de emoção, sinto um êxtase tão grande, que por algum tempo, esqueço que estou na rua, choro, canto e me alegre deixando extravasar toda a emoção do momento.

Com relação ao conceito de estados de corpo, Bião diz que:

- Expressão que utilizo em associação à anterior para referir-me por um lado à indissociabilidade, tão cara à

etnocenologia, entre corpo e consciência e por outro para reportar-me às artes do espetáculo que se sustentam em boa medida na prática e exercício de alteração dos estados de corpo habituais do dia-a-dia. [...] também prefiro as expressões estados de corpo e estados de consciência para tratar dos objetos da etnocenologia. Decerto que esses estados, dinamicamente construídos e mantidos apenas temporariamente, quando nos referimos à vida da arte, são construídos com base em práticas, comportamentos e técnicas, mas nosso objetivo aqui e agora é propormos um léxico coerente e o mais simples possível para o fortalecimento do corpo epistemológico da etnocenologia (BIÃO, 2009, p. 36- 37).

Estado de corpo é expressão que Bião utiliza em associação a expressão estado de consciência, para referir-se à indissociabilidade entre as duas, corpo e consciência e por outro para reportar-me às artes do espetáculo que se sustentam em boa medida na prática e exercício de alteração dos estados de corpo habituais do dia a dia.

Identifica-se esta característica, em meu corpo, de forma distinta, tanto na festa religiosa quanto, na profana, pois diferente do meu corpo cotidiano, quando estou na festa religiosa, sinto um corpo mais sereno, fechado, longínquo ligado a “terra” e ao “céu”, é um corpo em equilíbrio, que defino como um corpo Apolíneo.

DIMENSÃO PROFANA: ESTADO DE CONSCIÊNCIA E CORPO ALTERADO

Na Festa de São Benedito, também participo da parte profana, que chamamos de “vesperais”. Os vesperais são festas que acontecem simultaneamente na cidade, nos bares, salões de festas e até mesmo nas ruas da cidade, que as pessoas se envolvem por uma energia de adrenalina inexplicável, bebendo, dançando, tomando banho de cerveja e entregando-se aos prazeres da vida.

Segundo, a história do teatro, o mesmo surge a partir das cerimônias gregas em homenagem ao deus Dionísio (deus do vinho e das festas). Nesta festa, os jovens dançavam e cantavam, se relacionavam, embriagavam se, oferecendo-lhe vinho ao Deus. Esses rituais gregos mantêm certa semelhança com os vesperais que acontecem durante a festa de São Benedito de Gurupá.

Os vesperais acontecem nos dias 23, 24, 25, 26 e 27 de dezembro, eu costumo ir aos dias 25 e 26, pois nesses dias me preparo para esse momento que também chamo de renovação das energias, visto que passo o ano todo focada para o trabalho e família, além disso, durante o ano não consumo nem um tipo de bebida alcóolica, então para mim esse momento é de deixar extravasar tudo que não foi vivido durante o ano.

Quando estou nos vesperais tomando banho de cerveja é como se fosse um banho de purificação, lavagem da alma, deixando transbordar toda a alegria, e me envolvo naquela energia gerada no momento, em que não só eu, mas como todos que participam estão envolvidos numa mesma sintonia.

Além dos vesperais costumo ir à Ramada de São Benedito, participar da Dança do Gambá, que é uma parte profana, mas que a igreja aceita por fazer parte das programações do festejo do santo. Onde os foliões de São Benedito animam os devotos tocando para todos se divertirem dançando o Gambá. Essa parte é diferente dos vesperais, pois não tem o banho de cerveja, apenas alguns participantes tomam vinho.

Já para os vesperais me preparo em todos os sentidos, faço o cabelo, maquiagem, roupa extravagante, na verdade sai de cena a professora, a mãe, a religiosa, e entra em cena a outra mulher, a que se embriaga, a que toma banho de cerveja, a que sobe em cima da mesa e chama a atenção de quem a rodeia, que dança sem pudor, é o meu corpo espetacular, que entra em cena, e isso acontece naturalmente sem peso na consciência de estar sendo observada, pois todas as pessoas estão com a mesma energia, e é natural que isso aconteça, pois é durante esta festa profana que todas as pessoas se libertam das amarras que a sociedade nos

impõe todos os dias. É comum isso acontecer nos vesperais, pois tudo pode na festa profana sem que ninguém te julgue e te aponte.

É na festa profana durante os vesperais que observo uma transformação maior no meu corpo. Segundo Maffesoli existe um corpo coletivo:

O corpo se mostrar, é, nas diversas modulações, um corpo coletivo. Corpo que come, e que toca junto, corpo que canta e que dança em coro, corpo que se ornamenta para as festas coletivas, corpo, enfim, que se epifaniza em telas de televisão. (MAFFESOLI, 1996, p. 184 apud SANTA BRIGIDA, 2014, p. 58).

É durante o vesperal que vejo uma comunhão de corpos, um corpo coletivo, que através da música, da dança e do embriagar-se, forma uma teia que por um tempo faz desaparecer as divisões sociais. Temporariamente as diferenças se apagam, pois todos independentes da classe social interagem em uma adrenalina envolvente. É um ritual. Todos se divertem e tomam “banho” de cerveja naturalmente.

Segundo Lobato, “As festas, cada vez mais, veem sendo reconhecidas no campo das humanidades como um fenômeno necessário para a renovação e restauração do equilíbrio coletivo” (2008, p. 13). O que seria a festa profana? Lobato em seu texto “A festa: uma transgressão que revela e renova”, cita Durvignaud, no qual diz que:

[...] a festa estaria contemplada nesse *savoir faire* que destrói a aparente normalidade da vida coletiva, pois quebra com a sequência do cotidiano instaurando o que sabiamente denominou “subversão exaltante” (1983, p. 31). Estaria na essência da festa a capacidade de despertar e animar os sentidos. Nela o participante perde o domínio da percepção e imerge no terreno das “dimensões ocultas” que o remetem, por sua vez, à dimensão do imaginário (LOBATO, 2008, p. 13).

Para falar desse momento do corpo na festa que aparentemente destrói a imagem do social, mas há essas coletividades; desse corpo nas dimensões ocultas liberadas na festa dos vesperais, no banho de cerveja e nesse momento de equilíbrio coletivo que os corpos se entrelaçam em uma harmonia de sentimentos que afloram nessa “subversão exaltante” transmitida pelo corpo no coletivo.

Segundo Duvignaud (apud MENDONÇA, 2008, p. 56), para que haja um entendimento da festa é preciso entrar nela por extensões existenciais, podendo o participante sentir um arrepio, uma sensação de plenitude, alegria sem saber exatamente por que, com isso é produzida uma atmosfera que nos aproxima do transe, instaurando um estado onde tudo é possível. Para o autor a festa não está vinculada a normalidade, ela tem uma lógica interna que a constitui, e para entendê-la é necessário estar presente, vivenciá-la. Esse dinamismo é repleto de performances e ações espetaculares, consagrando a razão da existência e promovendo a renovação. Para o autor o principal elemento responsável pela festa é o orgiástico, que vem da palavra orgasmo, conceito criado por Maffesoli para explicar o dinamismo social.

Maffesoli considera o orgasmo uma das estruturas essenciais da sociedade. Orgasmo vem de orgia que segundo o autor pode significar dentre outras coisas, excesso, desregramento, anarquia.

Na antiguidade orgia era um ritual festivo, que acontecia geralmente à noite, em homenagem ao deus Dionísio. No plano sexual, por exemplo (sentido mais comumente utilizado). Significa que uma pessoa não se relaciona com um só parceiro. São todos juntos mantendo contato entre si (ARAUJO, 2005, p. 130).

Trazendo o sentido de orgia para o social, Maffesoli diz que viver um orgasmo é ter múltiplas identificações e se relacionar com vários amantes que não são somente pessoas, mas sim o que a sociedade nos oferece, coisas, programas de entretenimento,

estilos, atividades, entre outros. Para o autor a regra é não se prender a um só valor, não ter apenas uma cara, e sim utilizar uma máscara, para camuflar as várias identificações que as pessoas têm durante o dia. Nesse caso, o eu é múltiplo, entrega-se para diversas paixões diferentes, dessa forma o autor traz “A imagem de Dionísio, deus de múltiplas faces, o orgasmo social é essencialmente plural” (MAFFESOLI, 2005, p. 11 apud ARAUJO, 2005, p. 130).

Através do pensamento de Maffesoli, observo esse orgasmo social, nos vesperais, pois tanto do meu corpo, quanto dos outros participantes, é liberado uma explosão de sentimentos e ações que de certa forma, estavam ocultos no íntimo de cada pessoa. E isso é visto no comportamento de cada um, na maneira de dançar, cantar, beber, relacionar-se com os envolvidos, deixando fluir suas múltiplas faces.

Durante o ritual profano observo as modificações em meu corpo, enquanto pesquisadora, participante, pois durante esse ritual festivo, sinto tanto meu corpo alterado, quanto minha consciência. O meu corpo é diferente do corpo cotidiano, e também é diferente do corpo religioso. É um corpo mais dilatado, um corpo mais terreno, os movimentos estão ligados a terra, são movimentos espaçosos que são produzidos através da música, da dança e o do estado alterado da consciência pela embriaguez, que não é apenas a embriaguez causada pelo álcool, mas também, do estado de êxtase do meu corpo.

Dessa forma a figura de Dionísio é a melhor referência para compreender esse corpo, o eu múltiplo, esse orgasmo social, no qual as pessoas se satisfazem no coletivo. E é com essa imagem de Dionísio que eu defino a transformação que acontece no meu corpo, durante a festa profana, esse corpo profano é o meu corpo dionisíaco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da Etnocnologia, ciência que estuda os fenômenos espetaculares, realizei minha pesquisa, focando as transformações do meu corpo, tanto no religioso quanto no profano na Festa de São Benedito de Gurupá. Com isso, essa ciência me conduziu por um caminho de descobertas do meu eu.

A Festa de São Benedito de Gurupá é um exemplo completo para o entendimento da Etnocnologia, onde a vivência e a experimentação de poder sentir a energia gerada durante a festa, poder sentir as alterações no meu corpo, o êxtase durante a festa religiosa e profana, a observação de gestos e ações, proporcionaram-me a reflexão e o gosto por estudar este conceito tão importante para o entendimento das festas populares.

No decorrer da pesquisa defini meu corpo religioso como apolíneo, observando os aspectos do Deus Apolo, e meu corpo profano como dionisíaco, também com referência ao Deus Dionísio. Segundo a mitologia grega, Apolo e Dionísio eram irmãos, filhos de Zeus, e embora fossem filhos do mesmo pai, a tradição mitológica grega sempre abordou a distinção entre os irmãos, razão e emoção, um a racionalidade e o outro a loucura. Ao trazer a figura de Apolo e Dionísio no surgimento da tragédia grega, Nietzsche mostra que os opostos se complementam, dando sentido à vida. Assim como também o meu corpo no religioso e no profano, que embora tenham características diferentes, se completam.

Discorri no decorrer de minha pesquisa falando desse corpo ritual, que ora participa do sagrado e ora participa do profano, definidos como corpo apolíneo (religioso) e corpo dionisíaco (profano), que embora pareçam distintos, são esses dois corpos também complementares, pois os estados alterados do meu corpo se complementam nos dois ritos, fundindo-se e encontrando o equilíbrio necessário a formação da minha personalidade e identidade, de mãe, mulher e profissional e dando sentido à continuidade de minha existência enquanto ser humano.

A partir desta pesquisa fica-nos o desejo de aprofundar o tema das festas populares sob o olhar da Etnocologia, pois esse estudo será de fundamental importância para essa ciência e para o entendimento da cultura popular do município de Gurupá, pois a cultura do povo amazônico é complexa em seus significados e, portanto, muito mais importante do que eu imaginava antes da realização desse trabalho, que servirá de base para outros trabalhos futuros.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Cíntia Langie. Resenha a Sombra de Dionísio. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 26, abril 2005.

BIÃO, Armindo (org). **Artes do Corpo e do Espetáculo: Questões de Etnocologia**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2007.

_____ (org.). Colóquio Internacional de Etnocologia, 5., 2007, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Fast Design, 2007.

_____ (org.). **Etnocologia e a Cena Baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

DUVIGNAUD, Jean. **Festa e civilizações**. Fortaleza: Edição Universidade Federal do Ceará, 1983.

GOMES, Célia Conceição Sacramento. Festas, memórias e representações. In: LOBATO, Lúcia; OLIVEIRA, Érico José Souza de (orgs.). **Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. Salvador: UFBA/PPGAC, Fast Design, 2008. p. 44-52. (n. 20, Festas).

LOBATO, Lúcia. Festa: uma transgressão que revela e renova. In: LOBATO, Lúcia; OLIVEIRA, Érico José Souza de (orgs.). **Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. Salvador: UFBA/PPGAC, Fast Design, 2008. p. 13-17. (n. 20, Festas).

MAGALHÃES, B. A. C. S. **Educação do campo, poder local e políticas públicas: a casa familiar rural de Gurupá-Pa, uma**

construção permanente. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Instituto de Educação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OLIVEIRA: Victor Hugo neves. O corpo da fé: estudos sobre o Sagrado e o profano. **Revista Nures**, ano VIII, n. 20, janeiro-abril de 2012.

SANTA BRIGIDA, Miguel de. **O auto do Círio**: Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFGA, 2014.

VILHENA, Maria Ângela. **Ritos expressões e propriedades**. São Paulo: Paulinas, 2005.

É DIA DE FESTA: A ESPETACULARIZAÇÃO DA FESTA DE SÃO BENEDITO SOB A ÓTICA DE SEUS FOLIÕES¹

Arlan de Souza Portilho²

Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida³

Resumo: O presente artigo tem por objetivo expressar a festa de São Benedito à luz da Etnocologia, tendo como fonte empírica a fala dos Foliões que realizam e vivenciam os grandes momentos espetaculares durante toda a festividade ao seu Santo no município de Gurupá. São os foliões que conduzem todos os cortejos, rezas cantadas, ladainhas e orações, uma tradição que perpassa de geração em geração. Também serão apontados os diversos autores que estudam as Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados - PCHEO's como fonte norteadora para a análise reflexiva contida no referido artigo através da sistematização dos fenômenos observados durante a festividade, perpassando por todos os momentos em que os foliões conduzem o povo para a espetacularização.

Palavras-chave: Etnocologia. Foliões. Espetacularidade.

INTRODUÇÃO

Os primeiros raios de sol da manhã do dia 9 de dezembro anunciam a queima de fogos, os fogos da alvorada da busca do Mastro, que anuncia o início da festividade mais aguardada pelos gurupaenses - a festa de São Benedito. São Benedito é um santo

¹ Este artigo é parte integrante do TCC sob mesmo título defendido no curso de Licenciatura em Teatro - PARFOR/UFPA, em Gurupá-Pa (2018).

² Licenciado em Teatro no curso de Licenciatura em Teatro pelo PARFOR/UFPA, Gurupá-Pa.

³ Professora Adjunta da UFPA, lotada no ICA-ETDUFPA. Orientadora do TCC/Artigo.

negro, de origem africana, e o seu nome - Benedito - significa *abençoado*. Em Gurupá ele é conhecido como o santo promesseiro e protetor dos negros.

A Festa de São Benedito acontece a mais de dois séculos na cidade de Gurupá e é considerada a maior festividade de caráter religioso do Baixo Amazonas e que atrai centenas de fieis e devotos vindos do Maranhão, Amazonas, Amapá e de outras cidades do estado do Pará.

Esta festividade é organizada pela Irmandade de São Benedito - os Foliões de São Benedito, irmandade de origem quilombola formada por homens de extrema devoção ao santo, conhecidos como Foliões Perpétuos-mais velhos ou mais antigos. Nos dias do festejo eles - os foliões - se vestem de branco e vermelho, camisa branca de manga comprida e uma capa vermelha. Cabe aos foliões a tarefa de proteger São Benedito em seus compromissos durante os vinte dias de festa, oração e danças que marcam a festividade do santo padroeiro. Nesta festividade assim como em muitas outras festas do catolicismo popular, os momentos ritualísticos são marcados pelo entrelaçamento das dimensões do sagrado e do profano, o que garante nela e nas outras manifestações do catolicismo popular, a noção de espetacularidade.

Nasci em uma família de descendentes de negros, todos devotos de São Benedito. Cresci ouvindo os sons do tambor na Ramada de São Benedito. Àquilo me encantava, me chamava atenção de uma forma que até hoje não consigo descrever tamanho sentimento. Uma batida de tambor tocada pelos foliões mais velhos que fazia o povo dançar sem saber que estavam dançando. Eu ainda criança ficava maravilhado com aquele som de ritmo forte. A sensação que tinha e que ele estava me chamando, convocando minha ancestralidade a se fazer viva naqueles festejos. Queria que o tempo voasse para que eu pudesse fazer parte daquele grupo para aprender a tocar aquele instrumento.

Hoje, já adulto, casado e com filhos, percebo o quanto procuro repassar para meus descendentes o amor e louvação a São Benedito. É ele quem me guia, me orienta e fortalece minhas decisões. Ser folião de São Benedito não se limita aos dias da festividade, ao contrário. Está presente em todos os dias do ano, está presente em minha casa, em meu trabalho, nos momentos de lazer e de estudo.

Quando ingressei no curso de Licenciatura em Teatro pelo Parfor-UFFA, percebi a oportunidade de aprofundar e aperfeiçoar minha prática docente. Todavia, o contato com a disciplina Etnocologia, ministrada pelo prof. Dr. Miguel de Santa Brígida me permitiu enxergar meu fenômeno de investigação para construção de meu trabalho de conclusão de curso- TCC, qual seja, investigar a festividade de São Benedito, a espetacularidade desta festividade sob o olhar dos foliões do santo durante sua festa.

Neste sentido, o percurso adotado na execução da pesquisa para realização deste trabalho de curso está todo ele pautado na análise da festividade de São Benedito como fenômeno espetacular, cuja estrutura de análise compreende: *trajeto – projeto – objeto – afeto*.

Assim, do ponto de vista metodológico aponto meu *trajeto* na festividade de São Benedito como parte integrante de minha vida. Nasci na festa, vivo e sinto a festa e minha devoção a São Benedito. Neste sentido, meu *trajeto* me credencia a investigar essa festa. Por conseguinte, meu *projeto* de pesquisa é fruto deste meu envolvimento com o fenômeno, aqui tratado como *objeto*. Por sua vez, as três categorias acima descritas só têm sentido e significação em minha vida porque geram em mim estados de *afeto*.

Neste sentido, o movimento que executo para compreender a festividade de São Benedito no campo da espetacularidade na perspectiva da etnocologia me leva em um primeiro momento a refletir sobre a categoria memória. Para tanto, estabeleço

diálogo com Ecléa Bosi (1983) a fim de compreender memória como base no processo investigativo do fenômeno em questão. Para essa autora,

O presente não se distancia do passado, pois, nos momentos presentes atos, pensamentos, acontecimentos, relatos nos remetem a voltar ao passado, seja de forma positiva ou negativa e rememorar as lembranças possibilitando que as mesmas sejam registradas. (BOSI, 1983,p. 23).

Ainda de acordo com os pensamentos de Ecléa Bosi, compreende-se que “É preciso que nasça uma compreensão sedimentada no trabalho comum, na convivência, nas condições de vidas muito semelhantes” (BOSI, 1983, p. 38). Para isso, é necessário que o pesquisador no campo de sua investigação se permita deleitar com as memórias que lhe são colocadas, doando-se para que receba as informações e, de certa forma, transmita coerentemente as lembranças que serão compartilhadas com outras pessoas que se interessam pelo assunto. No entanto, falar de lembranças do passado, não deve ser entendido como uma simples situação como faz de conta, mas que tenha um propósito, intuito, interesse do que se fala e registra.

Para dialogar com tais pensamentos compreende-se ainda nessa mesma perspectiva que “o passado é uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história. Isso é verdadeiro, porque o progresso permite pensar que uma parte importante dos documentos do passado esteja ainda por se descobrir” (LE GOOF, 2003, p. 25). Pois acredito que seja realmente dessa maneira que acontece na irmandade de São Benedito de Gurupá, uma escola em que haja uma compreensão da importância de seus membros presentes e dos que ainda estão por vir, para que não se perca os grandes momentos espetaculares que os foliões realizam.

Desta feita, do ponto de vista metodológico parto da compreensão sobre memória para investigar o sentido de ancestralidade, tão cara à etnocenologia. É a ancestralidade que se constitui como o amalgama a sustentar a memória local sobre a folia e também que permite dar sentido de pertencimento e noção de identidade a todos que vivem e sentem a festa de São Bendito. Neste processo aciono a etnocenologia para investigar os movimentos espetaculares cotidianos e extracotidiano existentes na folia em tela, posto que, “este novo paradigma epistemológico e metodológico, que a etnocenologia pretende expressar, tem como outros sinais reveladores de sua emergência no domínio dos estudos sobre o teatro, a teatralidade, o cotidiano e a espetacularidade” (BIÃO, 2009, p. 99). Ou seja, esta nova área de conhecimento possibilita um diálogo coerente para a Folia de São Benedito, uma manifestação realizada por seus foliões que vivem momentos de manifestação cultural.

LABADA: A REPRESENTAÇÃO DE SÃO BENEDITO ENTRE OS FOLIÕES, O SÍMBOLO SAGRADO

A labada de São Benedito de Gurupá é para os foliões um instrumento que possui um grande significado, tanto como símbolo, como instrumento espiritual. Tal instrumento é ornamentado com fitas coloridas que foram oferendadas aos pés de São Benedito. Essas fitas ao serem retiradas, são repassadas ao mantenedor e ao 1º Sargento, ouseja, ao “Tio Gabriel”. Abaixo, imagem que ilustra a Labada:

Figura 1 - Sargento de São Benedito segurando a Labada.



Fonte: Foto Mariete Lins - 2015.

Este folião é Sargento na Irmandade de São Benedito de Gurupá obtendo uma grande autonomia para coordenar os trabalhos da folia, aquele que conduz o grupo e que carrega a labada, um símbolo sagrado na folia e a sua crença ao Santo Protetor desde sua infância até os tempos atuais perpassando por quase nove décadas de vivências devotadas à folia de São Benedito. Sempre a Labada está à frente do grupo como uma forma de indicar o caminho a ser percorrido, como também, uma forma do grupo ser anunciado aos seus destinos. Em entrevista Tio Gabriel, narra a importância de ser o Sargento da Irmandade:

O significado para a irmandade e para a folia de São Benedito é uma forma de agradecimento para com o santo. Quando eu fui escolhido para ser Sargento, fiquei com medo de não dá conta do compromisso, mas sei os foliões mais velhos disseram que eu não precisava ter medo, pois, São Benedito estaria sempre comigo, tive medo por tamanho compromisso de carregar a labada de São Benedito e de

liderar os outros foliões. Todos os anos, estão com dificuldades na visão devido à idade, ou mesmo doente, faço questão de assumir meu compromisso perante o Santo, pedindo sempre que Ele me dê saúde e forças para esta na folia durante todos os dias, (e conclui dizendo) porque fé eu tenho. (TIO GABRIEL, entrevista realizada em 06 de junho de 2016).

A fala de Tio Gabriel afirma que a função de Sargento deve ser executada por alguém que assuma total compromisso para com a irmandade. Deves ser alguém que possa liderar pelo exemplo, que sempre estará a conduzir o grupo para os caminhos do bem, a serviço da irmandade, como para servir o Santo Protetor de forma que compreenda as obrigações. Muitos moradores acreditam que na ausência do próprio Santo, a labada representa a fé e a devoção a São Benedito, pois, quando o sargento passa nas ruas da cidade as pessoas beijam as fitas contidas no objeto como uma forma de carinho, agradecimento, fé e religiosidade.

A Labada é feita de ferro, com a extremidade pontiaguda na forma de uma foice aos lados. Essa armação é colocada em uma ponta de uma vara de pau e ornada com fitas para ficar bem destacada e ser visualizada por todos. Na ausência do 1º Sargento, assume o 2º Sargento, e posteriormente o mantenedor do grupo.

Embora a Labada possua uma estrutura dos estandartes de outras festas populares como a folia de Reis, por exemplo, ela possui a mesma finalidade que os estandartes nas outras festividades, qual seja, de anunciar o cortejo que conduz o santo pelas ruas de Gurupá. As fontes consultadas não precisam quando o objeto foi introduzido na folia. Todavia a narrativa oral dos mais antigos da festividade, como o Tio Gabriel, acreditam que o instrumento foi introduzido como resistência ao controle da festividade pela Igreja Católica, ao tentar se apropriar dos domínios da festa e também da imagem do santo que vivia na guarda de seus foliões, desde a formação de Gurupá, em um pequeno povoado conhecido como Gurupá-mirim, onde os

escravos da época se refugiavam de seus senhores. Neste aspecto, a Labada assume na festividade de forma simbólica, a dimensão do catolicismo devocional popular, aquele que não tem peias nem amarras e que segue o fluxo das devoções na relação com o devoto e promesseiro.

A labada é guardada em um lugar especial e, normalmente somente os sargentos podem retirá-la do lugar para as atividades que são desenvolvidas diariamente, quando está sendo utilizada, a vara de madeira não pode tocar no chão, isso caracteriza um desrespeito com as obrigações ao Santo, nas refeições a labada é sempre colocada sobre a mesa e balançada como uma forma de saudações e bênçãos após cada estrofe cantada pelos foliões. Para tudo existe um significado para com a labada e, por nenhum momento os foliões podem sair das normas e regras que o Sargento conduz. Quando terminada a festa a Labada é guardada em um armário que fica na ramada e retirada no ano posterior quando se inicia a festa.

FOLIÕES DE SÃO BENEDITO E O CORPO NA ESPETACULARIZAÇÃO RELIGIOSA

A partir do olhar sobre a Espetacularidade dos Foliões de São Benedito de Gurupá e sob a perspectiva do entendimento da Etnocenologia, se torna necessário compreender que “a noção de espetáculo (*spectaculum*, o que é visível e *speculum*, o que remete uma imagem) é, a ação realizada”(PRADIER 1995 apud PAVIS 2015, p. 152).Essa compreensão continua como entendimento em que a espetacularidade é observada como uma forma de espontaneidade durante toda a festa.O corpo dos foliões emitem uma linguagem simbólica que altera seu estado, apontando que o mesmovive,naquele momento de ritualização, de saída do campo cotidiano para o extra cotidiano, posto que:

O corpo possui uma linguagem simbólica que traduz as experiências humanas vivenciadas na relação com o outro, evidenciando os elementos que integram a cultura de uma

comunidade. Na Etnocenologia, o estudo das práticas corporais integra o campo epistemológico da disciplina, no contexto das artes do espetáculo, dos ritos espetaculares e dos papéis sociais. O corpo se organiza para o espetáculo de forma por meio de signos que define as possibilidades expressivas do corpo nas manifestações culturais [...] o corpo é a espontaneidade, que, pela ação criadora, dinamiza ações originais que atribuem à realidade novos significados. (BIÃO, 2007, p. 175).

Percebe-se que o corpo dos foliões se renova quando se aproxima o grande dia do encontro na ramada de São Benedito, em que organizam para a primeira alvorada, a alegria do reencontro em que cada um possui com o outro, embora exista uma familiaridade com todos ou com a maioria de seus membros, a reciprocidade é nítida nas conversas, nesses momentos marcados pela descontração. A expressividade que há é surpreendente, os foliões transmitem suas preocupações com o horário das atividades, com o itinerário que precisa ser percorrido, com as famílias que visitarão, com as responsabilidades durante toda a festividade.

Porém, muito antes de todos esses momentos, os foliões possuem um trabalho de organização. De acordo com um dos foliões, eles – os foliões, durante todo o ano, fazem suas economias, produzem farinha, trazem para a cidade para a venda, conseguem fazer suas economias para estarem na festividade que acontece desde o dia 9 até o dia 28, vinte dias de dedicação ao Santo Protetor. Entretanto, quando se fala dos foliões de São Benedito muitas pessoas comungam da ideia de que sem eles, a festa não seria a mesma, sendo que estes fazem os momentos de religiosidade, espetacularidade uma integração entre o povo e o santo.

Pode parecer espantoso estabelecer uma comparação entre o objeto e a imagem, ou ver na proliferação de objetos uma das manifestações da potência da imagem. Esclareço que esta não é a única manifestação, mas ela não é

negligenciável. O mais próximo possível de sua etimologia, a noção de “objeto” designa o que está ali, depositado ou atirado diante de mim, portanto uma extensão visível, reparável, que posso imaginar, posso ver. Extrapolando, ou ampliando o assunto, pode-se dizer que foi que impressionou Schopenhauer, quando disse que “o mundo é, pois, representação” ao esclarecer que essa posição era fruto de um realismo empírico associado ao idealismo transcendental. (MAFFESOLI, 1995, p. 122-123).

O corpo alterado do folião da Festividade de São Benedito é o corpo da festa. É o corpo que assume uma postura séria, de respeito diante dos símbolos considerados sagrados na folia. Vestir a roupa já agrega esse sentimento de respeito. O andar ereto com postura retilínea indica a autoridade que aquele corpo - o corpo do folião incorpora no ato da festividade, até mesmo porque são eles-osfoliões-que estabelecem relação entre o devoto, o promesseiro, com São Benedito. É também neste corpo alterado do folião que se observa as dimensões do sagrado e profano, juntas. No momento em que entoam as folhas e dançam, o corpo ali presente desenvolve seus movimentos em sintonia com essas dimensões. Essa é uma das marcas da espetacularidade existente na Festividade de São Benedito e não se resume somente a essa manifestação, mas a todas as manifestações de louvação a santos no catolicismo devocional popular.

É pertinente ainda considerar que o corpo alterado que se apresenta em manifestações espetaculares - e aqui o destaque é para a festividade de São Benedito - assume essa condição por duas questões básicas: 1) pela importância e destaque do papel do folião para a festa como um todo, 2) porque, no ato performático do corpo alterado existe um diálogo com o espectador, com a plateia que assiste ao cortejo, procissão e às danças embaladas pelo som dos tambores, elementos que marcam a noção de espetacularidade de e na festa. Também é possível considerar que o corpo do folião em estado alterado faz com que aconteça uma ressignificação da festa, sendo que os

mesmos festejam, dançam, comem, bebem como uma forma de celebrar mais um ano de vida, de estar reunido em grupo familiar.

Entende-se que que o corpo cênico do folião de São Benedito seja de fato uma representação dos grandes momentos que acontecem durante vinte dias de festa, é a partir desse sentido que todos os comportamentos cotidianos se transformam em extra cotidiano, cada um buscando suas melhores interpretações da vida para o jogo com o público que lhes assiste. A Etnocnologia possibilita esta visão sobre o espetacular, o que não se percebe nas rotinas das pessoas, aos olhos da etnocnologia não passa despercebido. O que seria da festividade sem os foliões de São Benedito? Para a maioria da sociedade a festa poderia acontecer, mas não na mesma proporção ou com o mesmo significado, com a mesma intensidade. São eles que levam o Santo para o meio do povo, são eles que conduzem o mastro, são eles que cantam e dançam e animam a festa. Para discorrer melhor a compreensão sobre o espetacular e suas especificidades Armindo Bião afirma que:

No meu estudo, as categorias da teatralidade e d espetacularidade são os sinais objetivos através dos quais o meu objeto encontra a necessária visibilidade para ser desvendado em seu mistério. Essas categorias são pilares epistemológicos que o esquema me oferece: a teatralidade, quando o propósito é apreender como “o sujeito age e se comporta com uma consciência mais ou menos confusa de organizar-se para o olhar do Outro”; a espetacularidade, quando me interessa surpreender o momento em que “o sujeito toma consciência clara, reflexiva, do olhar do outro e de seu próprio olhar alerta para apreciar a alteridade. (BIÃO, 2007, p. 107).

Contudo, acredita-se que são elementos que não são dissociáveis, foliões e São Benedito não se separam, foliões e povo não se separam, o profano e o sagrado não estão separados durante todos os dias de festa. Os foliões depois de suas

obrigações religiosas, sempre se encontram na ramada do Santo para tocarem e dançarem o gambá, pois, esta dança é típica dos foliões e de quem a visita, tem uma lenda que diz: quem passa a festa de São Benedito e não dança o gambá não passou a festa, não limpou a alma. A purgação para seus membros é de suma importância, tem-se um respeito muito forte com a dança, não se pode dançar com boné na cabeça para que não haja o desrespeito com o Santo.

OS CORTEJOS CONDUZIDOS PELOS FOLIÕES

Escrever sobre os cortejos que os foliões de São Benedito fazem durante toda a festividade é estar relacionado com as Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados - PCHEO's. Essas práticas à luz da Etnocologia permitem observar a festa de São Benedito a partir de uma compreensão mais criteriosa.

Figura 2 - Foliões para a Levantação do mastro no dia 9 de dezembro.



Fonte: Foto Allen Pantoja - 2015.

De acordo com esse pressuposto teórico, a categoria espetacularidade está também associada a ancestralidade, a uma herança cultural. Ou seja, na festa de São Benedito, a ancestralidade dá o tom, à medida que, de forma direta, os foliões e indireta, os devotos, promesseiros e aqueles que acompanham ou assistem aos eventos ritualísticos do festejo, estão todos ligados e se identificam como valor simbólico atribuído ao santo protetor dos quilombos e, por conseguinte, do negro e seus descendentes. É, portanto, o peso da ancestralidade que permite a todos os envolvidos na festa a saída do cotidiano para a dimensão do extracotidiano. Bião (2009), ao estudar a Folia do Divino ajuda a compreender esse aspecto na festa de São Benedito quando diz que:

Mas é igualmente estudar a manifestação denominada folia do Divino, sem a liberdade de imiscuir-se pelas entranhas das práticas cotidianas trazidas tradicionalmente para este rito espetacular. Se existe um estado de espetacularidade nas performances descritas acima, em que os foliões [...] participantes do evento criam a organização reconhecível como espetáculo, é inegável também a presença de um outro estado, o da teatralidade. E este é um estado identificável não somente nos rituais espetaculares, mas também nas ações ordinárias incorporadas ao extracotidiano do giro (BIÃO, 2009, p. 45).

Os cortejos que os foliões fazem, começam desde a alvorada do dia 9 de dezembro. Ao saírem da igreja matriz, os mesmos vão visitar as casas dos promesseiros que lhes oferecem café com bolo, frutas, sucos e muitas outras coisas. Depois de visitarem em média sete casas, os foliões retornam para a Ramada para fazerem o encerramento da Alvorada. Logo em seguida, saem em caminhada para a estrada para a busca do mastro acompanhados pelas pessoas que seguem o cortejo, ansiosos para o grande fenômeno espetacular, esse percurso gira em torno de quatro quilômetros em média. O Sr. Manoel de Jesus contribui enfaticamente dizendo:

Fazer parte da folia como folião de São Benedito já é um privilégio, uma alegria sem tamanho, pois, desde minha infância toco o ripinique na folia do santo, sempre tendo uma deficiência física na perna, estou lá para fazer minhas obrigações ao Santo, fico emocionado quando acompanho a busca do mastro e vejo o povo feliz, fico feliz também e, mais ainda por fazer parte de um grupo que faz o povo feliz com suas cantorias. O grupo de foliões é na verdade uma parte da festa que faz acontecer (conclui dizendo) Salve São Benedito! (MANOEL DE JESUS, entrevista realizada em 6 de junho de 2016).

Ao chegarem no lugar do mastro, em um terreno conhecido como João Pinto, os foliões tocam uma mão de samba, ou seja, o Gambá, em um salão de propriedade de Sr. Eriberto Ramos onde todos dançam. Terminado a dança, os acompanhantes colocam o mastro nos ombros e os foliões iniciam as cantorias de procissão. São muitas pessoas que disputam um lugar para carregarem o mastro. Durante a caminhada as pessoas gritam o nome de São Benedito. Viva São Benedito! Repetidas vezes, até chegarem na Ramada aonde o mastro será colocado. Novamente se dança o Gambá tocado pelos foliões. Neste momento a emoção toma conta de todos, como bem salienta D. Maria das Graças Fonseca:

É muito emocionante viver esse momento de alegria e fé, durmo ansiosa para acompanhar os foliões desde a alvorada até a busca do mastro. Acompanho esse momento desde de pequena e vejo que a cada ano o povo aumenta e a alegria também. Não sei explicar o que sinto, lembro de meu pai que não perdia uma alvorada, mas que hoje está junto de Deus. Essa caminha de alegria me faz sentir mais viva todos os anos, sempre procuro trazer meus filhos para prestigiarem esse momento e sei que eles darão continuidade no que estou ensinando a eles, a fé por São Benedito, meu padroeiro. (MARIA DAS G. FONSECA, entrevista realizada no dia 9 de dezembro de 2016).

De acordo com o relato de D. Maria das Graças Fonseca, é perceptível a emoção das pessoas na caminhada da busca e no retorno com o mastro para a Ramada do Santo. As pessoas gritam, clamam o nome de São Benedito. Crianças, jovens, idosos, pessoas de todas as idades no mesmo objetivo de presenciar o momento do cortejo com o mastro do santo, ou como alguns falam “o pau do Santo”. Isto para quem se dá de intimidade com São Benedito, nunca para difamar ou mesmo menosprezar a posição de santidade, mas o que se observa é uma expressão de carinho e como já disse, de intimidade.

O mastro colocado na Ramada será ornamentado pelo juiz do Mastro com folhas de açazeiros, frutas, bombons, fitas, bandeira. Às 17:00h, os foliões já estão reunidos na Ramada para levarem o mastro preparado para a frente da igreja, para ser levantado. Durante esse percurso os foliões vão cantado nas ruas, anunciando de que a festa já começou. Ao chegarem em frente à igreja, os foliões entram para fazerem suas obrigações aos pés de São Benedito e, quando se aproxima da 18:00h o mastro e hasteado, ao som do badalo do sino e com as cantorias dos foliões que dão três voltas em tornos do mastro e entram novamente na igreja para encerrar suas obrigações.

Figura 3 – Mastro sendo conduzido na Avenida Santo Antônio para levantação.



Fonte: Foto Gilvandro Torres – 2015.

Durante todo o período da festividade, todos os dias, as 18 horas, os foliões fazem suas orações – as trindades, como são conhecidas - e saem em visitas as casas dos promesseiros que convidam para jantar, sendo que isso acontece de forma rotineira até o dia 23 de dezembro. Na madrugada do dia 24, acontece outra Alvorada, novamente os foliões saem em visita às casas e as 12:00hs acontece o almoço na barraca do Santo ou na residência de algum promesseiro. As 16:00hs os foliões já estão reunidos para saírem em cortejo fluvial no formato “meia lua”.

Os foliões se dirigem para a igreja e depois de fazerem suas obrigações saem com a imagem peregrina dirigindo-se para a embarcação que acontecerá a “meia lua”. O barco percorre dando três voltas em frente a cidade de Gurupá. Estas voltas são percebidas em forma de semicírculo, ou mais precisamente em forma de meia lua. Durante todo o cortejo os foliões cantam e tocam o tambor.

REZAS, LADAINHAS E CANTORIAS

A cada ano há uma renovação dos promesseiros. Estes são ainda muitos jovens e crianças que desde muito cedo tem um despertar pela folia e pela irmandade, percebem como os foliões se organizam, suas vestimentas, suas alegria que fazem acontecer a festa, os Foliões Perpétuos, estes por sua vez, são substituídos por motivo de morte ou por desejar abandonar a folia (o que raramente acontece). Quando um folião vem a falecer normalmente é um dos seus filhos que ocupa a função do pai, quando não há filho, o Mantenedor, observando o comportamento de cada folião promesseiro escolhe um nome e coloca sobre a apreciação do grupo para uma votação, se tem ou não condição de assumir tal função.

Esses costumes se estendem por muitos anos, desde que a Irmandade dos Foliões existe. São costumes repassados de geração a geração. “A história começa com a entrada da plateia como que chegando a um pouso de folia, ao som de uma ladainha cantada. Neste aspecto, a encenação lança a mão de uma licença poética e desloca temporalmente, a ladainha para antes da cantoria do altar” (BLÃO, 2007, p. 304). O que se pretende esclarecer que nas demais atividades do grupo como as rezas, ladainhas e cantorias é que para tudo existe um ensinamento e um olhar carinhoso para os mais novos na irmandade.

Os jovens desde muito cedo são ensinados a cantarem a cantigas, as ladainhas para que possam futuramente, também comandar as rezas aos pés de São Benedito. Mas isso só acontece quando os mais velhos permitem, entendo que isto é uma forma de hierarquia no grupo ou como uma forma de respeito com os mais velhos, afinal, eles já estavam na folia e de certa forma passaram por todos esses aprendizados.

As mulheres possuem um papel também na folia, normalmente são mães de foliões, esposas, parentes que acompanham os grandes momentos de folia, são elas que respondem nas ladainhas e orações, atualmente existe uma Foliã

Perpétua na irmandade a Srta. Rôsula Costa que pelo seu histórico iniciou acompanhando o grupo desde aos 4 anos de idade e, por sua dedicação, tronou-se membro da irmandade. Rôsula Costa é considerada a primeira mulher a fazer parte do grupo, uma vez que era composto somente por homens.

Para a Sra. Rôsula ser foliã de São Benedito “é poder demonstrar sua fé e devoção ao Santo que desde muito pequena sempre admirou e, por se tratar de ser a primeira e no momento a única mulhe no grupo dos folião ela nunca se sentiu diminuída, aliás, sempre foi respeitada por todos”. Também relatou que a princípio observou alguns alhares preconceituosos por parte de algumas pessoas da sociedade, mas o que importa é o que ela acredita e que sempre teve o apoio de sua família, a mesma passou alguns anos fora do município a estudo, mas diz que quando se aproxima de dezembro bate uma agonia de voltar para Gurupá e participar da folia, sendo que a mesma ocupa atualmente o cargo de Mestre-sala na irmandade. A seguir, o depoimento de Rôsula Costa sobre o significado de ser foliã.

A folia representa nossa alegria em ter São Bendito como padroeiro, em mostrar ao povo que somos felizes, agradecidos, que temos espiritualidade, além de ser também uma forma de estar conversando em forma de cantoria com nosso padroeiro [...] ser foliã é algo inexplicável que mexe com os nossos sentimentos, que envolve em querer entoar as cantigas feita durante toda a festividade e vivenciando os grandes momentos que acontecem durante toda a programação. Em nenhum momento pensei em sair do grupo, mesmo sendo mulher, porque acredito que também podemos fazer parte dessa história e tradição ao povo gurupaense, o que faz com que me motive a cada ano em participar da folia e poder cantar para São Benedito, meu Santo protetor. (RÔSULA COSTA, entrevista realizada em 22 de fevereiro de 2017).

Durante o ano, sempre no mês de julho, os foliões se reúnem para estudarem o sentido de ser folião, qual a missão do folião na festa de São Benedito e seu significado.

Os foliões mais velhos ensinam os mais novos a tocarem o tambor, os ritmos para cada momento na folia, também nesse encontro os foliões mais novos são estimulados a escolherem os instrumentos que desejam aprender. Isso é importante para os foliões, ensinar e rezar, cantar as ladainhas como uma forma de manter viva a cultura da folia. A seguir, algumas cantorias entoadas na festividade:

ALVORADA DE SÃO BENEDITO

Alvorada, alvorada Primeiro cantar do galo Para pedirmos a graça no
romper damadrugada
Já se foi a luz da noite Estamos na luz do alegre dia Glorioso São
Benedito
Vós nos deis um bom dia, Vós nos deis um bom dia Também a sua
bênção (BIS)
Já se vem a Estrela Dalva Também vem rompendo o dia São horas de
dizermos
Bom Jesus cheio de graça, Já se vem o sol raiando Penetrando na vidraça
Acordai cravo-de-rosa Acordai quem está dormindo
Neste sono tão profundo
Bate o sino do calvário Madalena o que seria? Levantando a mão direita
Para louvar a Santa Cruz Pai, Filho, Espírito Santo Para sempre amém,
Jesus

A BUSCA DO MASTRO

Por aqui vamos andando com a sua bandeira voando.
É parma, é parma pé, vamos depressa queremos chegar. (BIS)
Jesus Cristo, Rei da Glória filho da virgem Maria.
Glorioso São Benedito que vai nos acompanhando.
Que vurto branco é aquele que nos'ar anda avoando. Aonde anda
São Benedito e Divino Espírito Santo. Esta rua tão comprida no meio faz
quatro cantos.

Quem duvido do sol quando nasce, quem duvida do sol quando nasce?

Que luzes tão belas num sôbe luzir?

Ajuê, Ajuê ticumbê, congo real num é comumbê.

AS TRINDADES

Ê, ê, ê, a.

Aves Maria são dadas, são horas de oração. Ê, ê, ê, a (BIS) Já se foi o sol se pondo deixando o mundo sem luz.

Juntamente a luz divina pelas chagas de Jesus. Já se foi a luz do dia, já está na luz da noite.

Glorioso São Benedito, vós nos dei um boa noite. Vós nos deis um boa noite, também a sua bênção. Somo filho de São Pedro, descendemos de Adão. A pombinha de dolorida foi beber água em Roma. Levantando a mão direita para louvar a SantaCruz

Pai filho e Espírito Santo para sempre amém,Jesus.

AGRADECIMENTO DA MESA (Almoço ou janta)

Ê, ê, a, ê, ê, a.

Agradecemos irmão pelo almoço que nos deu. Ê, ê, a, ê, ê, a (BIS) Para o alimento do corpo seja pelo amor de Deus.

Vejo esta mesa ornada, toda coberta com véu. Glorioso São Benedito lhe ponha mesa no céu.

Viva quem serviu à mesa.

Viva quem serviu à mesa. Quem deu água aos foliões.

Quem deu água aos foliões. Tenha os anjos na companhia. Glória o céu por salvação.

É com a virgem da Pureza. Que se agradece a mesa. (BIS)

Todas as orações cantadas são rituais que acontecem durante toda a programação da festividade que inicia com a Alvorada cantada na porta da Igreja Matriz no dia 9 de dezembro e se estende por muitos outros momentos como: almoços, jantares, café da manhã, lanches oferecidos ao final da tarde quando os foliões visitam as casas dos promesseiros, nas procissões e Ramadas. Para cada encontro existe uma cantoria, um ritual, uma forma de agradecimento para com o Santo e para

com os promesseiros que se doam para oferecer o melhor que puderem para os foliões.

Ouvir essas cantorias é muito emocionante. A emoção atinge tanto aos que assistem aos rituais como os foliões e os promesseiros. As letras dessas cantigas estabelecem uma forte ligação do homem com o divino. São melodias que aquecem a alma e de certa forma, nos coloca mais próximo a São Benedito, fala do cotidiano que cada folião passa para estarem nesses momentos de fé, festa, alegria e unidade com todos os que estejam presentes. Toda vez que terminam de cantar, os foliões tomam um copo com água que já esteja colocado sobre a mesa, como uma forma de purificação do corpo e da alma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Amazônia paraense é rica em manifestações culturais, em festas de louvação a santos padroeiros. Em Gurupá não é diferente. Nesta cidade a louvação a São Benedito se materializa na Festa de São Benedito. Uma festa que ocorre anualmente no mês de dezembro e que cobre o período de 9 a 28 deste mês.

A pesquisa aqui relatada teve como objeto de investigação esta festa e buscou investigá-la à luz da etnocologia. Para tanto, centrou seu olhar no ponto de vista dos foliões acerca desta festividade.

Por ser nativo de Gurupá, por fazer parte dos foliões, assumi a competência de quem vive o fenômeno investigado para falar, com a autoridade para desenvolver a pesquisa apresentada. Assim, a intenção aqui foi possibilitar ao leitor uma análise da festa de São Benedito a partir da ótica dos foliões. Essa empreitada não foi fácil, mas foi extremamente prazerosa. O exercício de deslocamento que a pesquisa me forçou a fazer - olhar a festa na perspectiva de folião-pesquisador me possibilitou "transformar o familiar em exótico".

Os autores da etnocenologia com os quais dialoguei me permitiram compreender a festa de São Benedito como fenômeno espetacular, não só para quem assiste, mas sobretudo para aqueles que fazem e vivem esta festa, no caso aqui específico dos foliões da Irmandade de São Benedito. Na mesma proporção também me permitiram compreender a importância do CENO – do corpo, na dimensão de estado alterado e extracotidiano existente no folião. Essa alteração percebida no corpo acontece desde o momento em que o folião veste sua roupa – seu uniforme, composto de calça de manga comprida branca, calça preta e bata vermelha. Esse uniforme não só identifica o folião como impõe ao seu corpo um estado alterado–tudo altera: o andar, o gesticular. A roupa agrega toda a simbologia de ser um folião e, esta simbologia é colada ao corpo, impondo-lhe uma autoridade e um estado de afeto.

A trajetória da pesquisa pautada no trajeto-projeto-objeto-afeto, também fala da minha trajetória como folião, fala de meu estado de envolvimento e de total afeição para com o fenômeno investigado.

REFERÊNCIAS

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia / Armindo Jorge de Carvalho Bião (organizador). – Salvador: P&G Editora, 2007. 492 p.

_____. Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos/ Armindo Jorge de Carvalho Bião, Prefácio. Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráficas e Editora, 2009. 389p.

BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CROATTO, José Severino. As Linguagens da experiência Religiosa: uma introdução à fenomenologia da religião. São Paulo: Paulinas, 2001.

LE GOFF, Jacques: História e memória / Jacques Le Goff; tradução Bernardo Leitão ... [et al.] -- Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).

MAFFESOLI, Michel. A contemplação do mundo / Michel Maffesoli. Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed. 1995. 168 p.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro / Patrice Pavis; tradução para a língua portuguesa sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia: La profondeur des émergences. In: Internacional de 1^a imaginaire, nouvelle série n° 5 – La scène e la terre, 1996.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. O auto do Círio: Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará / Miguel Santa Brígida. Organizado por: Miguel Santa Brígida, Waldete Brito, Wlad Lima. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPa, 2004. (Série Artes e Pensamentos) 136 p.

WAGLEY, Charles. 1913. Uma comunidade amazônica: estudos dos homens nos tópicos/ Charles Wagley; tradução de Clotilde da Silva Costa. – 3. Ed. - Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1988, p.326.

OS SOLDADOS DO SANTO: ESPETACULARIDADE DOS FOLIÕES DA DANÇA DO GAMBÁ, NA FESTIVIDADE DE SÃO BENEDITO DE GURUPÁ - PARÁ

Benedito Eufrozino da Silva Júnior¹
Prof. Me. Cláudio Cristiano Chaves das Mercês²

Resumo: O presente artigo aborda o seguinte tema, Os Soldados do Santo: A Espetacularidade dos Foliões da Dança do Gambá na Festividade de São Benedito de Gurupá-Pa. A Dança é realizada na ramada de São Benedito, barraca onde residem os foliões em Dezembro localizada na Avenida Santo Antonio S/Nº, na segunda rua de Gurupá, estado do Pará. A dança acontece no mês de Dezembro nos dias 09 a 28 na festividade de São Benedito, e é organizada pelos foliões, onde romeiros e devotos de São Benedito participam desta dança, romeiros estes que participam das romarias e traslados do Santo nas comunidades de Gurupá, devotos estes são pessoas da cidade Gurupá e de varias outras regiões que vem pagar suas promessas por graças alcançadas.

Palavras-chave: Dança do Gambá. Dezembrada. Ramada. Identidade. Fé. Espetacularidade.

INTRODUÇÃO

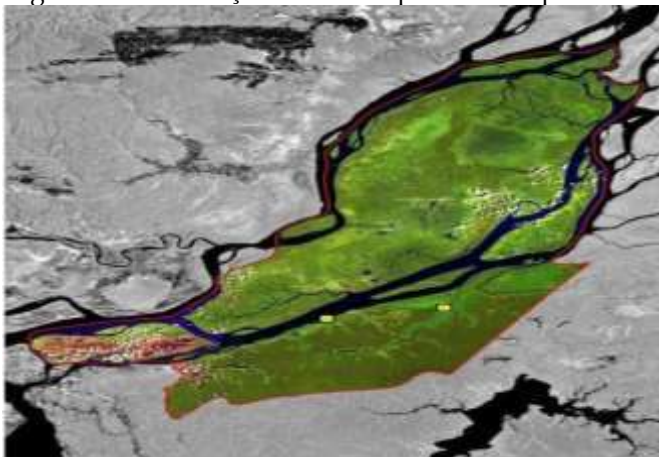
A respeito da origem do nome “Gurupá”, Historicamente, o nome foi escrito de dois modos: “Curupá” especialmente durante o século XVII e “Gurupá”. Ambas as variações são, possivelmente, corrupção do português para um termo indígena,

¹ Licenciado em Teatro no curso de Licenciatura em Teatro pelo PARFOR/UFGA, Gurupá-Pa.

² Professor Titular da UFGA, lotado no ICA-ETDUGA.

que poderia significar pica-pau verde, ou porto de canoas, ou depósito de pedras, pedra quebrada. (Roger, 2003: 122; Bueno, 1882: 542; Braga, 1919).

Figura 1 – Localização do Município de Gurupá-Pa.



Fonte: Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Gurupá (2017).

Meu interesse de pesquisar os foliões foi através dos meus primeiros contatos com a Festa de São Benedito. Aprendi com minha família a dar importância aos festejos de santo. Sou de uma família católica e foi com ela que enveredei pela devoção a São Benedito.

Meus pais Benedito Eufrozino da Silva e minha Mãe Maria de Lourdes Queiróz da Silva me deram o nome de batismo o mesmo nome do santo que reverencio – Benedito! Desde menino carrego a devoção a São Benedito e isso está presente não só no período das festividades, mas em todos os meus dias. Meu ingresso no PARFOR/UFPa no curso de licenciatura em Teatro, bem como o acesso a conhecimentos teóricos e acadêmicos de disciplinas como a etnocenologia, a partir das aulas do professor Miguel Santa Brígida despertou em mim a vontade de pesquisar

sobre a festa de São Benedito, mais particularmente sobre a Dança do Gambá.

O meu papel na sociedade Gurupaense é de obter conhecimento teórico na formação do curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Pará/UFPA e em seguida estudar e passar no concurso público para professor de teatro, trabalhar e dar estabilidade financeira para a minha família e a ajuda a família dos meus Pais, que por toda essa trajetória de vida eles sempre me incentivaram em meus estudos e deram maior apoio em minha educação.

Por meio da pesquisa de campo, analisei que cada folião tem uma patente e através destas patentes resumo este termo de soldado do santo, pois os foliões são os guardas de São Benedito.

Esta pesquisa vem abordar a espetacularidade da dança do gambá na Festividade de São Benedito de Gurupá, que é um dança de ritualização que está no contexto da festividade de São Benedito que acontece todos os anos, começa dia 09 de dezembro e termina no dia 28 de dezembro com a derruba do mastro votivo a São Benedito.

Começaremos aborda a história da dança do gambá, toda sua transformação em nossa sociedade. E a partir desta dança que é um rito de tradição feita por romeiros e promesseiros que participam da Festividade, tratarmos das vertentes que regem o mundo da dança: ao estado de corpo e consciência, no qual é explorado.

A dança do gambá na festividade e ato de manifestação praticada há mais de cem anos, e esta pratica e realizada na ramada de São Benedito, este rito espetacular e feito após o término de uma celebração para o Santo. Sendo estas celebrações missa, busca do mastro e derruba do mastro.

Não há fato verídico do surgimento desta dança, pois algumas especulações dizem que o gambá, surgiu na África, mas para nossa sociedade Gurupaense está dança tem matrizes afro

descendentes de quilombos, que vem de geração a geração e através de suas famílias que até hoje preservam essa cultura que uma expressão e identidade de um povo.

A dança do gambá é cantada por foliões que fazem a toada, e este ritual e tem uma linguagem peculiar afro descende de quilombo. Sendo umas palavras cantadas pelos foliões que mais se destaca é “Ajuê São Benedito” que significa salve São Benedito.

Os instrumentos que os foliões usam para a toada do gambá são o tambor, o cassetete, xeque- xeque, raspador e o porta estandarte que vem com imagem do santo.

De acordo com o autor (SANTA BRÍGIDA, 2003, p. 200). “A etnocenologia vem provocando importantes investigações de fenômenos espetaculares de diferentes áreas da cultura brasileira, trazendo significados contribuições para análise da diversidade de nossa espetacular idade popular [...]”. Passamos também pela visão narcisista que nosso corpo possui em nossa sociedade e como mudar e desmitificar essa visão a partir das práticas espetaculares. (P.C.H.E.O.S).

A pesquisa sobre o rito espetacular na Dança do Gambá na Festividade de São Benedito de Gurupá- Pará trouxe novas perspectivas para a cultura gurupaense, pois essa cultura tem matrizes afro descendentes de quilombo e como educador acredito que essa pesquisa trará novas transformações aos meus conhecimentos, pois é de suma importância fala de uma cultura que propicia nossa sociedade, pois não existe um povo sem cultura, e esta cultura acompanha a sociedade gurupaense há longos tempos.

As dificuldades são várias, porque não terei acesso a materiais didáticos, pois farei pesquisa através de entrevista com ribeirinhos descendentes de quilombos que contribuíram muito com essa tradição que é passada de geração a geração através desta pesquisa é uma grande oportunidade trabalhar com esse tema que abrange identidade de um povo, que por sua razão tem

suas raízes preza no contexto de uma sociedade que tanto se manifesta.

A arte e a forma de expressar a cultura de um povo, e esta invadem nosso cotidiano e está cada vez mais próxima. Pois a cultura expressa sentimentos e emoções e auxiliar a compreender o mundo em vivemos.

Segundo Bião (1991).“De fato em algumas interações humanas-não-to-dasse percebe a organização de ações e do espaço em função de se atrair e aprender a atenção e olhar de partes das pessoas envolvidas”.

De acordo com Santa Brígida, a Etnocenologia nos deixe livre para experimentar na pesquisa, seja científica ou artística dando vez para quem faz e vive o fenômeno estudado, que pelas práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados (PCHEOS), justifica sua existência por si mesma, não necessitando de explicações acadêmicas para valoriza-los.

O principal interesse desta pesquisa é a exploração do rito espetacular dos Foliões na Dança do Gambá das diversas possibilidades e utilidades da narrativa enquanto instrumento e meio privilegiado de encontrar e compreender o outro, de atribuir sentido à experiência vivida. A exploração desse tema numa perspectiva prática pressupõe uma interface entre as abordagens estética e teórica acerca do drama e da especificidade da narrativa.

SÃO BENEDITO E O MENINO

Eu Benedito Eufrozino da Silva Júnior, de cor parda, 34 anos, nasci no dia 24 de outubro de 1982, na cidade de Gurupá, no Hospital com o nome de Unidade Mista de Saúde Jaime Haben-athar.

Minha família é de religião católica e pertencço à referida religião, com 14 de anos de idade comecei a participar da paróquia da comunidade do setor Nossa Senhora das Graças e

meus pais ajudaram a comunidade, participando dos eventos comunitários e na construção da capela do setor.

Aos 15 anos de idade fiz a minha primeira comunhão no setor Nossa das Graças, mas devido ter minha própria família e ter ocupações trabalhistas tiver me ausenta da comunidade, mas nada que impede eu participar das missas na igreja matriz de Santo Antônio, onde todo Domingo eu e a minha família participamos.

Nos leilões e arraial são vendidos donativos que são alimentos, eletrodomésticos e brinquedos e esses donativos são doados pelos romeiros e pessoas das comunidades da cidade de Gurupá e Interior, pois a cada noite de festa é representado por 04 ou 05 comunidades, neste leilão também existem outras vendas como, por exemplo: refrigerante, doces e salgados.

Meu pai e minha mãe trabalham todos os anos na festividade de São Benedito, sendo que no leilão meu pai trabalha na tesouraria e minha mãe na diretoria da festividade. Devido São Benedito ter muitos devotos a maioria desses devotos são fazendeiros, estes fazendeiros doam boi para o festejo e destas doações tem um leilão denominado Leilão do boi e meu pai por ter experiência há vários anos na tesouraria da festividade ele é chamado para trabalhar neste leilão todo ano.

Essas pessoas que trabalham na diretoria da festividade são pessoas de confiança da paróquia de Gurupá e são indicadas pelo padre. Sendo que não é só no festejo de São Benedito que meus pais trabalham, eles trabalham no festejo de Santo Antônio de Gurupá que é o padroeiro da cidade esses dois Festejos são maiores da cidade de Gurupá.

Minha família materna e paterna é composta por 09 membros meu pai Benedito Eufrozino da Silva e Minha Mãe Maria de Lourdes Queiróz da Silva, somos 04 irmãos sendo eu o irmão mais velho Benedito Eufrozino da Silva Júnior com 34 anos, Bruno Adriano Queiróz da Silva, Silvano Queiróz da Silva e Kaio Kutembergue Queiróz da Silva, duas irmãs Keila do Socorro

e Maria das Graças e uma tia que é irmã de minha mãe, a tia Terezinha Pinto Queiróz, reside na casa dos meus pais há bastante tempo e cuidou de mim e dos meus irmãos desde criança.

MEMÓRIA DE INFÂNCIA

Saudade imensa me dá ao relembrar dos jogos e brincadeiras de minha infância, há vários tipos de brincadeiras que marcaram está época e estas brincadeiras geralmente eram praticadas ao ar livre, na companhia de amigos e parentes da família. Sendo que estas brincadeiras tinham o principal fundamento de desenvolve a socialização e a desenvoltura imaginativa através dos jogos de pura diversão.

A maioria destas brincadeiras tinham regras e essas regras tinham que se cumpridas para dar mais estímulo de competição ao participante. Os jogos que eu mais gostava era pira-cola, pira-garrafa, espeta, peteca, esconde-esconde ao ar livre e esconde-esconde na água, sendo que era difícil toma banho de rio e por eu ser uma criança sapeca fugia dos meus pais para toma banho nos rios e brincar com meus amigos.

Os brinquedos daquela época eram para pessoas que tinham condições financeiras e nós de família humilde, tínhamos que fabricar nossos próprios brinquedos que era a mais pura diversão e imaginação criativa artesanal exemplo destes brinquedos fabricados que eram os boizinhos feitos de caroço de abacate, os barquinhos feitos de vidro de perfumes e as penas de pau feito de latas de leite. Sendo que essas imaginações levavam a nossa infância viaja num mundo criativo e lúdico.

Em relação a História oral, FREITAS (2006, p. 7) afirma que:

Assim, numa sociedade oral, por tradição “tudo que uma sociedade considera importante para o perfeito funcionamento de suas instituições, para uma correta compreensão dos vários status sociais e seus respectivos papéis, para os direitos e obrigações de cada um, tudo é

cuidadosamente transmitido", enquanto que "numa sociedade que adota a escrita, somente as memórias menos importantes são deixadas à tradição".

Minha mãe relata que quando eu nasci no hospital Jaime Abenathar não existiam leitos, pois nesta época a saúde era precária, sendo que a alimentação adequada nos hospitais é o leite materno e na época tinham mulheres que eram chamadas de mãe de leite, sendo que minha mãe de leite era senhora Arlete Sanches que é amiga de minha mãe e ajudou na minha amamentação de nascimento.

A seguir, algumas fotografias da minha infância:

Figura 2 - Benedito Eufrozino da Silva Júnior com 1 ano e três meses, observando a alimentação das aves no quintal da casa dos avós paterno, Silvino Eufrozino e Militina Freitas.



Fonte: Foto de Benedito Eufrozino da Silva - 26 de março de 1983.

Figura 3 – Benedito Eufrozino da Silva Júnior aos 03 anos de idade, brincando na casa dos pais Benedito Eufrozino da Silva e Maria de Lourdes Queiroz da Silva.



Fonte: Foto de Benedito Eufrozino da Silva – 11 de novembro de 1985.

Com relação ao meu nome de batismo, meus pais relatam que esse nome de Benedito foi em homenagem ao padroeiro da cidade de Gurupá São Benedito e também por ele ter o nome de Benedito, que sendo eu o primeiro filho obtive o sobrenome de Júnior.

A origem de minha família é ribeirinha, meu pai é do interior do Mararú do Município de Gurupá e minha mãe é do Rio Ituguara Interior do Município de Breves.

Gurupá, uma cidade de vários milagres e devoção a São Benedito, os devotos agradecem com foguetes essas bênçãos. Meus pais relatam que o costume de soltarem foguete em frente à igreja existe de varias gerações, pois esses fogueteiros são os pagadores de promessas.

Relatando sobre meu nascimento, Eu Benedito Eufrozino da Silva Júnior, nasci às 04 horas da madrugada do dia 24 de outubro de 1982, meus pais me relataram que por ser de madrugada e o céu estava limpo.

A minha relação emocional com a festividade, vem desde criança, pois minha família tem raiz católica. Sendo que o meu avo por parte de pai frequentavam as comunidades gurupaense, celebravam missas, cultos e catava a ladainha em Latim, sendo que essas rezas era passada de geração a geração. Meu avô paterno, Silvino Eufrozino da Silva era uma pessoa muito respeitada nas comunidades e por ter influência católica há bastante tempo às pessoas de comunidades iam buscar ele em sua residência para rezar a ladainha em Latim. Motivo este que poucas pessoas na cidade de Gurupá sabiam rezar a ladainha em Latim, meu avô Silvino faleceu no dia 18 de Dezembro de 2011 com 82 anos de idade.

Falando um pouco de minha devoção à São Benedito de Gurupá vem através de minha família que teve varias bênçãos alcançadas, sendo que estas bênção alcançadas são relacionada questões financeira familiar e saúde. Minha família sempre foi católica e devota de São Benedito e nesta devoção para agradecer as bênçãos alcançadas. Todo ano na madrugada do dia 08 para o dia 09 de dezembro. Minha família faz um banquete celebrada por um café da manhã para os foliões e devotos de São Benedito e este banquete tem um pouco da culinária dos caboclos do interior amazônico. Composto por beijú chica, pão torrado, farinha de tapioca, bolo de macaxeira, bolo de trigo, café com leite, Nescau, refrigerante e vinho que é uma bebida essencial que não pode faltar nos banquete dos foliões.

Nas alvoradas e trindades os foliões ao chegarem às residências dos devotos de São Benedito ficam em frente da residência e catam uma toada de boas-vindas e ao entrarem eles fazem o banquete e no final deste banquete catam outras toadas em agradecimento a família.

A emoção ao ver esta grandiosa festa religiosa e de um momento de suma importância por ser católico desde criança e minha família ser devota de São Benedito me emocionar ao ver as pessoas pagando suas promessas por terem recebidos as suas

bênçãos alcançadas, e devidos essas bênçãos alcançadas a cada ano que passa aumenta mais a devoção a São Benedito de Gurupá. Sendo que varias pessoas vem de vários Municípios e cidades do Estado Pará, Amapá, e outras regiões.

Em um momento de alvorada em minha residência, falando com o líder dos foliões de São Benedito o senhor Luís Portilho que é mantenedor de foliões, ele relatou que o vinho é importante para a dicção de sua voz, por motivo de eles cantarem muito e suas gargantas ficarem ressecadas.

Quanto a tradição religiosa e cultural e expressada na forma de toada referenciando a um santo padroeiro cantada pelos foliões do que é uma forma trazidas pelos quilombolas passadas de geração a geração CROATTO (2001) afirma que:

“Para entender a linguagem religiosa é necessário partir da experiência do sagrado que a própria linguagem quer comunicar”. O sagrado é uma relação entre Deus e o homem que se mostra nos gestos, palavras, objetos e etc. O transcendente é inexprimível, mas precisa ser expresso e na tentativa de estabelecer essa comunicação é que chegamos ao Símbolo”.

A Festividade de São Benedito, relatos das entrevistas com Meu Pai Benedito Eufrozino da Silva e Minha Mãe Maria de Lourdes Queiróz da Silva.

Em entrevista no dia 26 de março de 2017 às 14:00 horas, com meu pai Benedito Eufrozino da Silva e Minha Mae Maria de Lourdes Queiroz da Silva que são secretários da festividade e trabalham há mais de 35 anos na festividade da paróquia da cidade de Gurupá. A festa de São Benedito tem 20 dias de festejos, sendo que os principais dias da festa são dia 09, 24, 27 e 28.

No dia 09 de dezembro é realizada a abertura dos festejos, pois na madrugada do dia 09 é feita um momento de celebração chamada de alvorada, nome dado por ser de madrugada na alvorada do dia, pois neste momento os foliões se preparam as

04:00 horas da manhã e vão toca uma toada em frente a igreja, chamada de trindade, que significa pai, filho espírito santo em homenagem a abertura dos festejos de São Benedito e depois vão até o barracão toca a uma mão de samba chamada de Gambá e a toada de alvorada, e nestes momento o locutor do som Leão do Norte da Barraca de Santo Antônio, juntamente com os foguetórios anunciam a alvorada de São Benedito, inicio dos festejos, este momento pela população gurupaense é chamado de virada do dia 08 para o dia 09, varias pessoas vem prestigia o momento depois de saírem dos salões de festas, festa estas que são realizadas no dia 08 e fazem a participação da festa católica de São Benedito, sendo que neste momento é a união do sagrado e profano.

Depois deste momento os foliões e devotos que participam da alvorada, vão para a casa dos promesseiros para fazerem um banquete servido de iguarias da culinária paraense, que primeiramente é servido para os foliões e depois para os devotos de São Benedito.

A seguir, algumas fotografias das folias dos foliões de São Benedito:

Figura 4 - Romeiros e Foliões de São Benedito no momento de Alvorada, em frente à casa do Senhor Benedito Eufrozino da Silva.



Fonte: Foto de Benedito Eufrozino da Silva Júnior, 09 de Dezembro de 2016.

Figura 5 - Foliões de São Benedito no momento de Alvorada, saudando com a folia de alvorada os moradores da Residência do senhor Benedito Eufrozino da Silva.



Fonte: Foto de Benedito Eufrozino da Silva Júnior, 09 de Dezembro de 2016.

Figura 6 - Foliões de São Benedito no momento de Alvorada, ao redor da mesa saudando o banquete com folia cantada, para a oferenda oferecida pelo senhor Benedito Eufrozino da Silva e sua família.



Fonte: Foto de Benedito Eufrozino da Silva Júnior, 09 de Dezembro de 2016.

Depois de todas as casas visitadas pelos os foliões eles vão em direção à rodovia Gurupá Pucuruí, para a busca do mastro no lugar batizado pela população gurupaense de carlota, este mastro é símbolo votivo a São Benedito que indica o início e término do festejo.

Figura 7 - Foliões de São Benedito na rodovia Gurupá Pucuruí, na busca do mastro de São Benedito³.



Fonte: Foto de Benedito Eufrozino da Silva Júnior, 09 de Dezembro de 2016.

Em seguida este mastro vai até o barracão de São Benedito, localizado na Avenida Santo Antônio, onde os foliões em momentos de festa tocam a mão de samba denominada dança do “Gambá” sendo que esta dança é realizada para os promesseiros e devotos do santo todas as noites depois da novena as 21:30.

³ O mastro de São Benedito é um tronco de madeira medindo aproximadamente 10 metros de comprimento e 70 cm de diâmetro, é levantado no centro da praça da matriz marcando um dos momentos da abertura e fim dos festejos, este mastro é enfeitado com donativos que no dia 28 de dezembro na derruba, fim dos festejos este donativo é tirado pelo promesseiro que sobe no mastro e joga para os devotos que estão assistindo a derruba.

Figura 8 - Devotos e brincante, dançando a dança do Gambá⁴ na Ramada de São Benedito.



Fonte: Foto de Benedito Eufrozino da Silva Júnior, 26 de Dezembro de 2016.

No dia 24 de Dezembro, as 17:00 horas da tarde, varias embarcações do estado do Pará e Amapá, vem prestigiar o momento denominado de meia lua de São Benedito, onde o santo, juntamente com foliões e devotos vão em peregrinação fluvial nas aguas em frente a cidade de Gurupá, dando 05 voltas até às 18:00, depois desta procissão o santo vai para a igreja em procissão para fazer os agradecimentos finais.

No dia 27 de Dezembro, as 18:00 horas da tarde, a comunidade Gurupaense juntamente com os povos das cidades vizinhas do Estado Pará e Amapá, se reúnem, neste momento grandioso de Oração e confraternização para a procissão de São Benedito, onde a imagem é levada nas ruas da cidade de Gurupá, com multidões de promesseiros pagando suas promessas pelas suas graças alcançadas e elevando um viva à São Benedito, onde

⁴ Dança do gambá, Dança de origem africana onde os devotos dançam no sentido anti-horário, segundo o folião França, Mantenedor de Foliões, este sentido da dança é para invocar a santíssima Trindade que no catolicismo é pai, filho e espirito santo.

as pessoas homenageiam o Santo na varanda de Suas casas, jogando confetes e serpentina na hora da passagem do Santo e dando água mineral para os romeiros de São Benedito e a todos que participam da desta grande procissão de fé e em após o termino desta procissão a imagem do santo é levada para a igreja matriz de São Benedito.

No dia 28 de Dezembro de 2017, as 17:00 horas da tarde a população Gurupaense juntamente com os devotos de outras regiões vizinhas do estado do Pará e Amapá, se organizam em frente a igreja matriz para a derruba do mastro de São Benedito que significa o término da festividade do santo.

PARTICIPAÇÃO DO XVII ENCONTRO DOS FOLIÕES

HISTÓRIA DE VIDA DOS FOLIÕES. COMO SE TORNOU UM SOLDADO DO SANTO?

No XVII encontro dos foliões no dia 07 de julho de 2017 em que participei no centro paroquial de Gurupá, o vigário da paróquia de Gurupá, Padre Giulio Luppi, falou das irmandades que são os santos de cada setor que é festejado, sendo que cada santo tem um tipo de cantiga e toada diferente para os foliões cantarem. Pois em algumas comunidades, tem grupos de foliões, sendo que as comunidades mais destacada com grupos de foliões são as comunidades do interior.

Sendo que em pauta, Robson Wander Costa Lopes⁵ relatou sobre o apontamento de fé e cultura uma tentativa de recuperar e resgatar a cultura das folias que ao passa do tempo foram havendo algumas modificações, devido a falta de respeito com a

⁵ Robson Wander Costa Lopes, Ex-Padre da prelazia do Xingu, ajuda o Padre Giulio Luppi em palestras Religiosas de Formação em Gurupá e hoje Professor do Instituto Federal do Pará.

religião, pois antigamente ser folião era louvar a santidade sem medir esforços.

Promessa é fazer um pedido a um santo e obter uma graça alcançada, sendo que a mesma não for pagar não é promessa, ninguém faz promessa para o outro como diz o ditado promessa é dívida.

Escravo do santo são foliões veteranos que estão no grupo de foliões há bastante tempo, ou seja, desde criança e Folião Perpétuo são foliões que estas no grupo há mais de 04 anos.

O mestre Sala França que é o Folião que conduz a folia cantando, relata que a festividade começou com brincadeiras de crianças no interior do Gurupá mirim de Gurupá,pa, em seu argumento ele relata que foi no ano de 1930, mas isso não é um fato verídico e depois desta data esta festividade católica foi levada para a cidade de Gurupá.

Robson Wander, afirma que Termo soldado do santo vem dos foliões serem os guardiões do santo, aquele que eleva a fé através das folias cantadas, homenageando o santo e servindo a irmandade com fé e devoção sem medir dificuldades nas horas das folias.

Em seguida, Robson, explicou que no ano de 1948, As dificuldades financeiras eram muito precárias, pois as roupas de foliões nesta época eram feita de saca de sarrapilheira de arroz e os foliões iam para folias descalços, pois calçados nesta época era só para as famílias bem estruturadas e até hoje existem fotos que comprovam este fato.

As folias de São Benedito tem raízes vertentes Afrodescendentes de quilombos, sendo que suas musicalidades não sofreram tantas modificações e até hoje os foliões e os rezadores de ladainha catam essas músicas que fazem parte da cultura do povo gurupaense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As condições de elaborar este artigo falando da Espetacularidade da dança do gambá e dos Foliões de São Benedito é conhecida para o povo gurupaense como patrimônio cultural artístico, pois esta cultura esta enraizada no povo gurupaense há varias gerações, sendo que o gambá é mais conhecida como mão de samba, onde os devotos de São Benedito se reúnem no barracão para a participar da pratica da dança tocada pelos foliões, sendo que a dança do gambá não acontece só na festividade de São Benedito e sim em outras festividades com outros padroeiros da região local e rural, sendo que algumas partes da letra da música é a mesma, trocando somente o nome do santo.

A festividade de São Benedito é muito importante para o povo católico gurupaense por ser no mês de dezembro, ultimo mês do ano, trata-se de um momento de confraternização de familiares que vem de outras localidades para participar da festividade e confraternizar juntamente com suas famílias não só a festividade, mas o natal e ano novo. Neste mês a cidade de Gurupá se torna pequena pela quantidade de pessoas que são devotos de São Benedito que vem participa deste momento propicio de fé, devoção e curtição profana das festas nos salões e nas ruas de Gurupá.

A documentação ao longo deste artigo foi por meio da pesquisa de campo e das entrevistas com Os foliões de São Benedito, Participação do XVII encontros dos foliões e entrevistas com meu pai Benedito Eufrozino da Silva e Minha Mãe Maria de Lourdes Queiroz da Silva que São Secretários da festividade de São Benedito. Após vivenciar essa pratica de quem faz e de quem prática a espetacularidade, neste contexto religioso e cultural da minha cidade, nesta pesquisa, vejo que espetacularidade que é do campo da etnocenologia, está presente nos festejos de São Benedito e no cotidinao de seus devotos.

REFERÊNCIAS

- BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana**. Textos reunidos. Salvador: P e A. Gráfica Editora, 2009.
- CROATTO, José Severino. **As linguagens da experiência religiosa**: Uma introdução à fenomenologia da religião. São Paulo: Paulinas, 2001.
- FREITAS, Sônia Maria. **História oral**. São Paulo: Editora Humanitas 2006.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LIC, 1989.
- GIMENEZ, Paula E. **A origem das crenças brasileiras**. São Paulo: Saraiva, 2009
- LOPES, Robson Wander Costa, O Porto é Porta e Memória: análise da diversidade religiosa no interior da Amazônia. In: Simpósio da ABHR. 13., 2012, São Luís. **Anais...** São Luís: UFMA, 2012.
- RELATÓRIO DO PROGRAMA RAÍZES. Belém: Programa Raízes, 2006.
- ROSENDAHL, Zeny. **Sagrado e Religião: Uma Abordagem Geográfica**. Rio de Janeiro: UERJ/NEPEC, 1996.
- SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense**. Textos reunidos – Belém: Paka-Tatu. 2004.
- _____. **O negro no Pará sob o regime da escravidão**. 3.ed.rev.ampl. – Belém: IAP; Programa Raízes, 2005.
- SANCHIS, Pierre. **Arraial, festa de um povo: as romarias portuguesas**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983.
- SANTA BRIGIDA, Miguel. A Etnocenologia como desígnio de um novo caminho para a pesquisa acadêmica – Ampliação do modo e do lugar de olhar a cena contemporânea. In: BIÃO, Armindo (org.). Colóquio Internacional de Etnocenologia, 5., 2007, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Fast Design, 2007. p. 199-203.

A DANÇA DO GAMBÁ DE GURUPÁ-PA

Reinaldo Negrão¹
Prof. Dr. Jaime Amaral²

Resumo: Este trabalho investiga a espetacularidade³ da Dança do Gambá do município de Gurupá no estado do Pará. O referido município está localizado à margem direita do Rio Amazonas e apresenta esta manifestação espetacular durante a Festa de São Benedito, no mês de dezembro de cada ano.

Palavras-chave: Dança. Espetacularidade. Manifestação. Festa. Etnocologia.

¹ Professor formado pelo Curso de Licenciatura em Teatro - PARFOR/Gurupá no ano de 2017. E-mail: pnreinaldo16@gmail.com

² Dr. em Artes Cênicas da Universidade Federal do Pará - UFPA; Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia - UFBA; Licenciado em Educação Física pela Fundação Educacional do Pará - FEP, hoje chamada de Universidade do Estado do Pará - UEPA; Professor de dança da Escola de Teatro e Dança da UFPA - ETDUFPA; Diretor da Companhia de Ballet Jaime Amaral de Belém (PA); Coreógrafo da Compagnie de Danse d'Amazonie, a qual envolve os países: Brasil, Suriname, Guiana Francesa e Uruguai; Bailarino-Pesquisador-Intérprete; Bailarino Profissional, dançou com Augusto Rodrigues em Belém (PA); Teatro Municipal de Niterói (RJ); Studio Lurdes Bastos (RJ); Grupo Andanças de Nino Giovanetti (RJ); Ballet Stagium (SP); Ballet do Cone-Sul na Argentina; Stadsh Bühnem Augsburg Tanz Theater na Alemanha; Companhia de Ballet Jaime Amaral (PA). Atual presidente da Associação Artistas de Dança do Pará - ADAP; Diretor do Corpo de Dança da ETDUFPA - CDE; Diretor do Grupo de Dança Os Encantados de Arapiranga - Curuçá (PA) e Diretor da Escola de Teatro e Dança da UFPA - ETDUFPA. E-mail: jaime_amaral@hotmail.com

³ Quando o sujeito toma consciência clara, reflexiva, do olhar do outro e de seu próprio olhar alerta para apreciar a alteridade (BIÃO apud AMARAL, 2012, p. 33).

1 INTRODUÇÃO

A investigação caracteriza-se por ser uma pesquisa qualitativa que tem por especialidade não quantificar o processo investigativo, mas observar e analisar o fenômeno cultural e social por meio das lentes da etnocenologia⁴, que é um neologismo construído para estudar uma nova disciplina nas artes cênicas, baseada na etnometodologia.

A etnocenologia é uma disciplina construída sobre o modelo corrente da terminologia científica para identificar um novo estudo, focalizando as práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados - PCHEO, de várias etnias do mundo (AMARAL, 2012, p. 22).

A Dança do Gambá é uma manifestação cultural típica do município de Gurupá, nela observa-se que existe uma originalidade própria que se distingue de outros municípios, até mesmo de outros estados brasileiros. A partir dos pressupostos teóricos entendo que, a dança é uma manifestação cultural, social e artística que ocupa um lugar fundamental na vida das comunidades humanas. Do ponto de vista antropológico, aponto como um comportamento humano, partilhado entre o dançarino e a sociedade a que esse pertence.

Do ponto de vista etnocenológico, afirmo que é um comportamento extracotidiano, que inclui uma intenção de espetacularidade e que engloba não apenas o atuante, mas também aquele que o vê, a partir de uma articulação social. Considerando-se a perspectiva, a linguagem pode ser compreendida como sistemas de representação que, postos em efetividade por meio de construções discursivas, comunicam conjuntos de ideias em posição de constituir sentidos ao mundo.

⁴ Disciplina que compreende análises interiores que partem dos critérios próprios de cada cultura estudada e análises exteriores, fundadas sobre as noções e métodos em uso (PRADIER, 1996, p. 21 apud SANTA BRIGIDA, 2007, p. 200).

Sendo assim, compreendo a Dança do Gambá como qualquer outra prática social, pode ser vista como constituída na e pela linguagem, isto é, pelos discursos e pelas representações que fundam e dão sentido à vida social, porque embora cada qual tenha sua maneira de dançar, mas, a dança é uma expressão em que o corpo se altera e se comunica.

2 GURUPÁ, O LUGAR DA DANÇA DO GAMBÁ

Em 1623, surge um pequeno vilarejo à margem direita do Rio Amazonas conhecido como Gurupá, local em que esteve os primeiros habitantes, os Índios Mariocay da tribo dos tupinambás. Com a chegada dos holandeses, estes foram dominados, alguns ainda fugiram para outros lugares distantes, ficando uma pequena parte da comunidade indígena que por aqui viveram e se tornaram escravos e mão de obra barata.

Porém, com a chegada dos portugueses, ocorreu uma guerra entre os portugueses e holandeses, tendo a vitória dos portugueses, que dominando os rivais, colocaram a predominância de sua cultura, de seus costumes e tradições deixando resquícios até hoje.

Conta a lenda que muito antes do domínio dos portugueses, São Benedito tenha vindo nas caravelas dos holandeses, mas o Santo que foi consagrado o padroeiro da cidade foi Santo Antônio, como uma forma de demarcar o poder sobre a cultura e religiosidade do outro. Mas, o santo mais celebrado em maior proporção na cidade e no município é São Benedito.

No município de Gurupá já se encontram as agências bancárias do Banco do Brasil, Bradesco e Caixa Econômica, um hospital e três postos comunitários que também atendem as comunidades da cidade e por sua vez as pessoas que moram na zona rural. Tem escolas de grande e médio porte, que com o projeto do governo federal, a maioria (80%) dos professores tem

graduação, sendo a maior parte contemplada com a formação de professores por meio do PARFOR.

A cidade de Gurupá conta com muitas ruas, mas muitas delas são conhecidas como a primeira rua, segunda rua e assim sucessivamente, sendo que as mesmas homenageiam as pessoas importantes que fizeram parte da cidade em algum momento. Também tem as ruas que homenageiam os santos, como a rua Santo Antônio, São Benedito, etc.

É importante descrever também que as principais fontes de renda do município giram em torno da pesca, coletas de frutos, do extrativismo e dos empregados, que são servidores públicos da Prefeitura Municipal de Gurupá. Essas atividades são importantes para a circulação de dinheiro na cidade, desde a farinha produzida para o consumo familiar como a venda para outras pessoas que precisam comprar, estas vendas acontecem normalmente nas feiras e no cais que ficam na frente da cidade. Entre os produtos vendidos nas feiras, destacam-se: o cupuaçu, a banana, o cacau, a macaxeira, a pupunha, entre outras variedades de frutas plantadas e comercializadas pelos ribeirinhos, além do peixe.

Pode-se apontar que a mão de obra da construção civil cresceu significativamente a partir do novo século, as pessoas puderam melhorar suas casas e, assim, contratar pessoas para trabalharem. Antes, se via pessoas construindo ou reformando suas casas somente nos meses de novembro e dezembro, quando se aproximava da Festividade de São Benedito, era quando as famílias se preparavam para a festa e para receberem amigos e parentes vindos de outros municípios, hoje, essa ação mudou, desde o começo do ano as pessoas já se organizam para construir ou reformarem suas casas, acredita-se que a economia melhorou bastante no município.

Entretanto, os cidadãos gurupaenses em sua maioria, como uma forma de agradecimentos de todos os seus esforços durante o ano, celebram o momento de festa a São Benedito, assim como,

a Dança do Gambá que contagia todos os presentes que dançam a música e os ritmos entoados pelos foliões⁵, estes por sua vez cantam e tocam sempre após a missa que se encerra às 22 horas.

A Dança do Gambá congrega homens, mulheres, crianças, pessoas de todas as idades, que ficam contagiados com o momento, pessoas que se libertam de todos os seus pensamentos como uma forma de lavar a alma como diz o Sr. Joaquim Souza, um dos entrevistados da pesquisa:

É um sentimento de desligamento, meu filho!!, não há explicação, é uma forma de lavar a alma, de pedir que outros anos eu esteja aqui e, as outras pessoas também [...] é uma emoção que se coloca no gingado do corpo, quanto mais se dança, maior é a vontade de dançar (Entrevista realizada em 24 de dezembro de 2016).

Isso ainda é algo presente na maioria das famílias de Gurupá, como aquelas que veem pela primeira vez vivenciar tal acontecimento. Porém, a cultura já se encontra em dificuldades, muitos já não sabem contar a tradição sobre a Dança do Gambá, outros ainda pelo fato de não quererem se interessar para dar continuidade ou porque não são mais estimulados como era feito antes. A partir disso, se encontram muitos relatos que ora comungam, ora divergem de uma mesma linha de pensamento, como nos fala Maria do Cheiro⁶:

A Dança do Gambá teve início nessa região a partir de uma brincadeira de crianças, porém a falta de interesse e o descuido com a cultura local em que se trata da dança hoje,

⁵ Nome dado à Irmandade de descendentes de escravos que cantam e celebram ao santo protetor São Benedito, assim como em outras culturas se tem o nome de marujos, a identificação do grupo é folião.

⁶ Nome fictício dado a uma senhora de uma comunidade quilombola conhecida como Jocojó no município de Gurupá, pessoa de uma serenidade ímpar que é folião e que possui um vasto conhecimento sobre a Dança do Gambá, e com muito esforço luta para repassar os conhecimentos da tradição da dança e seus costumes.

as crianças não sabem nem como se dança o gambá, o ritmo das músicas, as letras que são todas em latim, que alguns mais novos da comunidade até sorriem quando é perguntado sobre a dança. Essa dança é tão rica e com uma cultura de tão grande porte, mas que infelizmente não está sendo valorizada em Gurupá. (Entrevista realizada em 15 de novembro de 2016).

Anteriormente Gurupá era chamada de Vila de Itá, que em tupi quer dizer Ponta de Pedra, por ser uma cidade alta e que está localizada à margem direita do Rio Amazonas, é um nome fictício. A cidade está situada em uma sub-região denominada de Baixo Amazonas, segundo Warley (1988, p. 149):

A Vila de Itá era uma comunidade que comemorava as datas cívicas como de 07 de setembro, o natal entre outras, no entanto, por não ser uma cidade desenvolvida no baixo Amazonas, ficou conhecida pelo período da borracha onde diversas famílias e várias cidades do estado migraram para a Vila de Itá.

Dessa forma, observo ainda por meio dos estudos aprofundados sobre o assunto, que em 1842 a Vila de Itá possuía duas ruas e duas praças, como acontecia em outros povoados amazônicos, uma parte da vila era habitada pelos índios e seus descendentes e chamada de aldeias, já a outra parte conhecida como cidade, era o lugar onde moravam os europeus que eram comerciantes, funcionários do governo, donos de terra e artesãos.

A cidade teve um crescimento ímpar, pois à medida que assimilavam a língua e os costumes ibéricos os índios perdiam a identidade e tonavam-se (escravos). Esses índios eram os únicos que em Gurupá moravam, porém, com a chegada dos europeus foram expulsos e obrigados a trabalhar como escravos (WAGLEY, 1988, p. 155).

De acordo com Wagley (1988), um lusitano de Itá, 1850, calculou sua população em 715 pessoas, das quais dividiam-se por classe, sendo 482 brancos e apenas 233 de escravos, que eram no período os índios.

A cidade já não era movimentada, conta Wagley (1988), que “o forte meio de transição de mercadoria passa a perder o posto de comércio”. Mas no final do século XIX a borracha silvestre, produto importante de exportação, traz para a Vila de Itá uma fase boa novamente e em 1900 a 1912, a borracha desponta e começa a melhorar a vida do povo desta vila.

Ainda, segundo alguns fatos pesquisados em arquivo da prefeitura e entrevistas coletadas com parentes do autor Wagley (1988), a pesquisa revela que a Vila de Itá tinha três ruas e a cidade não tinha calçamento como todas as ruas de hoje, que nos períodos chuvosos havia lama por conta do barro e da falta de saneamento básico.

As três ruas principais acompanham o rio e dessas saem as travessas que lhe são perpendiculares, sendo que cada rua tem nome de um herói da história do Pará; as travessas têm nome de santo, e duas das praças recebem o nome de homens famosos, as ruas são conhecidas como rua primeira, rua segunda e rua terceira, como já foi mencionado.

É bom lembrar que essas ruas também eram divididas por classes sociais, sendo que os moradores da primeira rua eram os comerciantes, coletores, como confirma o entrevistado Adelino Pantoja:

Só gente importante e de cor clara que morava lá, pois os negros não podiam frequentar as ruas, as casas desses moradores da rua primeira, era feita de barro onde até nos anos 2000 a casa por exemplo da família Aben-Athar era linda, sendo ela uma das famílias mais importantes que moravam em casas na primeira rua.

Entende-se que passando os anos, muitas transformações foram acontecendo, as ruas foram tomando a pavimentação e o fluxo de pessoas foi aumentando na cidade. As casas foram sendo modificadas e ganhando uma nova arquitetura, mesmo que simples em sua maioria, mas ainda assim, as famílias foram se planejando e construindo novas casas. Algumas casas que antes

eram de pau a pique, hoje já não existem mais, outras casas foram sendo construídas sobre as quais existiam antes.

Por um olhar criterioso, se pode entender por dois viéis, sendo que o primeiro porque não houve uma atenção dos governantes para a preservação dessas casas como uma forma de patrimônio do município, outro ainda, porque nem os governantes da época e nem mesmo as famílias não tinham esse olhar para preservação da antiga arquitetura da cidade de Gurupá.

Já na segunda rua e terceira rua eram os moradores escravos constituídos pelos índios e pelos negros, que dividiam o espaço, os mesmos moravam em casas cobertas apenas por palhas e sem parede, segundo o entrevistado Adelino Pantoja, que disse que muitos dessa área viviam em condições desumanas.

Os moradores da Vila de Itá têm como diversão as festas religiosas, a crença nos santos, já que não existia na vila outra religião, apenas a católica. Desde o começo sempre foi uma comunidade hospitaleira e cheia de encanto. Outra informação adquirida com os entrevistados foi que a partir do ano de 1639, os brancos passaram a chama a Vila de Itá como a cidade de Gurupá, nome que em Tupi-Guarani quer dizer Porto de Canoas ou Ponta de Pedra, como mencionei anteriormente.

Mas, até hoje sobre minha observação, Gurupá continua uma cidade pacata, onde o índice de violência é baixo comparado às outras cidades próximas, as festas só são permitidas nos finais de semanas e feriados, sendo a festa mais esperada a Festa de São Benedito de Gurupá, que acontece no mês de dezembro e atrai muitos devotos e romeiros para participarem da festividade do Santo Preto e milagroso, como o povo católico costuma dizer, ou São Benedito de Gurupá.

Gurupá é assim, apesar de ser uma cidade considerada atrasada em relação aos demais municípios, ainda guarda o aspecto religioso e alguns costumes. É considerada como um

lugar bom para se viver, como diz o ditado “quem vem em Gurupá não quer voltar mais”, por ser uma cidade acolhedora e tranquila. Uma das características presentes do povo gurupaense é que são pessoas trabalhadoras, mas que possuem em suas veias uma forte atração pela festa do santo popular, na verdade são pessoas que se planejam, organizam para viver na fé de sua devoção.

Em Gurupá, existem outros momentos festivos como: festa junina que inicia no mês de junho e vai até o mês de julho, quando acontece a disputa entre as quadrilhas do município e de outros lugares, período que vai se proporcionando premiações. Tem o Festival do Açaí no mês de abril, o Festival do Camarão que acontece em setembro com vendas de comidas, todas oriundas do camarão, Festival da Dourada que é realizado no mês de setembro com muitas comidas e é uma grande festa que move todas as pessoas da cidade e do interior, sendo considerada a segunda maior festa do município.

Existiu há muitos anos atrás a Poli Arte, que era um festival de Teatro que envolvia todas as escolas da cidade, este festival era organizado por professores da rede pública de ensino, mas que com o passar dos anos foi esquecido e continua até hoje adormecido. Quem sabe agora com todos os professores de teatro formados pela UFPA, o festival seja revigorado e sai desse sono profundo.

Se escutar os moradores com a devida atenção se terá uma impressão que a cidade no ano inteiro é uma cidade festiva, pois durante todos os outros doze meses do ano acontecem os festejos dos Santos que as próprias comunidades realizam para celebrarem os seus padroeiros.

Somente na cidade de Gurupá existem onze comunidades, que são: São Francisco de Assis, Santana, Nossa Senhora de Fátima, Imaculada Conceição, Santa Maria, Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, Santo Antônio, São Benedito, São Paulo, São José e São Judas Tadeu, sendo que todas essas comunidades

possuem um calendário e uma programação para realizarem os festejos.

Dessa forma, neste lugar, surge uma dança popular originada pelos negros e índios, mais precisamente pelos negros escravos que habitavam na época a cidade de Gurupá. A cidade era somente uma vila e era dominada pelos portugueses, mas as pessoas se envolviam nessa dança, a qual tem em sua particularidade o desejo de sempre expressar suas alegrias, e com muito fervor, felicidade e resistência surge a Dança do Gambá em Gurupá, no estado do Pará.

3 A DANÇA DO GAMBÁ

A Dança do Gambá ou Mão de Samba, como é conhecida essa dança por alguns moradores do município estudado, teve sua origem na comunidade de Gurupá-Mirim, uma área quilombola na zona rural de Gurupá, local onde os negros se refugiavam com medo dos senhores. É bom lembrar que essa dança é de origem africana, porém a cada ano ou apresentação ela sofre suas transformações, já teve influência dos negros, índios, brancos, pardos, etc.

Gambá ou simplesmente Samba, é a cantiga animada, que embala a dança. Ela é acompanhada pelo batuque dos tambores. O Gambá é tanto a música como o ritmo. Com o aprofundamento no estudo, descobri que a dança era tida como impura, por ser originada do candomblé. Os senhores donos dos escravos tinham muito receio da mesma e então os jesuítas ou padres afastaram-na da igreja.

Em Gurupá, assim como em outros lugares do país, as danças negras nunca foram tão bem vistas, pois sempre sofreram preconceitos e exclusões, principalmente em seus rituais sagrados de curas e adorações às suas entidades. Assim sendo, afirmo que a dança é um sincretismo religioso, pois os negros por medo de

seus senhores encontraram na dança uma forma de adorar seus deuses e enganar seus patrões como meio de manifestação.

A Dança do Gambá pode-se dizer que é parte da Folia de São Benedito, ela consiste em uma manifestação dançante como as danças parafolclóricas do Lundum⁷ e do Carimbó⁸, a partir desta compreensão acredito que, por sua movimentação é uma variação do Carimbó, pois os movimentos são bem parecidos com o arrastar dos pés no chão e os braços voltados para cima.

Posso dizer ainda que, ela está presente na maioria das festas religiosas dos povoados e das várzeas de Gurupá, e de muitos municípios do estado do Pará. Os grupos de foliões de cada lugar possuem um ritmo alternado com passos ora lentos, ora rápidos. Nas apresentações da dança se utilizam os instrumentos musicais que a acompanham, que são: o tambor menor, o tambor maior, o reco-reco ou o cheque-cheque, o raspador, o cassetete, a caixa e os maracás.

De acordo com as observações feitas na comunidade do Rio Jocojó em Gurupá, percebi que as técnicas de produzirem os próprios instrumentos perpassa de pai para filhos, atualmente o principal mestre na confecção de instrumentos é o mestre Zé Bentes, que está hoje com 70 anos. Só de Gambá ele tem 40 anos, ele aprendeu a arte de confeccionar os instrumentos com os mais velhos da comunidade, e ainda por uma promessa por conta de uma doença acometida anos atrás.

O folião de São Benedito é uma dessas pessoas que constrói os instrumentos da folia, é uma técnica de uma sabedoria sem igual, pois necessita ter paciência, amor e dedicação para se chegar a um bom resultado final. As crianças por sua vez estão ao seu redor, observando, brincando e, claro, de certa forma

⁷ Dança popular da região amazônica.

⁸ Dança típica do estado do Pará em que as mulheres utilizam longas saias rodadas e os homens calças, ambos normalmente estão descalços.

aprendendo para que tal conhecimento consiga ser repassado e para que seja dada sua continuidade.

O ritmo dessa dança começa com o raspador comandado pelo Mestre Sala e em seguida é marcado pela batida do tambor, sendo que a primeira batida é marcada por tambores num batuque que se aproxima ao nosso samba, por isto se diz “Mão de Samba”, porém, mais rápido e com mais riquezas de variação rítmica.

As batidas sempre iniciam com o tambor menor, conhecido pelos foliões como “tamborinho” e, depois, pelo tambor maior chamado de “tambor-mor”, fazendo uma alusão ao todo poderoso. Esses instrumentos são feitos de maneira artesanal. Pessoas da própria comunidade é que os fazem, como já mencionei, pois retiram as madeiras das matas, selecionam e em seguida com seus materiais de ferro começam a esculpir a madeira até chegar ao resultado final, que é um tronco oco.

O couro geralmente é de veado ou de onça e é esticado e posto no sol para secar, após esse processo é colocado na abertura da boca de um dos lados do tronco do tambor para que seja retirado um bom som, que será tocado na folia do Santo Preto. Esses instrumentos têm características parecidas com o Curimbó, que é um instrumento feito de pau e corda muito utilizado para tocar as danças de Carimbó. Ressalto também, que o mesmo se assemelha à Onça, outro instrumento musical importante da cultura paraense, que tem um som especial para as danças parafolclóricas.

A sequência musical continua utilizando e revelando outros instrumentos de percussão que asseguram o ritmo e as toadas cantadas pelo Mestre Sala, ou seja, pelo folião que tira os versos, enversando⁹, os quais são repetidos pelos demais foliões. Esses foliões se apresentam com indumentárias específicas como: calça

⁹ Cantoria feita por meio de versos, na qual há rimas para dar mais sentido às cantorias e às músicas cantadas pelos Foliões.

preta, camisa branca e por cima desta camisa usam uma jaqueta vermelha, chamada de Opa, que traz nas costas um escudo com um símbolo em homenagem a São Benedito.

As músicas são cantadas pelos Foliões¹⁰, e por muitas vezes não são compreendidas pelos ouvintes ou participantes da folia, pois as mesmas são cantadas em dialeto africano misturado com a língua portuguesa.

Os foliões estão classificados em categorias, e eles são definidos da seguinte maneira: 1- folião escravo de santo, é aquele que se coloca a serviço por toda sua vida para o santo; 2- folião promesseiro, é aquele que se torna folião a partir de uma promessa realizada por uma causa alcançada; 3- folião mirim, é aquela criança que se insere por influência familiar; 4- folião mantenedor, é aquele que coordena um grupo de foliões e mantém esse grupo ativo; 5- folião sargento, é aquele que leva a estola de São Benedito e os Bandeireiros que levam as bandeiras do santo, dentre outros.

Segundo informações coletadas no campo, não é permitido que qualquer pessoa pegue os instrumentos de percussão usado na dança, somente os foliões que são os escravos do santo, por promessa ou devoção, devem utilizar esses instrumentos:

Os foliões são membros da folia designados como escravos do santo. Servem toda vida por votos pessoais, ou porque foram oferecidos pelos pais como escravos do santo, podendo ainda ser folião do santo por uma promessa de uma graça alcançada, ou seja, um milagre, somente eles têm a permissão de tocar instrumentos.

A dança também é organizada pelos foliões de Gurupá, hoje em dia ela não é mais praticada apenas pelos negros dos quilombos como antes, tanto os que tocam como os que dançam o Gambá, são todos os que gostam e se simpatizam com a dança, pois antes era permitido apenas os negros dançarem e cantarem

¹⁰ É o nome dado ao grupo de pessoas da Irmandade de São Benedito.

nas barracas e ramada do Santo Preto, segundo consta no relatório dos foliões, estruturado e atribuído na formação espiritual de atribuições da irmandade.

Onde tem festa de São Benedito, tem batuque, tem gambá e o tambor dos negros. Dessa forma, a dança do gambá é um marco histórico da identidade de um povo que busca conhecer suas origens e luta para que a cultura de hoje não possa perder a cultura local que é a dança do gambá (RELATÓRIO, 2007, p. 03).

Sobre os foliões, segundo um antigo folião entrevistado fala: - o grupo dos foliões são tidos como escravos por devoção de uma graça alcançada ou por tradições como é o caso dos quilombolas das áreas de Arino, Gurupá Mirim, Ribeira e Jocojó. No período da festa os mesmos se doam ao santo na barraca, eles são os protetores do santo, por ocasião da festa se tornam responsáveis por abrir os festejos com ladainhas em latim e uma Mão de Samba, na porta da igreja, depois no barracão do santo celebram a folia onde todos dançam em forma de círculo para demonstrar união e celebrar a vida.

A festividade acontece no mês de dezembro e seu início é exatamente no dia 09 com o levantamento do mastro. O mastro é uma árvore que é retirada do mato, nas proximidades da cidade, ela é escolhida com cuidado para que não seja muito torta, quem faz esse acompanhamento é o juiz do mastro¹¹, juntamente com outras pessoas, tudo acontece sempre no mês de novembro que antecede a festa.

¹¹ O juiz do mastro é o Sr. Manoel Lúcio que fica incumbido de retirar o mastro que será hasteado no início da festa, porém, nos últimos 15 anos muitas pessoas também se doam para a retirada do pau, isso acontece sempre por volta do dia 15 de novembro de todos os anos, para as pessoas é uma grande festa. Também ele assumiu essa responsabilidade devido ter alcançado uma graça de São Benedito, daí se tornou juiz do mastro de todos os anos, mas isso não impede que outras pessoas possam ajudá-lo.

Ao chegar o dia da festa, os devotos seguem em procissão para a estrada para trazerem o mastro para a Ramada¹² do Santo, onde é ornamentado, lá pela tarde o mastro é levado para a frente da Igreja Matriz para o hasteamento. Penso que, foi nessa relação que a manifestação originada do povo adota a igreja e se torna religiosa.

Acredito que isso não aconteceu somente aqui em Gurupá, deve ter acontecido no estado todo, por ser uma intenção da igreja por meio ainda da catequização dos jesuítas que por aqui passaram. Pois a igreja, por sua vez, como uma configuração de manipular, camuflar, e de certa forma, se apropriar de manifestações populares, traz essas manifestações para dentro da igreja evitando danos as suas atividades, e assim, os padres passam a intervir no processo de inclusão da dança e do canto nas festas, tornando-as religiosas.

A Dança do Gambá é religiosa, podendo se dançar apenas nas barracas dos santos e principalmente nas ocasiões da Festa de São Benedito de Gurupá, que acontece no mês de dezembro de 09 até o dia 28 de dezembro. Então, nos dias da festa a partir do dia 23, acontece no barracão de São Benedito, o qual está situado na segunda rua denominada de Avenida São Francisco.

Neste barracão não é permitido bebidas alcoólicas por parte dos dançantes, mas como de costume os foliões podem beber vinho ofertado por promesseiros das noites, desde que não seja nada exagerado, para que não possam dar mau exemplo para as pessoas que estão vendo, acompanhando, participando dos momentos, o mau exemplo também não deve ser repassado para os mais novos, ou seja, as crianças.

¹² Local retirado, distante como era conhecido antigamente quando a cidade de Gurupá era somente uma pequena vila e que existiam poucos moradores, os negros se retiravam para festejarem seu Santo Preto. Ramada pode se originar da palavra Ramal.

A Dança do Gambá tem uma particularidade bem interessante que a torna única no gênero, porque mesmo que a música seja tocada a noite toda, ela é sempre a mesma, apenas a letra sofre alteração e por vezes é improvisada pelos cantores e participantes, comandados pelo Mestre Sala.

Como já mencionei, esse tipo de dança acontece geralmente em ocasião aos festejos de São Benedito, em local especial chamado de Ramada. Ressalto que, neste tipo de dança, o corpo expressa sua visão de mundo, pois o corpo que dança está impregnado de signos culturais de uma sociedade, esses signos expressam a própria dança.

Os movimentos corporais executados na dança obedecem aos ritmos retirados dos instrumentos musicais. Esses movimentos compõem uma coreografia espontânea que nasce no salão da Ramada, naquele mesmo momento onde a dança é apresentada. A coreografia se desenvolve na formação de um grupo, com alinhamento postural dos brincantes, naturalidade dos gestos, precisão nos passos e cadência rítmica, a qual revela os vocabulários específicos dessa dança.

Esses vocabulários apresentados na Dança do Gambá são: braços para cima e para baixo que reportam às danças europeias, arrastar o pé no chão, que remete às danças indígenas, gestos de animais com imitação de peixes, pássaros e animais de quatro patas, objetos ribeirinhos como canoas, cascos, catraios e barcos; e ainda, os fenômenos da natureza como as águas dos rios e igarapés, movimentos das marés, sopro de ventos e movimentos das árvores.

Observei em sua desenvoltura que existe também dois outros animais nesta dança, que são: a Pomba e o Gavião. Este momento coreográfico se destaca pela transgressão que a mulher tem na dança, a dançarina executa movimentos que remetem o domínio de seu parceiro no espaço ritual de sua performance, momento esse que o homem sai para agarrar a bailarina e aí ela sai correndo dele, até terminar a música.

Uma relação que consiste em uma espécie de caça, são movimentos que simulam ataque e defesa. Quando os foliões deixam sozinhos um homem e uma mulher no meio do barracão eles têm que representar estes animais. Ao final da apresentação uma pega na cabeça do par para afirmar que é o gavião, e existe até um refrão específico para este momento chamado de a pomba e o gavião. O refrão diz o seguinte: “- pega ele, pega ele”, e assim se repete até que uma das partes canse e desista e aí é pegada pelo outro, que geralmente a Pomba é pega pela Gavião.

No decorrer da dança existem outros momentos marcantes também, como quando uma dama atira um lenço nos pés de um dançarino. Ele recolhe o lenço e sai em perseguição da dama, que simula fugir das investidas do cavalheiro. O cavalheiro então simula desinteresse e a dama passa a provocá-lo com auxílio do lenço. A dança termina com a aceitação do cavalheiro que, com a dama, improvisam movimentos de casal apaixonado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Dança do Gambá é dançada em círculo anti-horário, um atrás do outro. Os movimentos acompanham as letras das músicas, existe uma coreografia específica para cada momento, como por exemplo na frase “- a canoa virou”, todos fazem movimentos sugerindo que uma canoa virou, utilizando as saias longas das mulheres.

Os brincantes ou dançantes ou dançarinos e dançarinas, procuram seus pares na dança, não se tem uma ordem de que só pode dançar homem com mulher, pode sim um homem dançar com outro homem ou mulher com outra mulher, nesta dança não existe o preconceito e a regra utilizada pela maioria das danças populares que o par é formado por um homem e uma mulher, a regra é quebrada aqui nesta dança.

Existem vocabulários na dança, são eles: braços para cima, braços para baixo, arrastar os pés, deslocamento anti-horário em

círculo, que lembra os pontos de convergência com o sagrado, os pares dançam separados, homens e mulheres ora de frente a frente, ora rodopiando com o corpo solto e livre, os braços se estendem mantendo o equilíbrio dos movimentos, que podem ser com passos curtos e arrastados.

O espetacular está presente na espontaneidade e no modo com que os dançarinos participam de suas práticas, seja para homenagear, celebrar ou agradecer, onde o canto, a música, o movimento e o gestual encontram-se interligados. A dimensão espetacular presente nos movimentos executados pelos brincantes dançarinos é clarificada pela dança, pelo que diz que espetacular é a "forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano" (AMARAL, 2012, p. 22).

O Gambá é constituído de brincantes dançarinos, um "marcador", um grupo de quatro cantadores, uma mulher solista e seu parceiro. Os demais formam uma roda ou duas fileiras que envolvem o par solista e batem palmas no ritmo executado no "Gambá". A dança se inicia com uma mulher que acena um lenço grande colorido, requebra e mexe o corpo voluptuosamente de modo a provocar o entusiasmo dos demais.

Posso afirmar pelo meu acompanhamento e dançarino que sou, que a dança é sensual, na qual as mulheres e homens dançam com o corpo em movimentos sinuosos e sensuais. Por um momento as mulheres dançam sozinhas e os homens também, eles ficam com o movimento de arrastar o pé no chão, movimentos bem semelhantes como os do carimbó, um pé na frente e o outro atrás, os quadris das mulheres mexem-se bastante, enquanto os homens mexem os braços.

Pode-se se dizer que a Dança do Gambá é uma dança de mistura de raças, tanto do negro, índio e do branco, que ao longo do tempo foi difundida pelos seus foliões e moradores de Gurupá Mirim, que somente os negros cantavam e dançavam para

relembrar as suas descendências, sua ancestralidade, pois os mesmos tinham como crença o candomblé e cultuavam as suas entidades.

Os negros homenageavam suas entidades e assim dançavam e cantavam nas noites, geralmente levam dois dias de muita festa, porém essas manifestações incomodavam os seus senhores no tempo da escravidão, porque os mesmos tinham crença na religião católica, adoravam outros santos e mesmo assim, de certa forma, contribuíram com as suas aproximações em relação à dança.

Os mais velhos contam que pelo convívio com os índios na dança, a mesma passa a sofrer adaptações com o arrastar dos pés no chão ao som dos tambores, que eram os instrumentos principais para a realização das manifestações. Esse dado também faz com que a dança fique misturada.

Essa pesquisa me fez perceber que a dança tem sua expressão de identidade, pois traz em sua manifestação a mistura de raças, com uma musicalidade muito latente, percussiva e particular da tradição africana, que se estabeleceu na região de Gurupá, Porto de Moz, Almeirim e Aveiro no Pará. Sua origem pode-se dizer que remonta há séculos, porém as danças e os cantos de terreiro do candomblé são práticas de rituais religiosos que com o decorrer dos anos foi incorporando elementos indígenas e brancos.

Esse tipo de batuque é largamente utilizado na Região Norte do Brasil em outras manifestações populares como: o Marambiré, o Ajuê de São Benedito, o Banguê e o Carimbó, mas com a sua particularidade percebo que é só em Gurupá. Porém, não posso deixar de apontar que essa mistura de raças com a igreja católica resulta em uma manifestação parafolclórica típica do Brasil, a qual está relacionada ao modelo de colonização portuguesa.

Faço uma reflexão apontando que a partir dessa mistura das tradições indígenas, africanas e brancas, se estruturam várias

práticas culturais do Brasil. Tais culturas, estão na base da identidade nacional e são transmitidas de geração em geração, sofrendo contínuas adaptações e mudanças diante das novas realidades, assim acontece com as danças e os festejos que mesclam a tradição ao que pode existir de mais novo. O sagrado e o profano estão entrelaçados. Portanto, é válida a compreensão de que essa dança é hoje bem aceita tanto pelo negro como pelo índio e pelo branco, pois é dançada e cantada por ocasião das festas dos santos, mais propriamente dita a festa do Santo Preto São Benedito de Gurupá.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Jaime Augusto Duarte. **Matintas: O Mito Amazônico na Cena da Dança Contemporânea em Belém do Pará.** Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. (DINTER – Doutorado Interinstitucional UFPA/UFBA).

GREINER, Chistine; BIÃO, Armindo (orgs.). **Etnocenologia: textos selecionados.** São Paulo: Annablume, 1999.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia manifesto. *In: TRANSE. Performance, performáticos e sociedade.* Brasília: UNB, 1996.

SANTA BRIGIDA, Miguel de. A Etnocenologia como desígnio de um novo caminho para a pesquisa acadêmica – Ampliação do modo e do lugar de olhar a cena contemporânea. *In: BIÃO, Armindo (org.). Colóquio Internacional de Etnocenologia, 5., 2007, Salvador. Anais [...].* Salvador: Fast Design, 2007. p. 199-203.

_____. **O Auto do Círio: Drama, fé e carnaval em Belém do Pará.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

WAGLEY, Charles. **Uma comunidade amazônica: um estudo do homem nos tópicos.** Tradução de Clotilde da Silva Costa. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

JOIAS D'ÁGUA NA "MEIA LUA": SENTIDOS E CORPOS ALTERADOS NA FÉ, UM ESTUDO ETNOCENOLÓGICO DA FESTIVIDADE DE N. S. DE NAZARÉ NO RIO GENIPAL, GURUPÁ-PA

Rosiane Almeida dos Santos¹
Prof. Me. Cláudio Cristiano Chaves das Mercês²

Resumo: A reflexão realizada neste artigo inicia-se pela questão de trilhar os caminhos da religiosidade no catolicismo devocional e festas populares, mais especificamente ao estudo da história de vida e da vivência do corpo das Mulheres da Meia Lua como rito espetacular na devoção à Nossa Senhora de Nazaré, representando um amplo aporte de pesquisa na área dos estudos etnocienológicos, considerando lócus de pesquisa na arte de compreender o rito espetacular de quem faz e pratica com um olhar voltado para área das Artes Cênicas, sendo um novo desafio que a vida propôs pela Festividade de N. S. de Nazaré no Rio Genipal, Gurupá-Pa, abordando a Etnocienologia, ciência que estuda as Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados (PCHEO), na comunidade católica ribeirinha, com uma rica expressividade religiosa na Amazônia.

Palavras-chave: Mulheres da Meia Lua. Espetacularidade. Festividade de Nossa Senhora de Nazaré.

INTRODUÇÃO

Começo esta escrita narrando minha relação com a Festividade de N. S. de Nazaré, no Rio Genipal. Reporto às

¹ Professora formada pelo Curso de Licenciatura em Teatro - PARFOR/Gurupá no ano de 2017.

² Professor mestre da Escola de Teatro e Dança da UFFPA. Orientador do Trabalho de Conclusão de Curso e deste artigo.

minhas memórias de infância para mostrar como eu e minha família vivíamos essa Festividade. Depois discorro sobre a Festividade, mostrando seus principais eventos, assim como minha devoção à Nossa Senhora de Nazaré, aprendida com meus pais que são devotos fervorosos dessa santa. Em seguida apresento meu ingresso no curso de Licenciatura em Teatro (PARFOR/UFPA) e meu primeiro contato com a disciplina Etnocologia, ministrada pelo Prof. Dr. Miguel Santa Brigida. Foi nesta disciplina que decidi meu objeto de pesquisa, estudar Joias d'água na "Meia Lua": Sentidos e corpos alterados na fé, um estudo etnocológico da Festividade de N. S. de Nazaré no Rio Genipal, Gurupá-Pa. Na sequência apresento os objetivos, os procedimentos teóricos e metodológicos e como a pesquisa foi realizada.

Os devotos de Nossa Senhora de Nazaré não só acreditam em sua força divina de mãe e recorrem a ela em situações de necessidade material e espiritual, nos momentos de dor, sofrimento e alegria, mas também dedicam a ela sua vida pessoal e religiosa, que é advinda de uma manifestação católica que se configura na presença matriz da grande Mãe Nossa Senhora de Nazaré ligada à mãe terra por seus filhos e filhas.

Para que se realize este rito espetacular que compreende a procissão fluvial, romaria, oferendas, dentre outros ritos, é organizada uma equipe de coordenação, e cada um dos membros tem uma função específica dentro do grupo.

Matrizes estéticas - [...] O que se pretende, ao recorrer-se a essa figura paradoxal de linguagem, é chamar a atenção para o fato de que na cultura cada fenômeno possui simultaneamente múltiplas matrizes, fruto que é de diversos processos de transculturação. (BIÃO, 2009, p. 37-38, grifo do autor).

São três meses de preparo para que a romaria ocorra, sendo estruturada da seguinte forma: o primeiro dia de peregrinação de fé e devoção é iniciado com a levantação do mastro às 17 horas,

no mês de outubro, a partir do dia 10 até o dia 12. A levantação do mastro é uma ação ritualística espetacular em que homens e mulheres são devotos e devotas da Virgem de Nazaré, ao fazerem pedidos pela vida, pela própria saúde e as de outras pessoas, pela fertilidade da natureza, para que se tenha mais amor e paz, por uma boa convivência familiar, religiosa e social, e por tudo que Deus nos criou.

E para agradecer por esses méritos de graças alcançadas se incumbem de penetrar no seio da terra como se fosse uma relação entre um homem e mulher. Essa atividade ocorre no primeiro dia, sua ornamentação é feita com vegetais (frutas como coco, abacaxi, banana, cana, manga e ramos) e alimentos, no topo a bandeira com a imagem da santa, e o mastro é erguido na frente da capela, pois é acolhido com louvores, já à noite temos a ladainha e os leilões.

Adentrando em busca de novos caminhos de estudo para o campo da Etnocologia, foco nesta pesquisa sobre a efervescência da espetacularidade das Mulheres na Meia Lua, das mulheres amazônicas enquanto categoria de expressividade dialética da festa da Virgem de Nazaré, padroeira desta comunidade ribeirinha.

A partir do estado de atuação do corpo delas, adequando-se nas impressões e emoções vivenciadas no espaço, nas cerimônias assistidas a cada ritual, sob o olhar espetacular, fez com que eu adquirisse material de inspiração para minha pesquisa deste corpo feminino em relação ao rio, à Santa e à religiosidade nas águas amazônicas. A respeito dos estados de consciência, Bião (2009, p. 36, grifo do autor) afirma que:

Estados de consciência – [...] As interfaces ente as artes do espetáculo, os rituais e os estados de consciência têm sido constantemente eleitos como objeto de pesquisa e constituem-se em um grupo importante de objetos transversais de estudos para a etnocologia. O interesse pelos estados “alterados” de consciência nos rituais de

possessão e cultos religiosos é uma constante [...] lembrando as reflexões de Marcel Mauss (1985) sobre as técnicas de corpo – mas também gera estados modificados de consciência.

No segundo dia de transladação da procissão fluvial Meia Lua, que é mais uma romaria na qual os fiéis louvam a Virgem e os promesseiros vão juntos da Santa segurando-a, são feitos pedidos e agradecimentos pelas graças alcançadas. Nesse ritual são dadas três voltas para se concluir a Meia Lua e no decorrer os devotos vão soltando fogos em honra à Padroeira dos paraenses, se encerrando com a mão de samba. Novamente à noite ocorre a missa e os leilões. De acordo com Bião (2009, p. 94, grifo do autor):

Um segundo conjunto poderia ser definido pela expressão **ritos espetaculares** englobando: de um lado, rituais religiosos, festas, cerimônias periódicas, cíclicas e sazonais, nos quais os participantes tendem a se confundir entre si; e, de outro lado, eventos políticos e competições esportivas, nos quais a distinção entre os participantes e espectadores parece mais evidente.

Nesse contexto, Bião (2009, p. 33) reforça que: “O esforço de conhecer-se o diferente e o diverso implica o desafio de compreender-se o discurso do entorno do novo objeto que se quer conhecer, bem como o conhecer de seu próprio interior, inclusive seu léxico e sua língua nativa.”

Na configuração das Mulheres da Meia Lua que ultrapassam e rompem o estado do corpo cotidiano para o extracotidiano com relação aos diversos elementos que constituem o conjunto espetacular, que se insere em uma corrente contemporânea no que diz respeito a construção, a estrutura e ao êxtase do seu corpo. O rito espetacular dessas Mulheres, do ser que aí se revela, entendo como possibilidade de compreensão em profundidade da natureza dos vínculos que unem as práticas na unidade de corpo, com a água, o rio e a Santa, privilegiando o sentido do vivenciar o coletivo socialmente numa organização

espetacular denominada mulher/meia lua dessa Festividade na Amazônia.

O embasamento teórico da pesquisa tem como referencial a Etnocnologia, descrita de acordo com a estudiosa desta área do conhecimento humano, Ana Carvalho (2014, p. 20), que nos diz o seguinte:

A etnocnologia visualiza a espetacularidade nos “jogos sociais onde o aspecto ritual ultrapassa o aspecto rotina” (BIÃO, 2009, p. 163) no fazer popular, na arte elaborada pelo povo na rua, nos mercados e nos terreiros. Lanço o meu olhar para a organização espetacular do ritual e para o corpo da Yaô [...]. A teatralidade, noção da vida cotidiana também exige treino, muitas vezes, de anos, de uma ação do cotidiano que é repassada na comunidade pela experiência corporal e pela oralidade.

Ainda como bases teóricas, me aportarei nos estudos de Marques (2012), Maués (2011), entre outros. Pesquisou-se também sobre história oral e história de vida das Mulheres da Meia Lua, na organização da Procissão Meia Lua na Festividade de Nossa Senhora de Nazaré, por meio das Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados (PCHEO), pertinentes ao sujeito de estudo na contemporaneidade.

Em decorrência da prática, vivência e convivência das mulheres amazônicas, estas apresentam uma relação de dedicação, de sentimentos afetivos, emocionais e éticos, com a vida material e espiritual, com a tradição cultural da comunidade religiosa, expressas pelo corpo feminino entre a lua e o rio, no que se refere às práxis etnocnológicas e seus métodos.

A ROSA, O CRAVO E O RIO

Eu, Rosiane Almeida dos Santos, mulher ribeirinha residente da Comunidade Nossa Senhora de Nazaré, nascida no dia 12 de abril de 1986, às cinco horas da tarde, fui parida e

acolhida pela parteira Vó Cotinha, nasci na localidade do Rio Mambuaçú, interior do município de Gurupá do estado do Pará. Minha mãe Maria de Fatima da Silva Almeida ao dar à luz foi assistida por esta senhora conhecida em toda região gurupaense, pelo motivo de que naquele tempo o acesso aos postos de saúde ainda era muito precário e era comum as mulheres grávidas serem assistidas pelas mãos abençoadas das parteiras. Sou de uma família de origem muito humilde. Hoje moro no Rio Genipal/PA, em minha residência.

Assim como a saúde, o acesso à educação também era muito difícil. Pois o meu primeiro pontapé para ingressar em uma escola foi quando comecei a estudar aos meus oito anos de idade, e a escola mais próxima era a Santa Luzia, onde fui matriculada, e o percurso de casa para chegar a ela era de uma hora e meia, isto é, o mais importante era que iríamos de canoa a remo, mas apesar das dificuldades a viagem se tornava bastante divertida, pois brincávamos, jogávamos adivinhações, versos e até dávamos apelidos uns aos outros, já na volta para casa era a maior bagunça, nos jogávamos água e muita das vezes lama, corríamos na praia. Era uma diversão só! E, também, enfrentava chuva, sol e tempestades, era tanto vento e maresia que não conseguíamos mover a canoa para sair do lugar e tínhamos que empurrar nas ramas ou até mesmo encostar nos barrancos.

Quando se fala em natureza e métodos da pedagogia, ela vem distinguir a educação da pedagogia, em que a educação parte de uma ação realizada pelo homem sobre o homem e, a pedagogia parte de um ideal, ou seja, de uma teoria e não de uma ação, mas as duas se fundamentam para a formação dos conhecimentos do ser humano.

O prédio dessa escola era todo revestido de madeira, seu telhado era todo de telha de barro. E daí por diante a história da minha vida escolar começou, passei pelas seguintes escolas: parte do ensino fundamental menor cursei na Escola Nossa Senhora do Livramento, e o fundamental maior cursei em três escolas - São

Raimundo, Divino do Livramento, e Nossa Senhora do Livramento – uma mais distante que a outra, tinha que acordar três horas da madrugada para pegar o barco escolar, para conseguir chegar na escola às oito horas manhã, chegava de volta em casa às sete horas da noite, e assim concluí o ensino fundamental.

Para continuar meus estudos mudei-me para a cidade por três anos para estudar o ensino médio na Escola Marcílio Dias, que se localiza em Gurupá, foi quando me senti sozinha, pois só era eu e Deus, toda minha família morava no interior e era muito difícil virem para a cidade, mas foi mais uma etapa que consegui vencer em minha vida.

Aos meus vinte e sete anos passei a ter uma vida dupla e agitada, em que abarca o pessoal e o profissional, foi quando comecei a trabalhar na Escola Nossa Senhora do Livramento com o cargo de professora do ensino fundamental. Nesse mesmo ano me inscrevi no Pro-Infantil (formação docente para atuar na educação infantil), foram dois anos e meio de muita adrenalina que enfrentávamos quando viajávamos até os estudos em Belém.

Ah! Não posso deixar de contar um fato que ocorreu comigo, meu irmão e com minha prima e seu irmão. Um certo dia na volta da escola para casa, ao entardecer, à beira do Rio Amazonas no silêncio de suas águas, ao pôr do sol, quando a brisa fria da noite sussurrava nos nossos ouvidos, aconteceu o inesperado, foi a maior aflição daquele dia para aquelas quatro crianças que empurravam a canoa contra as águas correntes do rio.

Pois, de repente, durante o percurso, minha prima avistou uma porção de água subindo no ar como se fosse o estouro de um vulcão, ela tentou falar, mas sua voz não saiu de tão trêmula que ficou, e rapidamente olhamos e vimos dois enormes botos de lombos vermelhos e presas devoradoras partindo em nossa direção. Aí nesse momento vi nosso coração voar pela boca de

tanto medo e desespero ao vê-los vindo com toda velocidade até nós.

No mesmo instante remamos sem cessar para chegar ao rio que morávamos, mas antes que chegássemos as feras cercaram nossas canoas e, mais que de pressa voltamos e remávamos e olhávamos para trás e eles continuavam nos perseguindo. Já estávamos cansados, e novamente nos alcançaram e ficamos desesperados. Logo avistamos e entramos em um igarapé, o meu primo só faltou desmaiar, já viu um negro ficar amarelo.

E os botos ficaram boiando furiosos, essa adrenalina durou mais ou menos uma hora, até que passou um barco e eles foram embora e nós também, mas fomos com medo deles estarem a nossa espreita só esperando para darem o bote. Mas não, eles tinham ido embora e a noite foi chegando silenciosamente.

Este esforço se justifica, pois a História Oral tem como suporte as lembranças, evidenciando uma memória coletiva. Esta última pode ser entendida como uma somatória de experiências individuais, passíveis de serem utilizadas como fontes históricas. Relembrando Pierre Nora memória é o vivido e história é o elaborado. Através do resgate da memória se reconstrói o passado. (FREITAS, 2006, p. 51).

Há fatos que acontecem em nossa vida que certamente não fazemos nenhum esforço ou questão de nos lembrar, são as lembranças que somos obrigados a dizer adeus, quando então nos lembramos todo o tempo que ali passamos, é como se fosse um relance que vem a nós, todas essas memórias relapsas que nossa mente nos oferece, a ponto de as vezes as mais antigas se tornarem as mais recentes lembranças e que se iluminam por uma luz uniforme, como um caminho que se difunde entre uma luz fraca antes do nascer e depois do pôr dos raios do sol.

O autor Marcos Aurélio faz um apanhado sobre memória coletiva e memória individual que complementa os meus relatos: É difícil encontrar memórias que me remetem a momentos em

que meus pensamento e sensações fossem apenas um reflexo de uma lembrança única na qual as imagens não se misturassem, entrelacem e ainda mais não se embaçassem e, ao imaginar tento desembaralhar, decifrar as recordações da minha infância, mesmo sabendo que nossa memória é um terreno remoto e obscuro que controla as nossas percepções mentais e infringe as lembranças ao tentarmos sair do presente para o passado, dos acontecimentos atuais aos não atuais, do aqui agora para o antes e o ontem, para o que já aconteceu.

De acordo com Bergson, a "memória-pura" – a verdadeira memória – se mantém subconsciente, ligada ao "eu profundo" e caracteriza-se pela singularidade, pois as lembranças são únicas e alcançam o indivíduo através de uma evocação. Somente a "memória-pura" recuperaria o passado em sua totalidade e sem nenhuma intenção utilitária. Mas para que isto ocorra, seria necessário "afastar" o cérebro, distanciá-lo da ação. (FREITAS, 2006, p. 62-63).

Dessa forma é estar se investigando, interrogando e julgando para descobrir os acontecimentos de sua própria vida, e uma das primeiras imagens que vem à memória nesse instante é que minha infância foi dividida ao mesmo tempo em dois momentos muito importantes em minha vida.

O primeiro se configura nos momentos de brincadeiras com os meus irmãos, primos, primas e colegas. E eu gostava muito de brincar com eles de casinha, bonecas, futebol, de tiroteio, de bandeirinha e muitas outras brincadeiras. São diversas as brincadeiras que nos levavam ao estado de êxtase. Pois sempre combinávamos onde iríamos brincar e era decidido por todos e, a maioria das vezes era em casa. Era um momento de muita alegria, felicidade e diversão. Por não possuir fotos de alguns momentos importantes do passado, trago alguns desenhos para ilustrar essas memórias para maior compreensão de minha escrita.

Eu lembro que a primeira boneca que ganhei dos meus pais foi aos meus dez anos, naquele momento senti uma felicidade imensa e quase todos os dias confeccionava roupas para ela, e era a maior alegria para mim, mas a mamãe pegava no meu pé quando ela via que eu tinha desperdiçado toda sua linha de costura. E às vezes quando pedia para mamãe que me deixasse ir brincar na casa de minhas primas, ela não deixava e eu então fugia e só voltava no outro dia. Ela ficava muito brava, mas depois passava e ficava tudo bem.

De acordo com Pierre Nora (1993, p. 9):

A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam: ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta e a torna sempre prosaica [...].

O segundo momento é marcado pela fase em que eu cuidava dos meus irmãos e da casa para os meus pais poderem ir trabalhar, mas muitas das vezes eu e meus irmãos ficávamos de quatro a cinco dias sozinhos em casa quando meus pais viajavam para a cidade. O mais incrível era que eu era muito protetora, defendia eles com unhas e dentes, virava uma leoa quando alguém sequer dava um beliscão neles, era mesmo que cutucar onça com vara curta. Segundo Queiroz (1983, p. 91 apud FREITAS, 2006, p. 46):

As histórias de vida e depoimentos pessoais, a partir do momento em que foram gerados passam a constituir documentos como quaisquer outros, isto é, definem-se em função das informações, indicações, esclarecimentos escritos ou registrados, que levam a elucidar questões determinadas e funcionam também como provas.

Me veio à memória que, um dia na escola, os meus primos que eram muito rebarbados agrediram os meus irmãos por causa de merenda, e aí a coisa ficou tensa. Por causa deles briguei com minha prima que dava quase duas de mim e ganhei, todos que viram ficaram admirados, mas não para por aí, de volta para casa, no caminho a confusão continuou, mas eles nos pegaram de surpresa, bateram nos meninos que vinham na frente, correram e pularam na água e nós fomos embora para casa, mas não contamos nada para os nossos pais.

Na minha infância eu tive momentos muito agradáveis e felizes que ficaram marcados na memória, mas também foi uma infância turbulenta em que a tristeza se fez presente, mas o que mais guardo são as memórias de alegria e felicidade. Esses são os momentos relapsos de um memorial dos acontecimentos e experiências vividas que transcorreram na minha infância. Freitas (2006, p. 21) ressalta que “Na história de vida é feita a reconstituição do passado, efetuado pelo próprio indivíduo, sobre o próprio indivíduo”.

E Adam Schaff (1983, p. 169 apud FREITAS, 2006, p. 45-46) destaca que:

[...] o nosso conhecimento adquiriu necessariamente a forma de um processo infinito que, aperfeiçoando o saber sobre diversos aspectos da realidade, analisada sob diferentes prismas e acumulando verdades parciais, não produz uma soma de conhecimentos, nem modificações puramente quantitativas do saber, mas transformações qualitativas da nossa visão da história.

Eu como ser humano que vive dentro de um sistema socialmente cultural e religioso, assim como qualquer outro ser que precisa de algo que lhe dê um sentido na vida. Então, quando houve a desagregação do povo da Comunidade Nossa Senhora do Livramento, ficou dividido em dois grupos: os que permaneceram na mesma comunidade e os que se juntaram para

fundar uma nova comunidade registrada como Nossa Senhora de Nazaré.

“Para entender a linguagem religiosa é necessário partir da experiência do sagrado que a própria linguagem quer comunicar” (CROATTO, 2001, p. 42). O sagrado é uma relação entre Deus e os homens, que se apresenta em gestos, palavras, objetos, entre outros.

Por volta do ano de 1999, após a construção do barracão comunitário ser concluída em 2000, o povo se organizou e foi realizado o primeiro festejo em homenagem à Nossa Senhora de Nazaré, mas foi somente por volta de 2002 que eu vi a festa pela primeira vez e desde então me apaixonei ao ver aquela maior alegria do povo ao homenagear essa divindade que representa o povo paraense. Sendo que por motivo de fatalidades em algumas famílias da comunidade, o festejo foi interrompido nos anos de 2006 a 2008 e de 2013 a 2014, tendo continuidade em 2015.

Figura 1 – Fiéis esperando a Santa.



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Figura 2 – Assistindo os fiéis carregando a Santa.



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Figura 3 – Assistindo a Procissão Fluvial de Nossa Senhora de Nazaré.



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

A minha vida na comunidade começou desde pequena quando meus pais me levavam aos cultos nos domingos, nos quais eu participava das celebrações ajudando nas leituras, nos cantos e a organizar as crianças, o que era algo que eu gostava muito de fazer. E assim, me tornei membro da comunidade e cada vez mais fui contribuindo com as tarefas comunitárias:

Figura 4 - Organização das Crianças na Igreja.



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Como membro fui escolhida pela comunidade geral para exercer a função de trabalhar com a catequese, foi uma tarefa que durou dois anos. Também comecei a participar dos encontros de formação da igreja para aplicar com as crianças na comunidade, dessa forma eu entrei na Comunidade Nossa Senhora de Nazaré do Rio Genipal como uma pessoa participativa.

Figura 5 – Aula de Catequese.



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Hoje o papel que exerço na comunidade foi escolhido em uma reunião de coordenação pelo povo da mesma, que me apontaram e na votação fui eleita para o cargo de secretária, mas também contribuo na organização das celebrações dos cultos, na ornamentação e limpeza do espaço.

Agora estou com mais uma função que é de registrar tudo que acontece nessa comunidade ribeirinha, para que sua história cultural não fique somente como uma vasta lembrança e sim documentada para uma vida toda. E todos os membros têm a responsabilidade de orientar as famílias e convidar outras pessoas para fazerem parte da comunidade religiosa.

Especificamente comecei a fazer arte quando escolhi cursar a Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Pará, pois eu tinha um sonho de estudar e trabalhar com teatro. Então surgiu a oportunidade das inscrições abertas nessa área de conhecimento, que já gostava antes mesmo de conhecer. Mas também é importante frisar, que na infância eu fazia bonecas de

barro, pano e de munheca de açaí, aprendi com minha mãe a fazer utensílios de talas como peneira e pano. Então, certamente, ainda que não soubesse, de fato comecei a fazer arte em casa com minha mãe. Portanto, a arte está presente ao nosso redor e em tudo que fazemos, seja corporalmente ou não, a nossa vida é uma arte cheia de surpresas e maravilhas.

Duarte (2008, p. 92) argumenta que:

A função social do mito está no ordenamento social e aparece nas normas, leis, usos e costumes. Outras funções sociais seriam a de manter a identidade cultural como chave de interpretação de instituições e práticas, como criador de modelos de comportamento, ou seja, o mito se torna gerador de cultura.

Minha trajetória quanto à experiência na docência se reporta desde o ano de 2009, esta começou em um barracão comunitário com uma turma de mais ou menos uns 20 alunos que cursavam a 2ª série do ensino fundamental e esta por sua vez se caracterizava somente na presença masculina e, é marcada com um percurso por todos os ciclos da primeira etapa do ensino-aprendizagem, sendo fundamental maior e menor, ou seja, desde a educação infantil até o 9º ano. Pois o mais difícil não foi atuar pela primeira vez na educação e sim a precariedade de recursos pedagógicos para se trabalhar em sala de aula. Pois as salas eram divididas com uma lona, e mesmo que cada turma estivesse no seu espaço tudo ao mesmo tempo, tornava um pouco confuso por conta de barulho, entre outros, se em salas divididas com concretos e cimento o som de uma invade a outra, quanto mais com uma lona.

Assim, numa sociedade oral, por tradição "tudo que uma sociedade considera importante para o perfeito funcionamento de suas instituições, para uma correta compreensão dos vários status sociais e seus respectivos papéis, para os direitos e obrigações de cada um, tudo é cuidadosamente transmitido", enquanto que "numa sociedade que adota a escrita, somente as memórias menos

importantes são deixadas à tradição". (VASSINA, 1982 apud FREITAS, 2006, p. 20).

Pautando a relação de minha experiência vivida quanto professora a partir do meu ingresso no PARFOR, posso afirmar que sempre foi um sonho almejado cursar teatro, além de outras áreas de conhecimento. Acredito que de alguma forma a arte teatral está presente em minha ou em nossas vidas, por ser um mar de emoções e sensações que nos impulsionam a perceber o que nos rodeia e o que dá sentido às nossas vidas.

A ESPETACULARIDADE DA FESTA DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ NO RIO GENIPAL-PA: CATOLICISMO DEVOCIONAL, FESTAS POPULARES E A ETNOCENOLOGIA

O ritual tem uma função de ajudar as pessoas a retomarem suas memórias; a esse respeito, Schechner (2012, p. 49) afirma que "os rituais são memórias em ação, codificadas em ação". Ritual e jogos, ambos conduzem as pessoas a uma "segunda realidade", distinta da vida habitual.

Essas tradições culturais são conhecimentos transmitidos socialmente de geração a geração e, que cada vez são repassados de formas diferentes, sendo alterados a todo instante pelo meio social em que se encontram.

Percebe-se que a festa religiosa, como por exemplo a de Nossa Senhora de Nazaré, está sempre se transformando e se renovando, e o ser humano prepara o estado do seu corpo para o momento de peregrinação e fé e, por serem sociais, as características óbvias que distinguem o homem são transmitidas por uma via social. E os homens desempenham um papel importante de conhecer e compreender a realidade, de maneira a assimilá-la e reagir nela.

Contudo, o conjunto de criações culturais feitas de um povo para o povo são as manifestações que são parte integrante da

cultura popular. Por meio dela o povo expressa as crenças, costumes e tradições, que permanecem na cultura e na sociedade durante anos e anos, como elemento histórico de memória dos nossos antepassados, mas é uma memória alterada.

E dentre essas criações humanas as festas estão presentes, que é uma reunião de várias pessoas para uma comemoração religiosa que também é composta pelos rituais, que são um conjunto de regras e procedimentos da prática de uma comunidade religiosa e que são vistas no meio social.

A Festividade acontece de 10 a 12 de outubro, a cada ano, sendo dividida em três noites de peregrinação, na primeira temos a levantação do mastro às cinco horas da tarde, após esse ritual é servida a refeição, seguindo com o ritual da celebração religiosa (ladainha ou missa), ao se encerrar o momento de oração prossegue-se com o leilão dos donativos que foram doados pelos fiéis da própria comunidade da Padroeira e das comunidades vizinhas. Na segunda noite tudo se renova com a prática de rituais diferentes como a Meia Lua (procissão fluvial), e novamente se é servido a alimentação, seguida das orações e leilões. E a terceira é quando chega ao fim essa manifestação cultural com o ritual da derrubada do mastro, folia, comida, oração e louvor a essa divindade, e a conclusão do leilão. E tudo isso tem influência do meio social por estar contida nele e ele nela.

Figura 6 – Capa do Programa da Festividade 2017.



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

O RIO COMO CENÁRIO DA ESPETACULARIDADE - MINHAS ENTRANHAS D'ÁGUA

O cortejo da Meia Lua é uma cultura espetacular que se propaga no espetáculo de um corpo líquido corrente. Este cenário ao introduzir e relacionar intimamente em consonância com outros corpos na presença da fé feminina das Mulheres da Meia Lua em peregrinação à Nossa Senhora de Nazaré em alicerce com a presença de Deus, deixa seu estado de corpo alterado.

Quando falo estado de corpo alterado me aperto no sentido do corpo do rio e da força de suas águas, ao começar a Meia Lua esse corpo deixa sua calma, sua serenidade e pureza do seu aspecto natural em contato com os sons dos fogos, os cantos, ruídos dos barcos sobre suas águas, e no que consiste os aspectos do corpo da mulher com a manipulação de forças divinas, fundamentando o corpo feminino na essência viva d'água e da alma humana.

No entanto, trata de uma questão de ligação sobre o outro e o eu. Pois, ao ser manipulado pelas águas desse rio, são movidas contra a corrente que vão e vem de um lado para outro por serem empurradas pela força dos corpos que penetram suas entranhas.

Esta manipulação perpetua o corpo das mulheres peregrinas e do rio como cenário de propagação. Estes corpos que, momentaneamente, são possuídos, tomados pelo sagrado, sendo que a sua manipulação gera desequilíbrio nas águas do rio presentes na Meia Lua.

O elo de aproximação da mulher com a imagem e o rio são preceitos advindos da pureza espiritual da essência da alma humana. Porém, o corpo feminino e o rio são tomados como objetos para a purificação espiritual. Também é uma significação de pureza ligada a vida, pois a água é vida e a vida está ligada a água.

Na serenidade navegante da pureza das águas do Rio Genipal, discorre a efervescência de doutrinação como ato espetacular religioso de fé e devoção à divindade celebrada, tomado o rio com sua beleza natural como cenário votivo da viagem peregrina em que se perpetua sussurrando dentro suas entranhas.

A procissão fluvial denominada Meia Lua é um cortejo religioso realizado em embarcações, com ornamentações simples e imagens, entoando cânticos religiosos e orações, e manifestando a devoção e religiosidade dos fiéis. Geralmente o cortejo ocorre principalmente nas águas do rio onde acontece o ato de fé. De acordo com meus alicerces, a Meia Lua tem um significado muito importante com o passeio da santa e devotos pelo rio para pedir proteção aos devotos e fartura. O cortejo a barco no rio é acompanhado por fogos, aplausos, preces, músicas sagradas, tendo trajeto de ida e de volta, em que muitas famílias acompanham a celebração durante a Meia Lua vivenciada pelas Mulheres da Meia Lua, homens e crianças homenageando a Virgem de Nazaré com muita devoção e fé.

O cortejo se deu da seguinte forma: dentro da capela foi entoado o hino e entoado a Santíssima Trindade, e ao lado uma da outra, as Mulheres da Meia Lua e participantes da festa, conduziam nas mãos o andor com a imagem de Nossa Senhora de Nazaré na frente, e duas jovens, conduzindo a bandeira da santa; em seguida, vinham a equipe de cantos e instrumentos, tocando e cantando hinos referentes à Virgem de Nazaré; e os fogos conduzidos por homens jovens e vigorosos; o cortejo foi feito com uma procissão da capela até os barcos, acompanhados por homens, mulheres e crianças, e deu-se a largada para a procissão fluvial.

O clima era de muita fé, devoção e animação. Enquanto os músicos tocavam, estouravam os fogos e os condutores da Meia Lua, sempre rezando e cantando, navegavam com ela sobre as águas, dando três voltas durante todo o percurso gritando em forma de Meia Lua, ora de forma ritmada, ora de forma desordenada, e salivando muitos vivas: Viva a Virgem de Nazaré! E um rapaz ia segurando a bandeira da santa em cima do toldo do barco.

O povo que acompanhava o cortejo conversava animadamente, rindo muito das brincadeiras que eram feitas pelos apreciadores do ritual da Meia Lua. As únicas pessoas “sérias”, em todo o percurso, eram os promesseiros e os celebrantes das orações ritualísticas. Em dado momento, a música deixou de ser ouvida, porque os estalos dos fogos interrompiam a voz do povo, de repente a música voltava a ser ouvida, era uma mão de orações e outra de cantos. Até que se completasse as três voltas.

No cortejo, o barco da Santa ia na frente e os outros barcos iam atrás e quando era para rodar, diminuía-se a velocidade do motor. Após se completar as voltas, pararam na porta da casa comunitária, amarraram os barcos e os participantes saltaram do barco e novamente se deu a caminhada, dessa vez do barco para

a capela e continuava a queima de fogos e ao som da música da pequena banda que acompanhava o cortejo.

Durante toda a cerimônia, algumas pessoas permaneceram de pés e outras sentadas. A imagem da Santa vinha bem no meio das pessoas, em seguida, entraram na capela com a imagem da Santa, que foi colocada ao lado sobre uma mesa na frente do altar, sendo erguida pelo povo que participava da festa. E as pessoas começaram a se benzer e conversar com a imagem da Santa. Enquanto isso, servia-se o jantar e prosseguiam-se os preparativos da festa para a noite que se desenrolou pouco depois do término do jantar, a festa de arraial e as ladainhas de todas as noites.

As pessoas que vêm de várias comunidades diferentes, juntamente com as que fazem parte da comunidade local, é quem fazem e participam com muita alegria e diversão da festa religiosa em honra à Virgem de Nazaré do Rio Genipal, Gurupá/PA. Sem a presença dessas pessoas com certeza a festa não seria a mesma. E é uma mistura de costumes culturais que se entrelaçam no momento da espetacularidade desse rito cultural religioso que expressa a fé por essa divindade.

Os que fazem e participam da Festividade em honra à Nossa Senhora de Nazaré são aquelas mulheres que praticam e vivenciam a vida ribeirinha, valorizam a vida religiosa, que creem e tem fé no criador todo poderoso e na Virgem Mãe Santíssima como protetores dos humildes e aflitos. Mas também participam aquelas que só querem pura diversão ou um pouco de distração. Conforme Duarte (2008, p. 94), “A partir da revelação, da composição literária dessa revelação, da sua canonização e constituição como doutrina, instaura-se o reflexo de tudo isso na vida social através de comportamentos éticos definidos por essas crenças do grupo”.

Nós como seres humanos individual e socialmente culturais que se adequam nas mais diferentes transformações que nos são postas, expressamos nossos sentimentos emocionais, sentimentos

esses que nos levam a sensações que muitas vezes nos remetem a algo desconhecido, mas que nos fazem um bem enorme. E se torna uma força emocionalmente conhecida dentro do nosso ser. E quando esse fenômeno desconhecido se expressa em nosso corpo muita das vezes nos deixa no estado de êxtase, e que depois de algum tempo temos que nos refazer ao nosso estado de corpo e sair do extracotidiano para o cotidiano.

Esse estado de êxtase do nosso corpo que é causado pelo nosso emocional e nos deixa no estado de transe é uma mudança afrodisíaca, e que está literalmente ligada com os rituais dionisíacos. É um mar de sensações que vai e vem tomando todo o nosso corpo como se fosse dono dele, mas depois desaparece sem sequer percebermos.

Remarcamos, porém, que inseparável dessa prática de investigação dionisíaca, caminha a reflexão apolínea em permanente inter-relação. Dionísio será sempre inquietação, movimento e descoberta nos desígnios etnocenológicos. Mas o sentido abissal profundo do dionisismo é flexibilizado, e o deus Apolo passa no céu instigando o pesquisador, promovendo o equilíbrio necessário para a abordagem da etnocenologia que busca reconhecer outros tipos de conhecimento. (SANTA BRIGIDA, 2007, p. 201).

Como nos momentos em que acontece algo em nossa vida, nossas emoções ficam à flor da pele, e tentamos controlar a qualquer custo, mas é certo que não temos o total controle, e daí que vem as emoções que nos deixam com sensações de nervoso, é um calafrio que se origina no interior do nosso coração, é algo difícil de se explicar, e se distribui em todo o nosso corpo.

É um fenômeno que sobe e desce nos deixando inquietos e aflitos. Também são emoções de lágrimas deslizando sobre a pele do rosto, mas estas são de alegria pelas graças recebidas e pela oportunidade de participar de mais um ano de festejo; sensações de ansiedade em poder tentar dar ou fazer o melhor durante essa espetacularidade para as pessoas presentes. Em

2017, as minhas sensações aumentaram a cada dia que se passava, devido eu estar exercendo uma função importantíssima que era de anotar todos os donativos que saíam nos leilões e o valor de custo que cada um era vendido, e dar o valor de cada noite, além disso, tinha que registrar toda a festa para obter material para o meu trabalho acadêmico.

Também é um fenômeno que está em consonância conosco mesmo e com o outro. E que liga corpo e alma, espírito e carne, matéria e o divino, devotos e divindade, é um elo de sensações emocionais expressas em cada corpo.

As nossas emoções também aumentam quando percebemos que estamos sendo observados por alguém e aí as pernas bambeiam, a voz fica trêmula, o semblante do rosto fica desfigurado, as mãos e os pés ficam que é um gelo, nossos lábios ressecam e muitas vezes nosso corpo vira um rio onde a água desliza suavemente.

O corpo é a matéria que disponibiliza o abrigo para a alma que de certa maneira reside temporariamente e misteriosamente nesse corpo. O corpo é uma fortaleza que serve de sustento para a vida espiritual do ser humano, tanto mentalmente como corporalmente. Esta é uma ideia de patrimônio do imaterial em que o espírito toma posse para si, que tem múltiplas formas de expressar-se suas relações sociais e culturais.

Trata-se de uma dádiva chamada vida, permitida por Deus a viver nesse mundo que ele criou. E é aquele que desenvolve um importante papel na manifestação de devoção, fé, sacrifícios, nos caminhos considerados eficazes para alcançar a misericórdia de Deus. É o corpo devoto que se envolve com a imagem da Santa numa relação corporal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso deste artigo foi constituído por conhecimentos dos filamentos teóricos e vivenciados na prática sobre um tema

relacionado à religiosidade católica, mas como surgiu para o desenvolvimento de estudos em distintas áreas do conhecimento, no campo das artes cênicas, voltada para a espetacularidade, como um estudo etnocenológico, “hermenêutico” das linguagens da religião; enfim, um tear de saberes, de costumes, hábitos e crenças praticadas de geração a geração a partir de uma entidade cultuada na religião católica, presente na devoção popular a santos e santas, sendo este um cortejo de estudos ao longo da vida.

Um estudo sobre a espetacularidade a partir de uma divindade presente na comunidade permite afirmar o quanto o fenômeno religioso possui de riqueza para os estudos etnocenológicos ligados à religiosidade, particularmente pela abordagem da Etnocenologia, cujo foco de investigação se debruça em estudar as práticas e os comportamentos espetaculares humanos, tendo no corpo o seu veículo privilegiado, as Mulheres da Meia Lua.

O corpo é um elo de comunicação e expressividade, capaz de transpor e transmitir sentimentos, ideias e estados de espírito. As sensações fazem parte da vida humana e no corpo elas se manifestam de diversas formas, entre as quais estão presentes os eventos espetaculares. Durante a realização do presente estudo, a apresentação espetacular das devotas na Meia Lua é uma relação por uma movimentação ligada a religião católica e ao reconhecimento da própria entidade. A maneira de rezar, cantar e tocar segue a orientação mítica e religiosa, compondo a cena do ritual espetacular.

Essa diversidade de dimensões identificadas na Festividade de Nossa Senhora de Nazaré enquadraram-se no campo de investigação da Etnocenologia, por meio das Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados (PCHEO), essa abordagem não se limitou a estudar apenas a rito espetacular, envolvida de outras dimensões da vida social e conceitos, como a religiosidade, as origens históricas da

manifestação, as matrizes estéticas, o estado de consciência, o estado de corpo e os ritos espetaculares.

Porém, a Etnocenologia visa reafirmar a ação de conceber os sentidos do corpo, não se limita à leitura da representação visual, mas contextualiza o sujeito como produtor de atos de espetacularidade, buscando compreender a potencialidade de sua história nas posturas, sentidos, interações socioculturais e escolhas na organização e apresentação da manifestação espetacular, inclusive quando este se refere aos elementos ritualísticos, como acontece no rito espetacular estudado neste trabalho.

Alguns traços metodológicos da Etnocenologia ficaram claros no desenvolvimento do presente trabalho. Essa abordagem abrange descrever e narrar, reconhecendo a influência da vivência dos praticantes e participantes investigados; uma visão ampliada acerca de todas as linhas sensíveis envolvidas no estudo dos sujeitos pesquisados; a distinção das categorias e elementos, pois equilibra o uso de categorias clássicas e contemporâneas; a faceta do sujeito é caracterizada minuciosamente, contemplando reações, escolhas existenciais, formação acadêmica e desígnios de sua produção intelectual e espiritual.

A natureza do rito espetacular da **Meia Lua no cortejo** à santa está ligada ao dia, sua trajetória nas entranhas das águas se deleita as mulheres e a imagem, focada em demonstrar esses significados aos participantes da festa. A devoção à imagem é trabalhada no sentido da fé e de melhor demonstrar a sua importância. É preciso conhecer de perto esse ato de espetacularidade, saber suas finalidades, preferências, interesses e exigências.

Durante a realização desta escrita ficou clara a necessidade de compreender a espetacularidade das **Joias d'água na "Meia Lua": Sentidos e corpos alterados na fé, um estudo etnocenológico da Festividade de N. S. de Nazaré no Rio**

Genipal, Gurupá-Pa, de sua manifestação, a caracterização do rito espetacular sem perder de vista o corpo, buscando focar a interação entre as distintas dimensões de quem festeja a entidade. Em cada momento observado, investigado, durante as entrevistas e participação nos eventos espetaculares, percebi a vinculação entre significados e vivências nos ritos espetaculares. Não há como compreender o fenômeno religioso sem a investigação com base na Etnocenologia, evidenciando a necessidade da pesquisa científica do comportamento humano.

Portanto, é nessa trilhar que hoje me encontro, momento contínuo de uma vida em que o hoje já é o ontem, e comigo tantos conhecimentos levo, meus e dos outros, uma pesquisa contém assuntos inesgotáveis, que se transformam ao longo do tempo e do espaço, esperando por contribuições para seu prosseguimento histórico-cultural.

REFERÊNCIAS

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 346-359, jul./dez., 2011.

_____. Aspectos epistemológicos e metodológicos da etnocenologia: por uma cenologia geral. *In*: _____ (org.) **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Prefácio de Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009. p. 89-94.

_____. Estética performática e cotidiano. *In*: _____ (org.) **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Prefácio de Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009. p. 123-139.

_____. Um léxico para a etnocenologia: proposta preliminar. *In*: _____ (org.) **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Prefácio de Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009. p. 33-43.

_____. Um trajeto: muitos projetos. *In:* _____ (org.) **Etnocenologia e a cena baiana:** textos reunidos. Prefácio de Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009. p. 45-70.

CARVALHO, Ana Claudia Moraes de. **Odo Iyá:** Da Espetacularidade do Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle ao Corpo-Cena. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

CROATTO, José Severino. **As linguagens da experiência religiosa:** Uma introdução à fenomenologia da religião. São Paulo: Paulinas, 2001.

DOUXAMI, Christine. Poder, Política, Manifestações Populares e Extensão Turística no Litoral Norte da Bahia. *In:* BIÃO, Armindo (org.). Colóquio Internacional de Etnocenologia, 5., 2007, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Fast Design, 2007. p. 75-79.

DUARTE, Denis. Linguagens para a Religião. **Oracula**, São Bernardo do Campo, 2008, p. 88-94.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FARIA, Suely Pereira de. **Corpo e Religião.** Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Departamento de Filosofia e Teologia, Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2004.

FREITAS, Sônia Maria de. **História oral:** possibilidades e procedimentos. 2. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

GOMES, Célia Conceição Sacramento. O Ritual e o Lúdico nas Tradições Culturais: Poéticas e Performances. *In:* BIÃO, Armindo (org.). Colóquio Internacional de Etnocenologia, 5., 2007, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Fast Design, 2007. p. 61-68.

MARQUES, Luana Moreira. O Catolicismo Rústico e a Festa Popular: dimensões urbanas e rurais da Festa de Santos Reis no Distrito de Martinésia, Uberlândia/MG. *In:* Encontro Nacional de Geografia Agrária, XXI, 2012. **Anais [...]**.

MATOS, Júlia Silveira; SENNA, Adriana Kivanski de. História Oral como Fonte: problemas e métodos. **Historiæ**, Rio Grande, 2 (1), 95-108, 2011.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. Outra Amazônia: Os Santos e o Catolicismo Popular. **Norte Ciência**, vol. 2, n. 1, p. 1-26, 2011.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**, São Paulo, dez. 1993, p. 7-28.

NORONHA, Vânia. Reinado de Nossa Senhora do Rosário: A Constituição de uma Religiosidade Mítica Afrodescendente no Brasil. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 9, n. 21, p. 268-283, abr./jun. 2011.

PEREIRA, José Carlos. **A eficácia simbólica do sacrifício**: Estudo das Devoções Populares. São Paulo: Arte & Ciência, 2001.

_____. A Linguagem do Corpo na Devoção Popular do Catolicismo. **Rever**. Revista de Estudos da Religião, n. 3, 2003, p. 67-98.

SANTA BRIGIDA, Miguel de. A Etnocenologia como desígnio de um novo caminho para a pesquisa acadêmica - Ampliação do modo e do lugar de olhar a cena contemporânea. *In*: BLÃO, Armindo (org.). Colóquio Internacional de Etnocenologia, 5., 2007, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Fast Design, 2007. p. 199-203.

_____. A Etnocenologia na Amazônia: Trajetos-Projetos-Objetos-Afetos. **Repertório**, Salvador, n. 25, p. 13-23, 2015.

_____. **O Auto do Círio**: Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFGA, 2014. (Série Arte e Pensamento).

_____. **O Auto do Círio**: Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Jogo**. *In*: LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SOUZA, Regis de Toledo. O catolicismo e suas faces: apontamento para questão no Brasil. *In*: SILVA, André Luiz da; SOUZA, Regis de Toledo. **Religião & Imagética**: caminhos da devoção popular no Brasil e no México. Rio de Janeiro: Armazém Digital, 2008.



**POR FIM,
A VIAGEM CONTINUA...**



editfedi

Assessoria de Educação a Distância • UFPA