



REVISTA DE CULTURA E EXTENSÃO DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
ANO 1 . NÚMERO 1 . 2017

UNIR

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA - UNIR

Prof. Dr. Ari Miguel Teixeira Ott
Reitor

Prof. Dr. Marcelo Vergotti
Vice-Reitor

Prof. Me. Adilson Siqueira de Andrade
Chefe de Gabinete

Jorge Luiz Coimbra de Oliveira
Pró-Reitor de Graduação

Prof. Me. Otacílio Moreira de Carvalho Costa
Pró-Reitor de Planejamento

Charles Dam Souza Silva
Pró-Reitor de Administração

Prof.^a Me. Marcele Regina Nogueira Pereira
Pró-Reitora de Cultura, Extensão e Assuntos Estudantis

Prof. Dr. Leonardo de Azevedo Calderon
Pró-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa

Prof. Dr. Marcus Vinicius Rivoiro
Assessor de Comunicação

EDITOR

Prof. Dr. Rubens Vaz Cavalcante

EQUIPE EDITORIAL

Prof. Me. Edison do Carmo Arcanjo
Editor de Leiaute
Coordenação editorial
Criação do logotipo Aluá
Concepção visual da revista

Prof. Dr. Luiz Daniel Lerro
Editor de Arte e Cultura

Walter Badaró
ASCOM UNIR (Assessoria de Arte Gráfica)

Leidijane Rolim da Silva
Assistente de Arte Gráfica [estagiária]

Anael Francis Salgueiro Silva
Leandro Gomes B. Almeida
Diagramação e montagem da boneca

Brena Caroline Barros de S. Miranda
Secretaria

COMITÊ EDITORIAL

Prof. Dr. Luciano Flávio de Oliveira | UNIR

Prof.^a. Dr.^a. Flavine Assis Miranda | UNIR

Prof.^a. Dr.^a. Avacir Gomes dos Santos Silva | UNIR

Prof. Me. Alexandre Falcão de Araújo | UNIR

Prof. Dr. Luiz Daniel Lerro | UNIR

Prof.^a. Ma. Andréa Cattaneo | UNIR

Prof. Dr. George Queiroga Estrela | UNIR

Prof. Dr. Silvana Zuse | UNIR

Prof. Me. Cléber Maurício de Lima | UNIR

Prof.^a. Dr.^a. Juliana da Silva Nóbrega | UNIR

Dr.^a. Aline Montenegro Magalhães | MHN

Prof. Dr. Licko Turle | UNIRIO

Prof.^a. Dr.^a. Andréa Maria Favilla Lobo | UFAC

Prof. Dr. Enock da Silva Pessoa | UFAC

CONSELHO CIENTÍFICO

Prof. Dr. Miguel Nenevé | UNIR

Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi | UNESP

Prof. Dr. Ari Miguel Teixeira Ott | UNIR

Prof. Dr. Antonio Carlos Mota de Lima | UFPE

Prof.^a. Dr.^a. Paula Assunção | Reinwardt Academy, Amsterdam School of the Arts, Holanda

Dr.^a. Luciana Sepúlveda Köptcke | FIOCRUZ

Prof. Dr. Luis Fernando Novoa Garzon | UNIR

Prof. Dr. Mario Souza Chagas | UNIRIO

Dr. Pires Laranjeira | FLUC

Prof. Dr. Pedro Pereira Leite | Centro Estudos Sociais Universidade de Coimbra

Prof.^a. Dr.^a. Maria Lucia Cereda Gomide | UNIR

Prof.^a. Dr.^a. Aracy Alves Martins | UFMG

Prof. Dr. Dorisvalder Dias Nunes | Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Prof.^a. Dr.^a. Judite Santos Primo | Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Prof. Dr. Júlio César Barreto Rocha | UNIR

Prof. Dr. Marco Antonio Domingues Teixeira | UNIR

Prof.^a. Dr.^a. Maria Cristina Oliveira Bruno | MAE USP

Prof.^a. Dr.^a. Myrian Sepúlveda dos Santos | UERJ

Prof. Dr. Victor Semedo | Instituto de Investigação e do Patrimônio Cultural República de Cabo Verde

Revista de Cultura e Extensão Aluá

Ano I - N. 1 - 2017

Pró-Reitoria Cultura, Extensão e Assuntos Estudantis
da Fundação Universidade Federal de Rondônia
Campus - BR 364, Km 9,5 - Porto Velho-RO - 76801-059

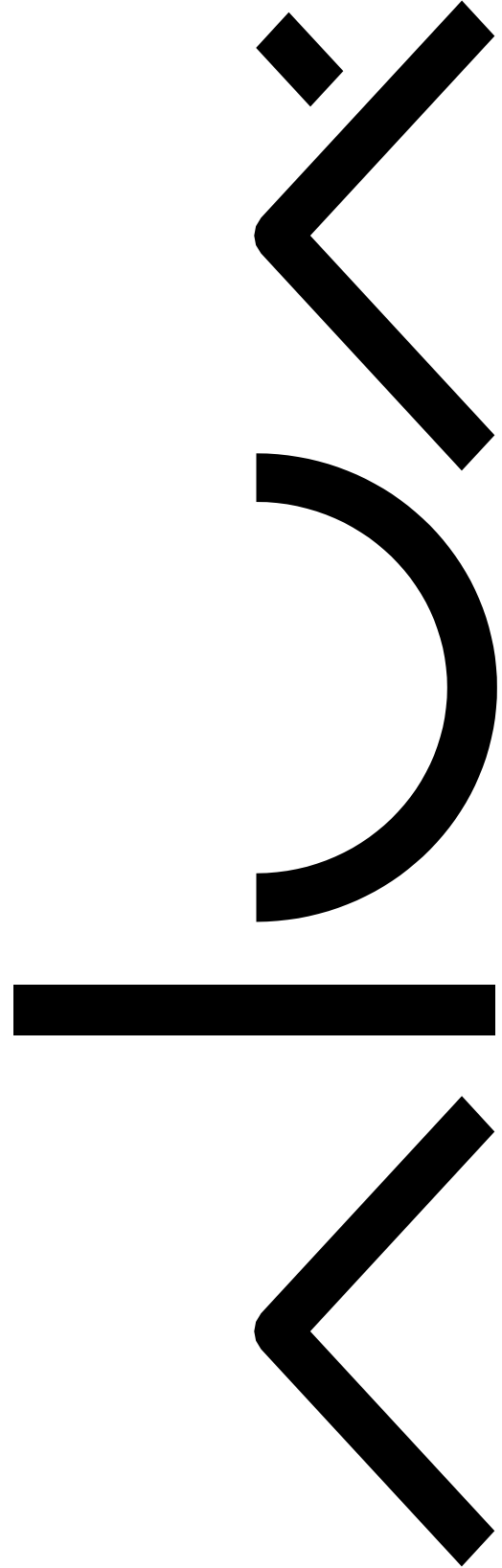
Tiragem: 1000 exemplares
Publicação anual
ISSN

182 Páginas

Ano 1 . N.1 , p. 4-5, 2017.



REVISTA DE CULTURA E EXTENSÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
ANO 1 . NÚMERO 1 . 2017



Editorial

Rubens Vaz Cavalcante*

Uma revista de natureza acadêmica (científica) e laica (“do povo”) precisa comportar sabedoria e magia. Não por acaso, o título escolhido para a revista de extensão da Pró-reitoria de Cultura, Extensão e Assuntos Estudantis (PRO-CEA), da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), ALUÁ, teve e terá como foco valorizar a agudeza e o sortilégio dos projetos extensionistas desenvolvidos no IES citado. O aluá é o néctar que nos iluminará nesta caminhada editorial.

O aluá é uma bebida trazida pelos portugueses durante a colonização, ocasião em que passou por um procedimento de aculturação, no qual o cereal fermentado foi substituído pelas frutas e o açúcar pela rapadura. Na região norte, o aruá (variante de aluá) é feito de cascas de frutas (abacaxi e ananás, principalmente), raiz de mangarataia

esmagada ou ralada, açúcar ou caldo de cana e sumo de limão. Mas o aluá é, também, considerado uma bebida indígena, fermentada e feita de abacaxi ou de milho. Segundo a versão lusitana, o nome viria do árabe “heluon” (doce). Outras fontes, a exemplo de Câmara Cascudo, afirmam que a palavra é originária da expressão “ao luar”, pela forma como a bebida era preparada pelos escravos em seus ritos de confraternização. Temos, portanto, sabedoria e magia na raiz do vocábulo que nos identificará.

A revista ALUÁ, por seu turno, tem como horizonte o registro e a publicação das ações efetivadas pela PROCEA/UNIR, no sentido de fomentar a memória extensionista, tomando como ponto de partida as produções escritas resultantes das reflexões acadêmicas concretizadas (artigos, ensaios, textos

literários etc.). A proposta, como mostra o sumário diversificado da revista, é trabalhar sobre o fio da diversidade científica, social, cultural e artística. A intenção é informar ao universo acadêmico e também ao público, sobre o que a UNIR propõe para contribuir com a sociedade em que atua.

Em seu primeiro número, a revista ALUÁ apresenta quatro seções pontuais: Dossiê, Artigos, Galeria e Entrevista. Na seção Dossiê, o tema é o teatro de rua, focado pelas reflexões e práticas dos professores mestres Adailton Alves Teixeira, Alexandre Falcão de Araújo e do Professor Doutor Junior Lopes do Departamento de Artes Cênicas da UNIR, e de professores e pesquisadores de outros centros de excelência (ensino, pesquisa e extensão) voltados para o tema: Cecília Lauritzen Jacome Campos (UESC-PR),

Mirthia Guimarães (UFRN-RN) Marcelo Rocco Gasperi (UFSJ-MG), Osvanilton de Jesus Conceição (UFBA-BA), Raissa Brito, Leonardo Silva. Yara Costa (UEA-AM). Compõem igualmente o dossiê dramaturgos (Daniel Graziane, RO, e Fernando Cruz, MS), diretores e atores (Elcias Villar, UNIR/RO, e Amanda Bueno). Tais reflexões trazem para a cena da discussão o teatro de rua, em uma visada que o percebe como arte popular e arte de resistência, cultura e ideologia em único e mesmo gesto, evidenciando a função social, a ancestralidade e a memória que o teatro de rua detêm. Outros temas relativos ao teatro de rua são discutidos em textos constantes do dossiê, como é o caso de poder, exclusão, enfiamento, cotidiano, intervenção urbana, fracasso, recepção, teatro performativo e texto de dramaturgia. Em relação ao ator,

a discussão gira em torno da improvisação teatral, do processo criativo, da preparação corporal e dos aspectos acrobáticos. O dossiê dá ao leitor, estudante ou pesquisador, informações que podem ajudá-lo em sua formação artística e acadêmica. Os textos trazem referências bibliográficas que complementam as reflexões apresentadas.

A seção Artigos obedece a heterogeneidade temática que a revista Aluá propõe. O artigo da Professora Doutora Maria Lucia Cereda Gomide, UNIR/RO, diserta sobre o projeto Educação sócio ambiental voltada a gestão das terras indígenas de Rondônia, no qual propõe a elaboração de materiais didáticos interculturais e bilíngues, com enfoque socioambiental, discutindo questões sobre manejo e gestão dos recursos naturais das terras indígenas. O Professor Doutor Luciano Flávio de Oliveira, do curso de Licenciatura em Teatro, da UNIR/RO, em seu artigo Mitologia dos orixás: um estudo dramático a partir da obra Os Orixás, do Giramundo Teatro de Bonecos, discute o valor dos mitos dentro da dramaturgia, enfocando temas como teatro de bonecos, divindades, candomblé, umbanda e terreiros. No caudal desta discussão, são igualmente evocados a questão da escravatura e da contribuição do povo africano na formação

e consolidação das crenças afro-brasileiras. O artigo Comunidades ribeirinhas deslocadas e alocadas: resgatando o patrimônio socioambiental do rio Madeira, de autoria dos professores doutores Lou-An Keppla e Luís Fernando Nova Garzon, da UNIR/RO, abrange questões específicas do modo de vida do povo ribeirinho, elegendo aspectos de natureza social, histórica, econômica e ecológica, tematizando criticamente os desafios vivenciados pelas comunidades ribeirinhas, seu patrimônio socioambiental, sua resistência e sua memória coletiva. O diretor e dramaturgo Rodrigo Cardoso Pereira Vrech, em seu artigo Saga Beradera: teatro e memória ribeirinha, relata sua experiência de convívio com o povo e a cultura de Nazaré, distrito de Porto Velho situado às margens do rio Madeira, e aponta ângulos fundamentais para se visualizar a abrangência das memórias e das histórias desse povo. O autor, na peça Saga Beradera, discute a relação do teatro com as diferentes realidades vividas pela comunidade ribeirinha, descortinando os bastidores da ideologia e da cultura do homem da Amazônia. O teatro como elemento de ação sobre a realidade.

A seção Galeria apresenta relatos e documentos relativos a produção e exposição dos professores mestres André

Rigatti, Edison Arcanjo, Felipe Paros e Samira Margotto e dos ex-alunos Wandes Leão e Gabriel Bicho do Curso de Artes Visuais da UNIR/RO, na intenção de vitalizar um espaço intelectual e físico, no qual a Galeria de Artes da UNIR (GAU) seja reconhecida como ambiente de estudo e criação artística aberto a docentes, discentes e ao público em geral. O registro da passagem da artista multimídia Dora Longo Bahia, na mostra audiovisual promovida pela GAU (2016), encontra-se nessa seção. A seção Galeria é ainda brindada com a presença do poema contemporâneo e da voz do poeta Mário de Souza Chagas, em seu concerto de vozes Vaga-lume em memoriax.

Na seção Entrevista, a convidada é a Professora Doutora Maria Berenice Alho Tourinho, que nos fala com muita clareza e inteligência sobre sua caminhada pessoal e acadêmica, no exercício do viver e do magistério, e a respeito de sua experiência à frente da UNIR, como reitora, na gestão anterior à atual (2012-2016), que teve por mérito dar um novo alento às expectativas da comunidade acadêmica. A professora Berenice está entre aqueles que sempre apostaram na proposta desta revista. Nessa mesma seção, está disponibilizada aos leitores a Receita de Aluá, resgatada pela memória viva

do Magnífico Reitor Ari Miguel Teixeira Ott e na qual a revista é carinhosamente apresentada, numa atitude que demonstra parceria e compromisso da gestão atual com a revista ALUÁ. Sua receita nos ensina, com poesia e humor, a arte de preparar a inebriante e mágica bebida degustada em festas e festejos populares, na diversidade cultural brasileira.

Dentro da proposta de informar a academia e o público leitor, a PROCEA/UNIR/RO tem o papel de intermediar o diálogo das diferentes correntes do pensamento contemporâneo. Desse modo, visa possibilitar a circulação de conhecimentos interdisciplinares, polifônicos e dialógicos, explicitados em projetos de extensão desenvolvidos por docentes/discentes locais e pensadores convidados. Registramos ainda que os eventos culturais, artísticos, esportivos e recreativos têm espaço garantido no conteúdo da revista.

Este editorial, certo do suporte que a revista ALUÁ dará à memória documental da UNIR e por ser esta sua primeira publicação propõe um brinde “ao luar”: Tim-Tim!

* Rubens Vaz Cavalcante

Doutor na área de Teoria da Literatura (IBILCE-UNESP), possui mestrado na mesma área pela Universidade Estadual Paulista, de São José do Rio Preto (2002). É professor da UNIR - Universidade Federal de Rondônia, no curso de letras, Línguas Vernáculas. Tem experiência na área de literatura, com ênfase em teoria e crítica literárias, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia, crítica, música e artes.

Sumário

APRESENTAÇÃO

12

DOSSIÊ

15

ARTIGOS

67

GALERIA

133

ENTREVISTA

161

DOSSIÊ

- 16 | **TEATRO DE RUA** | Adailtom Alves Teixeira e Alexandre Falcão de Araújo
- 20 | **Dona Zefinha: herdeiros de uma arte milenar** | Adailtom Alves Teixeira
- 22 | **A respeito de cativar** | Cecília Lauritzen J. Campos
- 24 | **Gigantes, pequenos e a direção do pescoço** | Daniel Graziane
- 26 | **Oigalê!** | Amanda Bueno
- 27 | **Teatro de rua é coisa de mestre** | Mirtthya Guimarães
- 28 | **Pássaros Engaiolados** | Elcias Villar
- 30 | **Quem está na chuva é pra se molhar** | Júnior Lopes
- 32 | **Um mistério anunciado** | Júnior Lopes
- 34 | **Os Fenômenos de Assimilação das Ideologias Dominantes: Enfrentamento Artístico** | Marcelo Rocco Gasperi
- 39 | **Aspectos da noção de fracasso na recepção da cena performativa urbana** | Cecília Lauritzen Jácome Campos
- 45 | **O Ator Nu: Um Estado Fértil à Criação Cênica** | Osvanilton de Jesus Conceição
- 50 | **Tecido acrobático: Possibilidades para a preparação corporal do intérprete** | Raíssa Brito, Leonardo Silva e Yara Costa
- 56 | **TEKOHÁ - Ritual de Vida e Morte do Deus Pequeno** | Fernando Cruz

ARTIGOS

- 68 | **Educação socioambiental voltada à gestão das Terras indígenas de Rondônia** | Maria Lucia Cereda Gomide
- 84 | **Mitologia dos orixás: um estudo dramatúrgico a partir da obra Os Orixás do Giramundo Teatro de Bonecos** | Luciano Flávio de Oliveira
- 100 | **Comunidades ribeirinhas deslocadas e alocadas: resgatando o patrimônio socioambiental do rio Madeira** | Luis Fernando Nova Garzon e Lou-Ann Kleppa
- 110 | **Saga Beradera: teatro e memória ribeirinha** | Rodrigo Vrech

GALERIA

- 134 | **Galeria de Arte Unir**
- 135 | **4 Nortes** | André Rigatti, Edison Arcanjo, Felipe Paros e Samira Margotto
- 146 | **Marcelo do Campo** | Dora Longo Bahia
- 148 | **Desenhos** | Wandes Leão
- 150 | **A[dor]a-dor** | Gabriel Bicho
- 152 | **vaga-lume em memória** | Mario de Souza Chagas
- 162 | **Entrevista** | Maria Berenice Tourinho
- 176 | **Receita de aluá** | Ari Miguel Teixeira Ott

Apresentação

A Pró-Reitoria de Cultura, Extensão e Assuntos Estudantis da Universidade Federal de Rondônia - UNIR, em parceria com a Assessoria de Comunicação e o Departamento de Artes Visuais apresenta aos leitores a primeira edição da Revista de Extensão e Cultura da UNIR, Aluá! Prepará-la foi um desafio que reuniu a colaboração efetiva, afetiva e efusiva de vários docentes, discentes e técnicos de nossa instituição, além de parceiros externos que contribuíram apostando na efervescência criativa e cultural de suas produções, investindo neste projeto suas imagens, poesias, relatos, artigos, trajetória profissional e de vida.

A Revista Aluá foi pensada para ampliar a divulgação das ações culturais e de extensão realizadas no âmbito da UNIR, buscando propor interfaces com o ensino e a pesquisa devolvendo para a sociedade parte de sua produção de conhecimento com destaque para as articulações e parcerias realizadas com produtores culturais e artistas.

Pretende publicar artigos científicos resultado das práticas extensionistas com base na integração da comunidade interna e externa, sob a perspectiva da inclusão social e valorização da diversidade e dignidade humana, com destaque para a valorização da produção artística, em suas várias manifestações e linguagens. Acreditamos na capacidade da arte gerar inconformismos e resistências, propor indignações e reflexões que possam promover outras condições, quem sabe, um tanto mais sensíveis sobre nosso espaço de diálogo universitário e suas interfaces com a sociedade em suas mais variadas dimensões.

Aluá oferece um conjunto de artigos e experiências poéticas que, certamente, contribuem de maneira significativa para o conhecimento e reflexão acerca da Extensão Universitária como processo de formação e de diálogo entre a Universidade e a Comunidade.

Um longo caminho foi percorrido para que Aluá chegasse até aqui, no entanto, este trajeto só foi possível graças ao empenho e dedicação de muitos profissionais que, desde o início, acreditaram em nosso projeto e apostaram que seria possível realizá-lo. Em nome da Magnífica Maria Berenice Alho da Silva Tourinho, mulher, primeira reitora da UNIR, grande incentivadora de Aluá, agradeço a todos os responsáveis por esta revista.

Com isso, afirmo que não mediremos esforços, enquanto Pró-Reitoria de Cultura, Extensão e Assuntos Estudantis, para mantê-la viva e produtiva, com o intuito de representar nossa realidade rica de produções e reflexões culturais, artísticas e extensionistas. Sua periodicidade deverá ser anual e contará, por meio de chamadas públicas, com a participação de nossa comunidade acadêmica e sociedade. Desde já convido a todos para estarem conosco nesta jornada de realizações. Com um gole de Aluá, celebremos a vida!

Profa. Marcele Regina Nogueira Pereira
Pró-Reitora de Cultura, Extensão e Assuntos Estudantis



D o s s i è

TEATRO DE RUA

Adailtom Alves Teixeira
Alexandre Falcão de Araújo

Adailtom Alves Teixeira
Professor da Licenciatura
em Teatro da Universidade
Federal de Rondônia; mestre
em Artes pelo Instituto
de Artes da UNESP; ator e
diretor teatral; articulador da
Rede Brasileira de Teatro de
Rua; membro do GT Artes
Cênicas na Rua – ABRACE.

Alexandre Falcão de
Araújo
Professor da Licenciatura
em Teatro da Universidade
Federal de Rondônia; mestre
em Artes pela Universidade
Estadual Paulista - Unesp
(2013); ator formado pela
Escola Livre de Teatro de
Santo André -ELT (2011).

O Grupo de Trabalho (GT) Artes Cênicas na Rua, da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), o mais jovem GT dessa instituição, realizou, entre 21 e 25 de julho de 2015, na cidade de Porto Velho, sua I Reunião Artístico Científica fora dos encontros regulares da associação. Além da Reunião, artistas e pesquisadores compartilharam ideias e pensamentos acerca do teatro de rua, graças a 8ª edição do Festival Amazônia Encena na Rua, realizado pelo Serviço Social do Comércio (Sesc)-RO, nesse mesmo período. Parte do encontro, que teve a realização do Departamento de Artes (DArtes) e da Pró-Reitoria de Cultura, Extensão e Assuntos Estudantis (PROCEA) da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), foi direcionado para uma discussão sobre o papel das licenciaturas em teatro, reunindo professores da UNIR e da Universidade Federal do Acre (UFAC). Logo se vê que foram dias de intenso debate e aprendizado.

A programação incluiu ainda apresentação de pesquisas, organização do GT e três cursos: “Teatro do Oprimido, de Augusto Boal”, ministrado por Licko Turle, coordenador do GT Artes Cênicas na Rua; “Crítica Teatral para Espetáculos de Rua”, ministrado por Alexandre Mate, professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP); e “Commedia Dell’Arte”, ministrado por Ivanildo Piccoli, professor de teatro da Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

O Dossiê que ora apresentamos é parte significativa da efervescência daqueles dias: inclui pequenos artigos acerca de algumas comunicações de pesquisa realizadas na Reunião Científica, críticas de alguns espetáculos (resultado do

curso com o prof. Alexandre Mate) e o registro iconográfico realizado por integrantes da Agenda Porto Velho, que fotografou todo o festival Amazônia Encena na Rua.

Vale a pena destacar alguns aspectos do Dossiê de Teatro de Rua, pois ele revela, em grande medida, a função social do teatro e sua capacidade de intervenção social. É possível distribuir e organizar os escritos, tanto os artigos como as críticas aqui apresentados, em dois grupos: uma prática voltada para as tradições populares e outra de caráter mais intervencionista, isto é, que se imiscui na urbanidade ao mesmo tempo em que a modifica. Os dois aspectos têm caráter político.

A arte popular, além de ser repositório de uma sabedoria milenar, sempre teve que se valer de muita astúcia para poder sobreviver. Basta lembrar que muitos artistas populares foram financiados pelas próprias pessoas a quem criticavam, como os coronéis que bancavam festas de bois-bumbás e apresentações de mamulengos. Na presença do financiador acontece um espetáculo e quando este se retira, acontece outro, entre os iguais, artistas e público, irmanados na crítica aos mandatários, aos patrões. Os elementos populares estão presentes nas críticas dos espetáculos dos grupos Dona Zefinha, Oigalê, Mamulengo Sem Fronteiras e na discussão sobre o treinamento do tecido acrobático



Oigalê
Deus e o Diabo na Terra de Miséria
Foto: Leonardo Valério
Agenda Porto Velho

(elemento vindo do circo), proposto por Leonardo Silva e na perspectiva de ator nu apresentada por Osvanilton de Jesus Conceição.

Quanto ao aspecto intervencionista do teatro de rua, cabe dizer que todo teatro de rua, por si só, é uma intervenção. Ao se colocar no espaço aberto, modifica o olhar sobre o espaço urbano e cria novas relações entre transeuntes. No entanto, aqui se apresentam elementos de ordem mais contemporânea da cena de rua, como o teatro de invasão, em que a própria cidade passa a ser integrada no espetáculo, isto é, soma-se como elemento dramaturgico.



Cia Brasileira de
Misteryos e
Novidades
O Uirapuru
Foto: Leonardo Valério
Agenda Porto Velho

Esse aspecto de intervenção direta na cidade fica bastante claro na crítica de Daniel Graziane acerca do espetáculo do grupo Teatro que Roda, de Goiás, bem como nas proposições de fracassos discutidos pelo olhar da recepção, em artigo de Cecília Lauritzen Jácome Campos.

Ora, à medida que a cidade adentra a cena, o poder sobre a recepção, que nunca é pleno, fica ainda mais fugidivo. No entanto, não significa menos interessante e nem menos político, por isso mesmo, a ideia de cotidiano de Michel de Certeau, discutida por Marcelo Rocco Gasparin, é significativa, pois a cidade é o lugar de apreensão das ideologias dominantes. No entanto, existe nela também a possibilidade de desconstrução ou de enfrentamento e o uso da cidade em novas perspectivas, com novas proposições que apontam para isso. Nesse sentido o teatro de rua é uma ferramenta poderosa, já que desorganiza a cidade como ela é, enquanto propõe novos usos, novas organizações.

Eis o primeiro Dossiê da Revista Aluá. Desejamos que sua leitura seja tão proveitosa como foram os dias daquela penúltima semana de julho em que prática, discussão e fruição atuaram sobre os presentes de maneira significativa e prazerosa.

Cia Brasileira de Misteryos e Novidades
O Uirapuru
Foto: Leonardo Valério
Agenda Porto Velho



Dona Zefinha: herdeiros de uma artemilenar

Adailtom Alves Teixeira

Dona Zefinha
O casamento de Tabarin
Foto: Leonardo Valério
Agenda Porto Velho



Aristóteles afirmava que “o homem é único animal que ri” e Millôr Fernandes complementava: “e é rindo que mostra o animal que é”. Os integrantes do grupo Dona Zefinha, de Itapipoca/CE são herdeiros de uma tradição milenar que, ao longo da história, fez reis, rainhas, burgueses e, principalmente, os populares rirem. São representantes dos bobos, menestréis, arlequinos e palhaços. Artistas que dominam a palavra, o corpo, a voz e tocam diversos instrumentos musicais.

Trata-se de um grupo familiar que foi criado ainda na década de 1990 e leva o nome da mulher que cuidou na infância dos três irmãos Ângelo Márcio, Orlângelo Leal e Paulo Orlando. A trupe mantém em repertório diversos espetáculos, administram um espaço cultural em sua cidade e auxiliam na realização do Festival de Inhamuns/CE. Além do trio, fazem parte dos espetáculos apresentados a atriz Joélia Braga e o músico Samuel Furtado.

Dona Zefinha participou da oitava edição do Amazônia Encena na Rua, uma criação do grupo O Imaginário e, hoje, realizado pelo Sesc. O grupo brindou o público com dois espetáculos: *O circo sem teto da lona furada dos bufões*, um musical infantil, mas que agrada a todas as idades; e *O casamento de Tabarim*, farsa medieval adaptada por Orlângelo Leal em versos de cordel e música.

As apresentações ocorreram nos dias 25 e 26 de julho de 2015 na Praça das Três Caixas d'Água na cidade de Porto

Velho/RO. O público, se não foi o maior é certo que foi um dos maiores durante a programação e ninguém arredou pé, pois o domínio dos menestréis, cênico e na relação direta com o público, é enorme. Os artistas fazem da praça sua sala de estar. Prova disso foram os comentários do público: “são ótimos”! “que diabo mais esquisito” e continuavam a gargalhar.

No espetáculo *Tabarim*, a chave cômica gira em torno da esperteza, da malandragem dessa personagem arquetípica, que busca nos golpes, em sua astúcia, a possibilidade de uma vida menos dura e com pouco trabalho. Daí a ideia de casar com uma mulher rica, mas nem sempre as coisas ocorrem conforme o desejo, já que tem que enfrentar Méfisto, que virá buscar a alma da amada. Misto de Briguela e Arlequino, *Tabarim* se safava dos problemas que provoca e até daqueles que não buscou para si.

Já *O circo sem teto...* rende homenagem aos circos populares, sobretudo os pequenos circos, nos quais os palhaços são fundamentais. Cabe destacar que as criações musicais são riquíssimas, além de muito bem executadas e arranjadas.

Fica evidente nos dois espetáculos que o manancial da cultura popular brasileira é a fonte inspiradora e guia na construção do repertório do grupo, aliado ao estudo e ao rigor técnico. Que esses artistas continuem a provocar o riso e a inspirar outros arteiros mundo afora.

Dona Zefinha
O casamento de Tabarim
Foto: Leonardo Valério
Agenda Porto Velho



A respeito de cativar

Cecília Lauritzen J. Campos

Cecília Lauritzen J. Campos
Doutoranda em Teatro na
Universidade do Estado de Santa
Catarina; Mestre em Artes
Cênicas pela Universidade
Federal do Rio Grande do Sul
(2013); Membro do Coletivo
Mapas e Hipertextos, no qual
investiga a dança, o teatro e a
performance e suas possíveis
relações.

Desde 1996 o grupo Mamulengo Sem Fronteiras (DF), coordenado por Walter Cedro, desenvolve seu trabalho, cujo surgimento se deu a partir da convivência do mamulengueiro e seu mestre Chico Simões. “Exemplos de Bastião” foi apresentado em 23/07/15 na Praça das Três Caixas d’Água em Porto Velho, durante o VIII Festival Amazônia Encena na Rua.

A peça conta as aventuras de Bastião para conquistar o amor de Rosinha e a permissão de seu pai para selar um compromisso. Na companhia de sua burrinha Relâmpago ele enfrenta situações adversas, sempre deixando explícito em seus atos sua honestidade e valentia.

O espetáculo que havia antecedido a apresentação havia deixado boa parte do público, em especial o infantil, em estado de euforia. A disposição das três arquibancadas instaladas pela organização do festival dificultou a visibilidade de uma parcela do público. No entanto, em poucos minutos de espetáculo havia se instaurado um ambiente novo que passou a estabelecer relações, engajando o público na conjuntura dos universos que ali coexistiam, o universo de Bastião e dos músicos-tocadores-brincantes-atuadores.

Nesse sentido, o espetáculo apresentou com habilidade o elemento musical para além da sua função de ambientação, incluindo-o como elemento dramático intrínseco à narrativa. Além da maestria da visualidade e da musicalidade do espetáculo, Bastião e seus companheiros de história deixaram exemplos que contagiaram aquele ambiente, deixando de lado as implicações da disposição espacial.

Intromissões entre olhares dispersos

Em um fim de tarde, finalizando o VIII Festival Amazônia Encena na Rua, a Cia. Strondum (MG) compartilhou com o público das quadras que envolviam a Praça das Três Caixas d'Água seu espetáculo *Intro-missão*. A companhia atua desde 2003 em Uberlândia, pesquisando a linguagem da dança em suas relações com outras áreas como filosofia e artes visuais, traço da multiplicidade que compõe, igualmente, seus sete integrantes.

O espetáculo se realizou de modo itinerante, em um percurso pelos arredores da praça que havia sido o local de início e divulgação. Utilizando-se de bombas, fogos de artifício, ternos, máscaras, um carro de supermercado e muita agilidade, os *performers* dançavam pelas ruas e calçadas, interrompendo e intrometendo-se no fluxo de carros e pedestres, mesmo que tranquilo, daquele domingo à tarde.

As cenas ou quadros aconteciam formados por duplas e trios espalhados, ocupando diversos planos de visão, permitindo inclusive que o público se observasse observando. Praticamente na suposta reta final do percurso, uma carreta religiosa atravessa o espetáculo com suas buzinas e som alto, compondo o cenário transgressor que ocupava a rua vagarosa de domin-



go. O espetáculo induz uma volta ao ponto inicial, a dispersão dessa vez é maior, todos acreditaram que era o fim. Minutos depois, já distraídos pelas próximas atrações que se anunciavam, ouve-se/vê-se vestígios de fogos numa rua próxima. A impossibilidade do todo se concretiza e fica a dúvida: quando termina?

Cia. Strondum
Intro-missão
Foto: Eliane Viana
Agenda Porto Velho

Gigantes, pequenos e a direção do pescoço

Daniel Graziane

Daniel Graziane
Dramaturgo e roteirista
Mestre em Estudos Literários
pela Universidade Federal
de Rondônia.

Uma noiva desce de rapel pelo prédio no Centro de Porto Velho. Depois um homem. Seria um noivo? Motoristas querem seguir o fluxo diário. Buzinas. Celulares brotam dos bolsos e fotos instantaneamente vão parar nas redes sociais. O prédio gigante e o corpo minúsculo diante da estrutura de concreto. Perigo calculado ou não? Ao menos o pescoço das pessoas modifica a direção. Olhar para o alto. Olhar para o edifício desamparado.

Assim começa *Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de La Mancha e Seu Escudeiro Sancho Pança*: um capítulo que poderia ter sido do Grupo Teatro que Roda (GO). O homem de terno pode ser um *trader* do mercado financeiro que acaba de perder todo seu dinheiro aplicado nas ações da Petrobrás. Ele caça alguém. Está a procura de algo. Seria a sua parte? Parte no quê? Se esse homem está bem ou não é difícil saber. Lembro-me de jovens viciados em *crack* que frequentam a região em que estamos. Penso nas pessoas que foram afetadas por inúmeros escândalos em nosso país.

O texto às vezes se perde, às vezes se quebra, às vezes alucina. Mas alucinaria o texto mais do que a cidade? São fragmentos de uma história. Vou preenchendo tudo isso.

A cena navega, as noivas imprecisas. O homem e seu terno em frangalhos une-se a um catador de sucata que se diz cansado de promessas. O catador entre uma vida sem ilusões e uma vida sem esperança parece querer mais uma vez acreditar em algo. Caso ele siga Dom Quixote poderá ganhar uma ilha. A cidade ilha aos poucos vai deixando de lado suas fronteiras e a peça que era só um item na cidade acaba por se misturar e arrisca-se virar uma coisa só.

Improvisos acontecem e de início fazem-me pensar que o que vejo não foi combinado. Uma luta na Av. Sete de Setembro, horário de *rush*. É aquilo uma briga que aconteceu por acaso ou são atores? Começo a pensar no *Show de Truman* e sua ilha. Começo a refletir sobre a realidade e sobre a narrativa criada pelos gigantes da mídia. O que é real e o que não é? Ao redor já não sei o que é personagem e o que não é. Será que eu sou uma personagem? Será que sou um fruidor de teatro naquela rua? Será que estou criando uma narrativa ou participando da história?

Um trator. Um carro de polícia. Moto-taxistas da cidade. Poderíamos pensar que esses são elementos de um espetáculo de gigantes. Poderíamos pensar que tudo isso é róliúdiano demais. Poderíamos pensar que o final onde João Quixote é preso foi tú mãtchi. Mas penso que entre gigantes aparelhos e pequenas emoções esse espetáculo assalta o aparelhamento do espetacular e faz com que o humano que às vezes se sente pequeno, sinta-se grande. Se sinta parte. Se sinta menos ilha e mais cavaleiro. Se sente mais cidadão dessa cidade e mais perto de um lugar que parece tão longe das janelas dos carros. Ao fim do espetáculo João Quixote sai preso e nós ficamos livres por policiais numa operação espetacular. E toda a força do espetáculo deixa ainda uma inquietação: Sancho Pança, o catador de sucata, fica sem ver sua promessa cumprida mais uma vez.

Essa foi sua parte, qual foi a nossa? Mudamos não somente a direção do pescoço, mas creio que podemos ter mudado uma forma de ver a cidade e de ver as relações que nela existem.

Grupo Teatro que Roda
Das Saborosas Aventuras de
Dom Quixote de La Mancha e
Seu Escudeiro
Foto: Eliane Viana
Agenda Porto Velho



Oigalê!

Amanda Bueno

Amanda Bueno
Atriz estudante

Oigalê
Deus e o Diabo na
Terra de Miséria
Foto: Leonardo Valério
Agenda Porto Velho

Oigalê é um termo usado no Sul do Brasil para exprimir admiração. E foi isto que a Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais, criada em 1999 no Rio Grande do Sul, deixou estampado na face do público na penúltima noite do 8º Festival Amazônia Encena na Rua, que aconteceu entre os dias 22 a 26 de julho de 2015 na Praça das Três Caixas d'Água, em Porto Velho (RO), durante a apresentação do espetáculo Deus e o Diabo na Terra da Miséria.

O espetáculo conta a estória de Miséria, um ferreiro, que ao trocar a ferradura de um cavalo, ganha três pedidos como pagamento pelo serviço. Os donos do cavalo, Deus e São Pedro, aconselharam várias vezes que ele utilizasse os pedidos para ter a salvação divina. Com comicidade de cunho filosófico e teológico, ele usa os pedidos para coisas que as divindades julgam banais, proibindo-o de ir viver no céu após sua morte. Mais tarde, recebe a visita da Diaba, com quem faz um pacto que lhe garante dinheiro e viagens pelo mundo. Miséria, por enganar, inúmeras vezes, a Diaba, no decorrer da peça é proibido de ir ao inferno. Condenando, assim, a "miséria" a ficar e vagar pela terra.

Com pernas de pau, personagens expressivas, uma sanfona e sotaque característico, os gaúchos mantiveram um espetáculo muito bem ensaiado, cheio de cores e improvisações que conectou o público, já cativado, ao regionalismo vindo do sul do país.



Teatro de rua é coisa de mestre

Mirtthya Guimarães

Esquenta o tambor, aperta a perna de pau; "calma, concentração, foco, música, jogo, alegria..."; "te realizo três pedidos!", e presente o cheiro de erva mate para não esquecermos que o grupo gaúcho Oigalê vai entrar em cena na quarta noite do 8º Festival Amazônia Encena na Rua.

O espetáculo Deus e o Diabo na Terra de Miséria narra a história de um gaúcho ferreiro que recebe a visita de São Pedro e do Nosso Senhor, que lhe concede três desejos. Os mesmos, a priori, não fazem muito sentido, mas ao longo da narrativa são usados para ludibriar os diabos que vão aparecendo para lhe buscar. Por enganar Deus e o Diabo, o ferreiro Miséria é impedido de entrar no Céu e no Inferno. Contudo, se diz que é por esse motivo que a miséria perambula pela terra.

Esta fábula é contada pelo grupo desde 1999, ano que também nasceu o grupo residente em Porto Alegre. Com muita maestria, os atores vão costurando ideias e seduzindo os espectadores com muita música e esta assume uma função épica importante, contando o que irá acontecer.

De forma engraçada e envolvente os atores, que têm uma potência vocal impecável, vão revelando e manipulando suas técnicas aperfeiçoadas do estar na rua. São corpos vibrantes, potentes, que conversam com o espaço aberto. O espetáculo é uma explosão de energia, que foi sendo reverenciado por vários aplausos em cena aberta. Em um conjunto equilibrado de quatro atores "Miséria corre o mundo" perfumando as cidades com muita alegria e mate gaúcho.

Mirtthya Guimarães
Graduada em Licenciatura em Teatro pela UFPB, mestrado em Artes Cênicas pela UFRN, faz parte do Grupo de Teatro Quem Tem Boca é Pra Gritar, é estudante da especialização em Arte, Educação e Sociedade, pelo CINTEP-PB, é articuladora da Rede Brasileira de Teatro de Rua, foco de pesquisa preparação do ator para rua.

Pássaros Engaiolados

Elcias Villar

Elcias Villar
Diretor de teatro

Fundada em 1981 pela diretora Lígia Veiga, a Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades desenvolve suas atividades na zona portuária do Rio de Janeiro, realizando projeto de formação de jovens, moradores da comunidade local, com pesquisa cênica fundamentada nas pernas de pau, música e dança popular.

A companhia trouxe ao Festival Amazônia Encena na Rua o espetáculo *O Uirapuru*, que teve sua estreia em dezembro de 2014; a encenação foi o último trabalho apresentado na primeira noite do festival e teve seu início sem nem mesmo ser apresentado pela palhaça Cafuxa, cerimonialista do evento. Veio acompanhado por problemas técnicos, microfonia, que se seguiram por toda a apresentação. E em sendo essa a história de um pássaro, o uirapuru, os ruídos remetiam a um, ferido ou irritado, que gritava, querendo a liberdade, oprimindo os outros pássaros cênicos (personagens do espetáculo), que também lutavam por se libertar da gaiola de ferro e da gaiola do espaço cênico.

Onde se esperava ouvir os sons da natureza, imperou o ruído mecânico impetrado pela cidade, pelo homem, pela opressão do encaixotamento do teatro de rua, observado do alto pelas Três Caixas D'água, que também são de ferro.

Cia Brasileira de
Mistérios e Novidades
O Uirapuru
Foto: Leonardo Valério
Agenda Porto Velho



Quem está na chuva é pra se molhar

Júnior Lopes

Júnior Lopes
Professor do Curso
Licenciatura em Teatro
na Universidade
Federal de Rondônia.
Doutor pela
Universidade
Federal da Bahia

Foi debaixo de uma tímida chuva, no dia 24 de junho de 2015, na Praça das Três Caixas d'água, que São Pedro e o público portovelhense receberam o grupo Tirana Cia. de Teatro, de Belo Horizonte. No entanto, a chuva não foi motivo para que o público se dispersasse. Durante o acolhimento dos espectadores, com direito a dança da chuva, foi se formando uma roda para a apresentação da peça *O Caboclo Zé Vigia*, no Amazônia Encena na Rua.

A Tirana Cia. de Teatro nasceu no Teatro Universitário da UFMG em 2008 e de acordo com os integrantes, desde a sua criação, o grupo tem como objetivo aproximar a cultura popular das artes cênicas, especificamente, o teatro de rua. Assim, apostam em um “teatro aberto” aproximando os espectadores para próximo de si e assim, investindo no contato direto e intenso com o público. Este objetivo fica claro desde a temática da peça, trazendo personagens da cultura popular do cordel, que de uma maneira poética e ao mesmo tempo cômica vão costurando temas polêmicos como traição, morte e crime passional.

Outro ponto de destaque diz respeito à disposição do público em roda, onde atores e atrizes estavam bem próximos, que sem uso de microfone, nem grandes estruturas de cenário, vão cativando o público, cada vez mais envolvido com a história. Pipocas, algodão-doce, pastéis e churros não conseguiram tirar a atenção da peça e muito menos a chuva intimidou o público, já que quem estava na rua acabou se molhando com a doçura e simplicidade do espetáculo.



Tirana cia
O Caboclo Zé Vigia
Foto: Leonardo Valério
Agenda Porto Velho

Um mistério anunciado

Júnior Lopes

A peça *O Mistério do Fundo do Pote ou de Como Nasceu a Fome* foi apresentada no Amazônia Encena na Rua pelo grupo O Imaginário, de Porto Velho, no dia 26 de julho de 2015. O texto é de Ilo Krugli, argentino naturalizado brasileiro, fundador do grupo de Teatro Ventoforte e um dos pioneiros em arte educação no Brasil que, com uma dramaturgia própria, é considerado divisor de águas no que diz respeito ao teatro para jovens e crianças.

O grupo O Imaginário, dirigido por Chicão Santos, tem um forte histórico de teatro em Porto Velho e é destaque com peças como *Filhas da Mata*, *Ferovia dos Invisíveis*, *Mulheres do Aluá*, entre outras. *O Mistério do Fundo do Pote* já havia sido montada em 2002 pelo Grupo, e naquele contexto, a direção foi assinada pelo professor, ator e diretor Narciso Telles. Um dos destaques da primeira montagem foi a imersão em uma leitura regional da obra, em que objetos, cenário e figurino foram confeccionados por artistas locais e crianças do centro de ensino especial (CEME) utilizando como matéria prima a juta, fibra da Amazônia.

Na montagem de 2015, o cenário foi estabelecido por um andaime e mesmo o grupo tentando uma aproximação com o público, as arquibancadas da praça acabaram prejudicando esta proximidade.

Acredito também que a atenção às crianças, maioria que estava ao redor do cenário, não foi explorada pelo elenco. Apesar da preocupação do grupo em se apresentar em círculo e repetir as falas em vários pontos da roda, o número de espectadores foi muito grande e a arena designada para o público impossibilitou que a poesia da obra e o mistério anunciado do fundo do pote fosse desvendado, e muitos que ali estavam, acabaram indo embora sem compreender como havia nascido a fome.

O Mistério do
Fundo do Pote
ou de Como
Nasceu a Fome
O Imaginário
Foto: Leonardo Valério
Agenda Porto Velho



Os Fenômenos de Assimilação das Ideologias Dominantes: Enfrentamento Artístico

Marcelo Rocco Gasperi

Marcelo Rocco Gasperi
Doutor, orientado por
Mariana Lima e Muniz.
Professor Assistente na
Universidade Federal de
São João del-Rei -UFSJ e
Diretor Teatral.

O presente texto fará uma breve análise acerca do fenômeno de assimilação das ideologias culturais dominantes como parte do embasamento das relações culturais, cujas produções estéticas são constantemente afastadas do cidadão. Esclarecendo melhor este pensamento, pode-se dizer que o cidadão recebe sinais regulamentados a partir de uma demanda hierárquica, muitas vezes institucionalizada, dando continuidade à reprodução destes sistemas. Sendo assim, o objetivo do presente texto, entre outros pontos, será o de refletir sobre o cidadão que não aparece em grandes instâncias como produtor legítimo das ações do cotidiano, sendo colocado, muitas vezes, na função quase que exclusiva, de consumidor. Para isto, foi realizado um pequeno levantamento bibliográfico acerca do conceito de “cotidiano”, analisado por Certeau (1998), bem como a noção de discurso, elaborada por Foucault (1999), entre outros autores secundários. O texto ainda traz em contraposição a este fenômeno, breves noções de intervenções urbanas como possibilidades reais de enfrentamento diante dos discursos enraizados de poder.

Palavras-chave: Poder. Exclusão. Enfrentamento. Cotidiano. Intervenções Urbanas.

Assimilation of the
phenomena of Ideologies
Dominant: Artistic
confrontation
Marcelo Rocco Gasperi

This article will give a brief analysis about the phenomenon of assimilation of the dominant cultural ideologies as part of the foundation of the cultural, aesthetic whose productions are constantly away from the ordinary citizen. For clarification this thought, we can say that the ordinary citizen receives signals regulated from a hierarchical demand often institutionalized, continuing thus the reproduction of these systems. Thus the objective of this text, among other things, will be to reflect on the citizen who does not appear in large bodies as legitimate producer of everyday actions, being placed, often in the function almost exclusively of consumers. To this was done a little literature about the concept of “daily”, coined by Certeau (1998) and the notion of discourse, developed by Foucault (1999), among other secondary authors. The text also brings in opposition to this phenomenon, urban interventions artistic nature as real possibilities of coping before rooted discourses of the power.

Keywords: Power. Exclusion. Confrontation. Daily. Urban Interventions.

Introdução: Os Fenômenos de Assimilação das Ideologias Dominantes

A construção discursiva das cidades contemporâneas é pautada, em parte, em um intenso processo de espetacularização da vida (DEBORD, 2003), na configuração de interesses econômicos e políticos, embasados pelos critérios de competitividade (CERTEAU, 1998). Tais critérios estabelecem vínculos a partir do intercâmbio entre produtos mercadológicos, em que os reconhecimentos simbólicos de pertencimento a determinados grupos são regulados, entre outros fatores, por enunciados exclusivistas (BAUMAN, 2007).

Os pressupostos da sociedade de consumo fragilizam a capacidade de debate crítico nas cidades, favorecendo os mecanismos de privatização dos espaços públicos, que, na verdade, deveriam ser mais pensados para o bem comum (BAUMAN, 2007). Apesar dos avanços políticos conquistados nas últimas décadas pela sociedade brasileira, há certos grupos que disputam privilégios a partir de discursos hierárquicos que institucionalizam a vida humana em demasia. Tais grupos¹ ger negam, em diversos âmbitos, o fortalecimento da democracia, privatizando parte do ambiente urbano (SOUZA, 2011).

Os “mantenedores” dos discursos de exclusividade, amparados pelos sistemas de poder, setorizam verbas públicas para interesses próprios, na configuração distorcida de cidadania. Isto gera um discurso “naturalizado” de injustiça social, cujas razões de sucesso ou de fracasso da vida de um cidadão são apontadas como exclusiva responsabilidade individual, ou seja, como consequência da meritocracia. Alheios ao debate democrático, os discursos de poder transformam as vozes antagônicas ao seu poderio em falas indesejáveis, ambicionando torná-las obsoletas (FOUCAULT, 1999).

No planejamento atual das cidades, os corpos que não se enquadram nas relações de consumo, são sistematicamente vigiados, na tentativa arbitrária de afastamento dos mesmos de lugares elitizados. As noções de insegurança, de medo da sociedade ao que parece ser estranho, neste caso, “o outro”, regam a indiferença e o apagamento de certas identidades, na construção de fortificações, tais como os “shoppings centers” e os “condomínios”, cujo fim é dar a abstrata sensação de segurança (BAUMAN, 2007). Neste sentido, a tentativa de monopolização dos corpos nas cidades para a consequente contenção de quaisquer impulsos que sejam alheios à sociedade de consumo, visa transformar os

¹ De acordo com as leituras das obras de Bauman, Certeau, Debord, Foucault e Souza (que serão apresentadas mais à frente), pode-se fazer uma interpretação genérica de que os grupos a quem os autores se referem são os grupos políticos que detêm os poderes (legislativo, executivo e judiciário), como também as famílias que controlam as mídias em várias instâncias, e, por último, as demais elites financeiras que patrocinam os dois primeiros grupos para interesses próprios.

espaços de convívio em lugares pasteurizados (BAUMAN, 2001). Na medida em que mais corpos saem deste regime de controle, maior a sistematização da violência institucionalizada a fim de remodelar os comportamentos humanos. Tais enquadramentos buscam alterar a identidade dos cidadãos, bem como as suas relações com as comunidades em que vivem, alterando as perspectivas locais e globais de se ver o mundo (GIDDENS, 1995).

Em tal conjuntura, as cidades criam condições contrastantes em seu cotidiano, regularizando a vida dos seus habitantes a partir do ideário de “bom uso da urbe”, cujos conteúdos são, muitas vezes, hierárquicos, obscuros e, sobretudo, pautados nas esferas do capital. Segue-se a constituição das relações sociais a partir de demandas econômicas, cujas características tendem a criar o sentido de pertencimento a determinados cidadãos e significados de exclusão a outros habitantes que não se percebem como sujeitos participantes no uso de determinados espaços. Nesta estrutura, há a passagem da exteriorização de determinadas regulamentações para a interiorização destas na vida dos cidadãos comuns, transformando determinadas ideologias em práticas rotineiras, cujas noções de desigualdades sociais são sistematicamente transformadas

em sintomas naturais da civilização, quase biológicos, nas assimilações de códigos repetidos maciçamente para impossibilitar sua crítica em larga escala (CERTEAU, 1998).

Para serem transformadas em *habitus*, tais práticas operam dentro das noções acerca de discurso, na institucionalização de determinados enunciados para o obscurecimento de outros. O ato de apropriação da fala discursiva dos sistemas hierárquicos pelos diversos habitantes das cidades possibilita a continuidade da engrenagem das esferas do lucro, em uma espécie de colonização moderna (CERTEAU, 1998). Sobre estes aspectos, Foucault (1996) descreve que os discursos inventados por uma elite atuam na tentativa constante de se tornarem falas irrevogáveis. Os discursos operam a partir de procedimentos de exclusão, selecionando, editando, recortando o que deve vir a público e o que deve permanecer invisível. Nesta ordem, o que vêm a público são pensamentos padronizados, assépticos, cuja permanência parte da atualização cotidiana dos seus enunciados. O que fica escondido circula em discretos grupos, cujas preocupações são a manutenção desses sistemas de exclusividade e a coerção dos cidadãos para a aceitabilidade das extensões discursivas.

Nesta estrutura social, obviamente não

exata, operam códigos contrários aos sistemas discursivos hegemônicos, mobilizando parte da população que deseja garantir direitos na dimensão simbólica das cidades. Nesta perspectiva, determinados cidadãos ou grupo de cidadãos almejam utilizar as cidades como fenômenos culturais multifacetados, na contramão da uniformização urbanística que se apresenta na dinâmica atual. Com o surgimento do descontentamento social frente às demandas postas, há a busca de melhores padrões de vida, por maiores condições de habitar as cidades, caminhando além do plano previamente estabelecido por uma minoria. É neste complexo contexto que nascem as lutas diárias como formas de oposição às matrizes hegemônicas das urbes, constituindo embates decorrentes do processo de exclusão de uma maioria.

As insubmissões, os atravessamentos, o enfrentamento

Os processos civilizatórios de diminuição das subjetividades em prol de uma tendência de massificação favorecem, sem querer, embates em proporções variáveis, gerando comportamentos polarizados, na luta de indivíduos ou grupo de indivíduos por direitos iguais e por maiores acessos à cidade

(CASTELLS, 2013). Tais indivíduos e/ou grupos buscam alterar os olhares sobre as cidades a partir da assimilação de novos critérios de vida, na adoção de práticas de compartilhamento de ideais, cujos resultados podem ser experiências estéticas e reflexivas sobre o entorno das urbes.

Entre as possíveis manifestações públicas de enfrentamento aos discursos persuasivos, pode-se pensar nas intervenções artísticas nas ruas e em demais espaços públicos como possíveis fabricantes de novos sentidos para os lugares sedimentados pelos sistemas de poder, como mais uma opção frente ao neoliberalismo. As intervenções urbanas como forma de ocupação espacial tentam, em parte, dar voz às múltiplas identidades que aparecem na sociedade, mas que, geralmente, assumem a função de consumidoras dos sistemas previamente descritos. Isto significa que as intervenções, como formas de incorporação do cotidiano, atuam além da utilização da urbe para os fins mercantis, mas na lógica de um fluxo cotidiano mais criativo, decorrente da sociabilidade.

Pode-se pensar assim, na valorização de partes das cidades pautada nas inter-relações entre os cidadãos, reconhecendo a arquitetura do eixo urbano além do viés histórico e da supervalo-

rização imobiliária, mas a partir da exploração de novos códigos advindos do sentimento de pertencimento dos cidadãos aos seus nichos sociais. Então, entre várias possibilidades de tomada das cidades, as intervenções artísticas atuam nos eixos urbanos como desconstrução de certos símbolos de poder e de uso da urbe, para o entendimento da cidade como fonte sensibilizadora, calcada na valorização dos processos de criação nos espaços públicos.

Considerações finais

Mediante as questões apresentadas, pode-se dizer que o cotidiano aparece no fenômeno urbano a partir das relações entre os seres, na feitura de ideologias que se interpenetram a partir dos conflitos constantes entre os ditos “fortes” e “fracos”. Os “fortes” aqui foram apresentados como sujeitos que detêm a produção de discursos, garantindo-lhes privilégios e alastrando seus interesses ao restante

da sociedade. Logo, os fracos são vistos como “consumidores” das alocações hierárquicas propagadas em larga escala, aparecendo na última fase da produção enunciativa, ou seja, a maior parte da população. Foucault (1996) afirma que toda a cultura elabora a vida em sociedade a partir do embate entre os sistemas de ideias, cujo enfoque está na tentativa de convencimento e até da imposição de determinados enunciados sobre outros.

Neste contexto, as cidades são reconhecidas a partir dos imaginários demarcados pelo poder, difundindo conceitos construídos historicamente, e, dados ao longo dos anos, como matrizes naturalizadas para o “bem-viver” em sociedade. Em contraposição ao ideário de poder, pode-se dizer que o tecido urbano passa a ser descrito por encontros, como também por confrontos reconhecidamente dados como conjuntos de experiências diárias, atravessando, assim, os cidadãos nos âmbitos públicos e privados de suas existências (LEFEBVRE, 2008).

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- _____. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 1995.
- CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições, 1999.
- LEFEBVRE, Henry. *O direito à cidade*. São Paulo: Ed. Moraes, 2011.
- SOUZA, Jessé. *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

Aspectos da noção de fracasso na recepção da cena performativa urbana

Cecília Lauritzen Jácome Campos

A comunicação discute possibilidades de leitura acerca da noção de fracasso, inicialmente acessada a partir dos estudos da professora e pesquisadora Sara Jane Bailes (2011). Entende-se o fracasso a partir de três ângulos: tema, processo e relação. Tais ângulos de visão sobre o conceito permitem dar corpo ao questionamento sobre a recepção da cena performativa contemporânea, em especial aquela que se constitui com o espaço urbano. Pensar sobre o fracasso como condutor de uma ética que rege práticas artísticas se configura como um ato precioso a ser disseminado entre grupos e artistas das mais variadas vertentes. No entanto, problematizá-lo também se faz necessário visto que os modos de apropriação desta poética podem conduzir a dois perigos, tanto a uma artificialidade quanto a uma aleatoriedade.

Palavras-chave: Poder. Fracasso. Recepção. Teatro performativo. Espaço urbano.

The paper discusses possibilities of reading about the notion of failure, initially accessed from the studies teacher and researcher Sara Jane Bailes (2011). Means the failure from three angles: theme, process and relation. Such viewing angles on the concept allow the questioning of reception of contemporary performative scene, especially that one which is made with the urban space. Think about failure as conductor of an ethics governing artistic practices is configured as a precious act to be disseminated among groups and artists from various aspects. However, problematize it is also necessary as the appropriation of this poetic modes can lead to two dangers, both to an artificiality about a randomness.

Keywords: Failure. Reception. Performative Theatre. Urban Space.

Cecília Lauritzen Jácome Campos

Atriz e performer.

Doutoranda em Teatro;

Bolsista CAPES – FAPESC;

Professor Orientador:

Flávio Desgranges.

Aspects of the failure of the concept at the reception of urban performative scene.
Cecília Lauritzen Jácome Campos

¹ Segundo Bailes (2011), o fracasso implica em visões resistentes, ou seja, aquelas que tropeçam e estagnam, e em visões generativas, que produzem a partir do tropeço, esta última é a visão que abordo neste trabalho.

² “The discourse of failure as reflected in western art and literature seems to counter the very ideas of progress and victory that simultaneously dominate historical narratives. It undermines the perceived stability of mainstream capitalist ideology’s preferred aspiration to achieve, succeed, or win, and the accumulation of material wealth as proof and effect arranged by those aims” (BAILES, 2011, p. 2).

³ “[...] the cultural dominance of instrumental rationality and the fictions of continuity that bind the way we imagine and manufacture the world. Yet increasingly a discourse of failure in art practice has mapped a vibrant counter-cultural space of alternative and often critical articulation, in which conventional standards of virtuosity are challenged and methods of practice scrutinized and re-worked” (BAILES, 2011, p. 2).

Esta comunicação representa fragmentos da investigação desenvolvida como parte da pesquisa de doutorado intitulada “Interseções entre fracasso e eficácia no teatro performativo contemporâneo: um estudo sobre o espectador e suas relações na cidade”, atualmente em fase de revisão bibliográfica. Portanto, as ideias aqui expostas representam reflexões em andamento, contaminadas pelas práticas da pesquisadora, espectadora e performer em questão.

A ideia de trabalhar com o fracasso parte de perspectivas que o aceitam, o afirmam e o evidenciam. O ato de aceitar surge como uma conscientização de que na realidade o fracasso faz parte da vida, dos seus fluxos e do cotidiano de cada indivíduo. Nesse sentido, ao invés de recusá-lo como parte integrante e “natural” das dinâmicas, proponho uma visão que o aceita¹. Já o ato de afirmar vai de encontro às negações diárias das situações de fracasso, ou seja, àquelas tentativas de se basear, criar expectativa e acreditar, a todo custo, de que o sucesso é o único caminho. Por último, o ato de evidenciar trata-se de uma reiteração do último, ou seja, uma reafirmação, uma exposição e explicitação dessa tomada de atitude.

O discurso da falha que se reflete na arte ocidental e literatura parece contrariar as idéias de progresso e vitória que simultaneamente dominam as narrativas históricas. Põe em causa a

aspiração de estabilidade incentivada pela ideologia capitalista dominante de alcançar, conseguir, ou ganhar, e da acumulação de riqueza material como prova e efeito organizadas por esses objetivos². Tradução minha.

Tais discursos em prol de outros olhares sobre o fracasso na sociedade concretizam-se, sobretudo, num ato maior que é um ato político diante das promessas de realização constante as quais o sistema estimula e gera expectativa. Ao abordar as manifestações cênicas contemporâneas, é preciso resgatar a ideia de que o status da arte, principalmente a partir das vanguardas históricas do século XX, foi transformado deslocando-a do seu valor única e exclusivamente ligado à noção de produto e passou a considerar igualmente seu processo. A partir do entendimento da arte como processo relacional e contínuo, o discurso do fracasso ganhou certo destaque, porque ampliou o escopo da produção de sentido da obra de arte, contemplando outras instâncias, para além do acontecimento presencial. Nesse sentido, o fracasso surge como elemento desafiador.

[...] do domínio cultural da racionalidade instrumental e as ficções de continuidade que se ligam à maneira que imaginamos e fabricamos o mundo. No entanto, cada vez mais o discurso da falha na prática artística tem mapeado um espaço vibrante da contracultura alternativa e muitas vezes de articulação crítica, em que as normas convencionais de virtuosismo são desafiadas e os métodos da prática analisados e re-trabalhados³. Tradução minha.

Pensar sobre o fracasso como condutor de uma ética que rege práticas artísticas muito mais no sentido de ampliar suas possibilidades do que restringi-las se configura como um ato precioso a ser disseminado entre grupos e artistas das mais variadas vertentes.

No entanto, problematizá-lo também se faz necessário visto que os modos de apropriação desta poética podem conduzir a dois perigos, tanto a uma artificialidade quanto a uma aleatoriedade. No primeiro caso tenta-se repetir a situação que provavelmente levou à falha, no entanto, o efeito é artificial, porque mostra além da manipulação o efeito de inapropriação ou descontrolo quanto ao “acidente”. No segundo caso pode-se notar uma certa intenção tipo *laissez faire*, onde a falha fica a cargo do acaso e possibilidade de repetição é anulada, deixando assim o rigor do trabalho em segundo plano, podendo cair em certa aleatoriedade.

Diante das múltiplas formas de compreensão e interpretação da noção de fracasso, opto pensa-lo a partir de três ângulos distintos, porém não excludentes.

Fracasso como tema

Esta primeira acepção do conceito o encara a partir dos temas que desperta e engloba. As experiências do Coletivo Mapas e Hipertextos nas ações denominadas “Rainhas LatrinoAmericanas” (2014) e “Sem Cabimento” (2015), a

peça da Cia. Rústica chamada “Clube do Fracasso” (2010), bem como as peças do dramaturgo Samuel Beckett são alguns dos exemplos que reafirmam tal visão sobre este conceito.

Mais do que pensar sobre temas que evidenciam situações de fracasso, uma das tarefas desta discussão é refletir acerca do fracasso como tema, partindo da afirmativa de que todos os holofotes da sociedade contemporânea estão movidos em torno do sucesso como prerrogativa.



Eu que o fracasso como tema provoca em termos de recepção? No caso do Mapas e Hipertextos, a ação das rainhas de tentar manter-se de pé, mesmo com todas as coordenadas para dificultar, gera no espectador, com frequência, o riso. O cômico, nesse sentido, torna-se uma armadilha de fácil acesso, já que

Cia Rústica
Clube do Fracasso, 2010
Fonte: site da Companhia

mascara a situação por si e leva ao risco por que, provavelmente, não convenceu ou por que amenizou o fracasso da situação, evidenciando apenas a sua representação.

Fracasso como processo

Aqui me refiro, em específico, ao processo artístico individual e coletivo junto ao Coletivo Mapas e Hipertextos, do qual faço parte desde abril de 2014, ano de ingresso no curso de Doutorado em Teatro. O fracasso como processo contempla dois âmbitos distintos, porém que não existem separados, tais sejam: o âmbito individual e o coletivo. Aqui o fracasso é exposto principalmente em relação às dificuldades de lidar com o outro, ou seja, com um grupo de nove integrantes e com o **meu** outro, ou seja, comigo mesma em processo de criação coletivo.

Nesse sentido, o conceito de grupalidade, abordado por Pelbart (2008) é pertinente para a discussão em questão. Para o autor, a coletividade não resulta da soma das divergências dos participantes de um coletivo, por exemplo, mas de uma unidade obtida através das suas individualidades, que se reúnem em torno de um mesmo ideal. Seguindo este raciocínio, Pelbart (2008, p. 36) reflete sobre as questões que envolvem a grupali-

de, desde o entendimento do indivíduo até o desejo de buscar o outro, e questiona-se.

como então pensar a comunidade, ou o grupo, ou um coletivo, não segundo o modelo da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesmo, mas da heterogeneidade, da pluralidade, do jogo, até mesmo das distâncias reinventadas no seu interior?

Pensar sobre este “como” é justamente buscar compreender os desafios que a prática de produzir em grupo implica. Tal modo de trabalho, norteado por ideais de coletividade e grupalidade, tem em seu cerne a **formação**, ou seja, o cotidiano grupal é formador por natureza, pois constitui o indivíduo a partir do contato com o outro, com a diferença, na medida em que lhe proporciona experimentar diferentes modos de conviver socialmente, de cooperar. E essa convivência cooperativa baseia-se fundamentalmente na coexistência em lugar do consenso, cujo ideal reside mais na construção com o outro do que na aceitação do outro como um todo. Para Bailes (2011, p. XX), “há pedagogia no fracasso - aprendemos por engano, por acidente, e por fazer as coisas erradas”⁴.

Fracasso em/da relação

O terceiro ângulo de visão enxerga o fracasso em relação ao momento da recepção, com foco no teatro perfor-

⁴ There's pedagogy in failure – we learn by mistake, by accident, and by getting things wrong” (BAILES, 2011, p. XX). Tradução minha.

mativo realizado em espaços públicos da cidade. O intuito desta discussão é verificar modos variados de percepção do ato performativo, ou seja, daquele que não assume como premissa a ação centrada na mensagem, tomando como base o discurso, seja ele falado ou não, do espectador adverso ou não especializado. Ao pensar tais modos variados de percepção, a partir dos discursos não especializados, pretendo detectar e analisar como as instâncias de fracasso na recepção foram conduzidas, modeladas e reintegradas às dinâmicas do espaço e aos fluxos dos indivíduos.

Mas o que pode querer dizer o fracasso na relação obra de arte – espectador? Posso dizer que os artistas, as iniciativas e as ideias que não foram legitimadas, por alguém ou pela sociedade como um todo, fracassaram? Bailes (2011)

propõe ir além da ideia de fracasso como insucesso na compreensão de uma obra. Para a autora, referindo-se às obras de Beckett,

[...] se a pessoa descobre sentido nessas palavras (e parece que muitos o fazem), então a falha pode ser entendida não simplesmente como o juízo valorativo de um resultado - a sua "decepção" -, mas sim como uma característica constitutiva da condição existencial que faz a expressão possível mesmo se ela é restringida⁵. Tradução minha.

Pensar sob a perspectiva sugerida por Bailes confere outro olhar sobre a recepção da obra de arte, além disso, seu caminho reflexivo aponta novos horizontes para a discussão em questão, tratando-se de ações artísticas que habitam o campo do teatro performativo. Compreender que o "in-

⁵"If one discovers sense in these words (and it seems many do) then failure can be understood not simply as the evaluative judgment of an outcome – its 'disappointment' – but rather as a constituent feature of the existential condition that makes expression possible even as it forecloses it" (BAILES, 2011, p. 1).



Coletivo Mapas e Hipertextos
Sem Cabimento, 2015
Fonte: site do Coletivo

compreensível” faz parte da condição existencial e que nessa condição ele pode ser produtivo e expressivo é essencial para pensar a recepção não especializada, visto que aquilo que não se compreende não precisa ser, necessariamente, visto como insucesso por parte dos artistas nem do público.

Desde os fins do século XIX a prática artística, não apenas cênica, mas também visual e performativa, vem se permitindo envolver de forma contaminada com as questões da degradação da forma e com o questionamento dos princípios estéticos. Os artistas chamados ‘experimentais’ puderam,

durante a década de sessenta, se debruçar sobre as mudanças relativas ao acordo entre artista e espectador. Diante de tais reconfigurações, o ato artístico passou a alcançar instâncias de significado que foram além dos modos interpretativos da dramaturgia e da direção. Nesse sentido, conforme Lehmann (2006 apud BAILES, 2011, p. 3), “o teatro que é ‘pós-dramático’ redefine as bases estruturais e conceituais que ambos constituem e emolduram o evento teatral; isto por sua vez influencia a recepção da obra⁶”. É sobre essas influências que se concentra esta discussão.

⁶ “[...] theatre that is ‘postdramatic’ redefines the structural and conceptual underpinnings that both constitute and frame the theatre event; this in turn influences the reception of the work”. Tradução minha.

Referências

- BAILES, Sara Jane. Performance theatre and the poetics of failure: Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service. Nova York: Routledge, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies. Postdramatic Theatre. Tradução e introdução: Karen Jüers-Munby. Londres, Nova York: Routledge, 2006.
- PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana. Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itáu Cultural, 2008. p. 32-37. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/001081.pdf>>. Acesso em: 24 jul. 2014.
- MAPAS E HIPERTEXTOS, Coletivo. Blog. Disponível em: <<https://mapasehipertextos.wordpress.com/>>.
- RÚSTICA, Cia. Site. Disponível em: <http://ciarustica.com/>.

O Ator Nu: Um Estado Fértil à Criação Cênica

Osvanilton de Jesus Conceição

Durante muito tempo acreditamos que, devido a habitual exposição, todo ator estaria nu. Mas, a partir da realização do processo de montagem do espetáculo de teatro de rua *Certa Feita*, constatamos que a exposição que faz parte do ofício do ator não é suficiente para proporcionar-lhe um estado de nudez. Isto é, o ator não está nu quando se expõe para o público, mas sim, quando se envolve por inteiro no ato da criação. Assim, apresenta-se aqui um relato sensível que é também uma síntese de uma vivência teatral realizada a partir da soma de alguns suportes teórico-práticos.

Palavras-chave: Ator. Improvisação Teatral. Processo Criativo. Teatro de Rua.

For a long time we believe that, due to habitual exposure, every actor would be naked. But, from the day of execution process of the street theater *Certa Feita*, we found that exposure which is part of the actor's craft is not enough to provide him with a state of nudity. In other words, the actor is not naked when it exposes to the public, but when it involves entirely in the act of creation. Therefore, we present here a sensitive story that is also a synthesis of a theatrical experience carried out from some of the compilation of theoretical and practical supports.

Keywords: Actor. Theatrical Improvisation. Creative Process. Street Theatre.

Osvanilton de Jesus
Conceição.
Ator e Encenador.
Doutorando no Programa
de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Teatro
da Universidade Federal da
Bahia; Bolsista CNPq.
Professor Orientador:
Gláucio Machado Santos.

The Actor Naked:
A Fertile State to the
Scenic Creation.
Osvanilton de Jesus
Conceição

¹ Trecho do texto Ensinamentos, Conselhos e Recomendações para Atores que foi transcrito a partir da palestra que o ator e diretor teatral Rubens Corrêa (1931-1996) proferiu a jovens atores na aula inaugural da Casa de Artes de Laranjeiras no Rio de Janeiro no dia 12 de março de 1984. Trata-se de reflexões tecidas a partir de metáforas estabelecidas entre o ofício do ator e a figura do cálice, do cavalo, do fogo e do menino. O texto completo encontra-se disponível em diversos sítios eletrônicos dentre os quais: http://www.grupotempo.com.br/tex_rubens.html

Com este relato, busco evidenciar o quão disponível a imaginação e a criatividade encontra-se o nosso corpo quando se encontra em estado de nudez. Nesse momento, usufruímos de uma liberdade criativa visivelmente comum no corpo da criança, entretanto, na proporção em que nos tornamos adultos, vamos perdendo esta liberdade criativa.

Desde os primórdios da nossa presença no mundo, criamos objetos e instrumentos que nos ajudam a sobreviver diante da força destrutiva da natureza e igualmente nos possibilitam usufruir dos recursos vitalícios que a mesma possui. Da mesma forma, criamos subterfúgios que nos permitem acessar o prazer do lúdico e transcender a realidade quando nos encontramos em meio às diversidades.

A capacidade criativa é uma característica inerente ao ser humano. Ainda quando somos crianças começamos a perceber e investigar os diferentes aspectos que nos rodeiam, então, a partir da percepção das cores, das formas, das criaturas animadas e inanimadas, do tempo e dos espaços, iniciamos a nossa jornada criativa e não paramos mais até que acabe a nossa própria vida. Sendo assim, a criatividade é indispensável para a nossa existência, sem ela não poderíamos modificar a realidade, não nos aperfeiçoaríamos no mundo e não venceríamos as intempéries da vida.

Se observarmos os processos que envolvem os primeiros passos que damos quando criança, veremos que desde cedo aprendemos a exercitar a capacidade de apreensão de informações e reutilização das mesmas em favor do nosso êxito. Primeiro engatilhamos observando as pessoas com quem convivemos, passamos a imitá-las e nos aventuramos na realização dos primeiros passos. Fazemos com o auxílio de coisas e pessoas, até que, passamos a caminhar sozinhos e se tomamos algum tombo, ficamos relutantes por um tempo até surgir nova coragem de caminhar.

No processo criativo também é assim. Quando ficamos apenas no lugar das observações e nos tornamos dependentes de exemplos de outros atores e de suportes teóricos de outros artistas-pesquisadores, não criamos; se nos aventuramos no caminho da criação, sem uma considerável consciência corporal e com pouco entendimento das proposições contextuais, incorremos em inúmeros equívocos, e isso pode gerar uma desmotivação diante do processo criativo.

Ainda quando crianças, somos essencialmente seres inventivos, criamos coisas, pessoas, situações e lugares até nunca antes visitados. Nesta época da vida tudo serve como matéria prima para a invenção: uma sombra, um caco de telha, um pedaço de madeira, um som ou sons, uma sucata de

um eletrodoméstico, uma embalagem de alimento e outras coisas encontradas quando emerge a necessidade de criação. Por isso, assim como a criança está livre para a criatividade, o corpo do ator, se referenciado pela figura da criança que brinca, também poderá gozar de uma determinada liberdade que possibilite o desenvolvimento do seu potencial criativo.

O ator Rubens Corrêa (1931-1996), em meio as suas reflexões sobre o ofício dos atores, também reconhece esse abandono da liberdade criativa da infância, ao dizer que:

A recuperação da liberdade da infância através da vida adulta foi sempre uma das minhas metas; a criança é uma fonte incrível de informação artística — e a criança que nós fomos recuperada através do nosso lado lúdico tão atrofiado pelo correr dos anos, pode nos servir de guia, mas um guia muito especial, que caminha alegre e despreocupado, que sabe descobrir o mágico dentro do cotidiano intuitivamente.¹

“A recuperação da liberdade da infância através da vida adulta” é uma valiosa sugestão que, além de apontar para o desenvolvimento do potencial criativo dos atores, também sugere a espontaneidade como uma via de fruição da criatividade. Assim também sugere a arte-educadora Viola Spolin ao dizer que:

“A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos libera de quadros de referência estáticos, da

memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros (2005, p. 4).

A espontaneidade possibilita o estado de nudez do ator, a memória e a imaginação contribuem para a manutenção do potencial criativo dos mesmos. Através da memória emotiva, sensorial e corporal, os atores acessam vivências, sensações e informações passadas que lhes possibilitam criar novos sentidos para a realidade cênica. As experiências, quando devidamente acionadas, podem contribuir com o florescimento da criatividade e, ao mesmo tempo, podem evitar que o ator se perca em sua própria nudez, caindo assim, na inércia criativa.

No contexto teatral, é difícil falar de memória sem visitar as proposições que foram elaboradas pelo ator e encenador Constantin Stanislavski (2010, p. 208-209), que defendeu que “principalmente os artistas, são capazes de recordar e reproduzir não só coisas que viram e ouviram na vida real como, também, nas suas imaginações, coisas não vistas nem ouvidas”. Aqui, a imaginação se constitui como o princípio do ato criador. Habitualmente imaginamos as coisas e depois nos empenhamos em desenvolvê-las, em torná-las concretas. Assim, a memória contém informações que servem de material para a imaginação e esta traz elementos que desencadeiam o ato criativo concretizado no presente.

Sobre isso, Cecília Salles (1998, p. 100) diz “a imaginação é o ato criador da memória.” Mas, porque acessar a imaginação e a memória nesse trajeto onde se busca refletir sobre o corpo em estado de nudez? Porque busco tocar o potencial criativo do ator a partir do material que o mesmo possui e, neste sentido, a memória e a imaginação estão no caminho que aproxima o corpo do ator do potencial criativo. Sem acessar a memória e a imaginação, o ator não consegue desnudar-se e assim, não constrói uma experiência nova e não acessa a liberdade criativa da criança.

Todo ator pode fazer uso desta proposição, mas, para o ator que atua no teatro de rua, o potencial criativo é uma das necessidades que a prática lhe impõe, pois, costumeiramente, precisa driblar diferentes imprevistos com respostas criativas. Ao desnudar-se, o ator livra-se da tensão muscular, da rigidez das formas preestabelecidas, da impotência criativa e, do mesmo modo, abre seu campo de percepção para assimilar as informações que se encontram ao seu redor.

O processo de nudez do ator acontece de seu interior para o seu exterior, ele se torna nu quando ambiciona estar nu. Por isso a intencionalidade presente neste estado de disposição psicofísica, merece ser observada com atenção no entendimento da concepção de corpo em estado de nudez. Objeti-

vando a nudez, o ator se predispõe a aventurar-se pelos caminhos incertos da experiência criativa, nesse momento, os erros passam a ser entendidos como possibilidades de acerto e os acertos passam a não ter importância.

O ator que atua no teatro de rua deve aprender a desnudar-se para melhor fluir entre os caminhos tortuosos trilhados nos espaços da rua. Precisa exercitar um olhar sensível e investigativo que lhe permita captar tudo que pode favorecer o aprimoramento de seu potencial criativo. O ator precisa construir uma visão que lhe permita perceber o que se encontra além das imagens e das sonoridades que a rua possui.

Por fim, no entendimento deste estado fértil a criação cênica que chamo de nudez, cito poeta e filósofo Gaston Bachelard (1993, p. 31) que, ao dizer que “[...] o espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha”, reúne, três elementos que me permitem fazer articulações com as três dimensões norteadoras das reflexões até aqui levantadas, ou seja: o espaço corresponde a rua; a ação direciona o foco de atenção para aquele que age, o ator, e, a imaginação denota o envolvimento da mente no desempenho do corpo psicofísico.

Diante das reflexões e descrições até aqui apresentadas, pode-se entender o estado de nudez do ator como uma

unificação de comportamentos, habilidades e estados corporais dentre os quais evidencia-se a inteireza, a criatividade e o estado de presença. Assim, de acordo com esta observação, defendo que o ator precisa liberar-se de couraças adquiridas no dia a dia e, da mesma forma, deve dilatar seus sentidos e expandir seus limites para perceber e interagir com o público.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Trad.: DANESI, Antonio de Pádua. Revisão de Tradução: ABILIO, Rosemary Costhek. Martins Fontes, São Paulo. 1993.

CORRÊA, Rubens. **Ensinamentos, Conselhos e Recomendações para Atores**. (Texto transcrito da palestra realizada na aula inaugural da Casa de Artes de Laranjeiras no Estado do Rio de Janeiro em 12 de março de 1984).

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. FAPESP: Anablume, São Paulo. 1998.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Trad.: KOUDELA, Ingrid Dormien & AMOS, Eduardo José de Almeida. 5ª ed. SP, Perspectiva. 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. 27ª. ed. Trad.: LIMA. Pontes de Paula. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 2010.

Tecido acrobático: Possibilidades para a preparação corporal do intérprete

Raíssa Brito, Leonardo Silva e Yara Costa

Raíssa Brito,
Leonardo Silva
e Yara Costa
Universidade do
Estado do Amazonas

Este trabalho é um recorte de uma pesquisa de iniciação científica financiada pela Fundação de Amparo a Pesquisa no Amazonas (FAPEAM), e aborda a correlação entre a preparação corporal do intérprete criador e a técnica circense no tecido acrobático. Guiados pela liberdade criativa, busca-se a ressignificação do tecido posto em cena, e como ambas as formas fornecem ao intérprete uma gama de possibilidades corporais para a composição cênica. De modo geral, o artista precisa ter consciência de seu corpo e o tecido acrobático é proposto como um dos meios que possibilitam abranger tal conscientização. Como metodologia criativa vem sendo desenvolvida, em parceria com o Projeto de Extensão Grupo de Balé Aéreo da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) - Tangará, nas dependências da Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT), a aplicação de dinâmicas práticas adaptadas ao tecido, o situando como suporte para o desenvolvimento da teatralidade lúdica necessária para a criação e ressignificação do tecido. Os resultados apresentam um corpo mais disponível e apto para acrobacias, com maior domínio de si, atribuídos ao tecido acrobático pela desenvoltura da força, agilidade, equilíbrio, flexibilidade e resistência.

Palavras-chave: Preparação Corporal. Tecido Acrobático. Criação

**Fabric aerobic:
Possibilities for
body preparation
of the interpreter**

This work is a fragment of a scientific initiation research funded by the Fundação de Amparo a Pesquisa no Amazonas (FAPEAM), and addresses the correlation between body preparing the creator and performer circus technique in aerial silk. Guided by the creative freedom, seeks to reframe the fabric put into play, and how both forms provide the interpreter a range of body possibilities for scenic composition. In general, the artist must be aware of your body, and aerial silk is proposed as a means of enabling cover such awareness. As a creative methodology has been developed in partnership with the Projeto de Extensão Grupo de Balé Aéreo da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) - Tangará, on the premises of the Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT), applying dynamic practices adapted to fabric, standing as support for the development of playful theatricality required to create and reframe the fabric. The results showed a body more willing and able to acrobatics, with greater self-control, aerial silk attributed to the ease of strength, agility, balance, flexibility and endurance.

Keywords: Body Preparation. Aerial Silk. Creation

Introdução

O teor do termo preparação corporal, no sentido da presente pesquisa, visa a abordagem por meio da confluência entre técnicas e métodos que permeiam linguagens artísticas da dança, do circo, do teatro e até mesmo da educação física. Para se lograr certa desenvoltura e domínio em relação a distintas dimensões espaciais proporcionadas no tecido acrobático é necessário, sobretudo, conscientizar-se do próprio eixo da ação e expressão: o corpo, e entendê-lo de maneira sensível enquanto mecanismo orgânico e tridimensional que ocupa, abriga, perpassa, reverbera e influencia o mesmo.

A preparação corporal vislumbra a desenvoltura do intérprete em função de um ato de criação. Uma série de procedimentos pode ser aplicada para esse almejo: jogos teatrais, condicionamento físico, execução de técnicas, experimentações cênicas, entre outros. Oriundo da preparação corporal, são trabalhados fatores expressivos para a composição de uma obra: concentração, foco, intenção, agilidade, resistência e prontidão.

Submerso no Projeto de Extensão Grupo de Balé Aéreo da UEA – Tangará, os procedimentos metodológicos adotados para a aplicação da preparação corporal foram variados. Nos treinos as aplicações permeavam o alongamento

introdutório com base na yoga, balé e dança moderna entre outras modalidades, preparando e envolvendo o corpo para o acolhimento da técnica do tecido. Posteriormente, aplicados pelos monitores, são oferecidos aos integrantes do projeto uma sequência de condicionamento físico, abrangendo exercícios de flexão de braços e pernas, abdominais e aeróbicos. Tal condicionamento auxilia na desenvoltura dos sujeitos em relação ao objeto externo em diálogo: o tecido.

A origem do tecido enquanto modalidade circense não é datada com exatidão, a bibliografia referente à história do circo é expressivamente mais escassa do que a do teatro. De acordo com Bortoleto (2008), há indícios que a referida modalidade surgiu há milhares de anos, cerca de 3.000 a.C.. O autor, por meio de imagens ilustradas, mostra que na China, e na Grécia se executavam atividades suspensas naquela época. Guiando-se pela mesma fonte, Bortoleto sugere que cordas e mastros serviram de suporte para o desenvolvimento da linguagem vertical. Tais técnicas foram agregadas ao circo, surgindo então, a técnica aérea circense.

Desiderio (2003) explicita um relato histórico do circo, quando Alice Viveiros de Castro esteve no Festival Internacional de Acrobacias de Wuqia, na China, em 1999. Na ocasião, foram expostos alguns desenhos orientais apresentados por uma pesquisado-

ra da escola de Circo de Beijing, com apresentações em grandes panos. Nas festividades dos imperadores da China, por volta do ano de 600 d.C., as performances utilizam a seda como tecido da época.

Na busca de uma ressalva histórica, encontra-se um relato de Silva (2007) que traça um importante elo entre a linguagem teatral e circense a partir de 1755. No determinado recorte sobre a história do circo é notado o valor de integração entre linguagens artísticas.

As praças e feiras há muito eram ocupadas por companhias ambulantes que se apresentavam ao ar livre, em barracas cobertas de tecidos ou de madeiras; palcos de pequenos teatros estáveis ou fixos – teatros de variedades e em todos aqueles espaços citados acima. Eram acrobatas, dançadores de corda, equilibristas, malabaristas, manipuladores de marionetes, atores, adestradores de animais, principalmente ursos, macacos e cachorros (SILVA, 2007, p. 34).

Percebe-se, assim, que a trajetória histórica entre as linguagens cênicas, em específico a linguagem circense e teatral, se confluem desde os primórdios. Porém, a escassez de registro bibliográfico acarreta a criação de lacunas acerca das investigações sobre a interação dessas áreas de conhecimento, que, como citado acima, em meados do século XVIII se caracterizavam uníssonas.

O tecido é reflexo de tal hibridismo, por carregar consigo elementos da linguagem circense, da dança moderna e do balé clássico, inclusive uma parcela de seus praticantes já teve contato anterior com tais técnicas. No Projeto de Extensão Grupo de Balé Aéreo da Universidade do Estado do Amazonas, algumas nomenclaturas do balé são frequentemente utilizadas para a instrução e referência na execução de movimentos no tecido, considerando que boa parte da formação dos participantes tem origem no balé clássico.

Acrobacia segundo encenadores

Renomados praticantes do âmbito teatral enfatizam o benfazejo da acrobacia como parte integrante do processo corporal do ator, sem necessariamente estar vinculada à ação mirabolante do intérprete, mas sim como meio de exploração de um corpo cênico e vibrátil. De tal forma Stanislavski discorre que a acrobacia é de serventia para atores, na medida em que:

Pode ajudá-los a se tornarem mais ágeis, mais fisicamente eficientes em cena, ao se levantarem, ao se curvarem, voltarem, correrem e quando fizerem uma variada quantidade de movimentos difíceis e rápidos. Com ela aprenderão a agir num ritmo e tempo rápidos, impossíveis para um corpo destreinado (STANISLAVSKI, 2014, p. 74).

Meyerhold (1963) partilha de semelhante argumentação acerca da acrobacia no processo criativo do ator, quando cita que os atores devem ser ágeis, precisos nos movimentos, esportivos e devem possuir capacidades acrobáticas (MEYERHOLD, 1963 apud GÓIS, 2005, p. 80).

Segundo Santos (2006) Grotowski utiliza a acrobacia no treinamento do ator não com objetivo de se alcançar um virtuosismo corporal, mas como forma de eliminar resistências e bloqueios emocionais, auxiliando o ator em seu estado de prontidão. Da mesma fonte se encontra a seguinte citação, referenciando Meyerhold, que discorre: “O ator de Meyerhold faz outra coisa: canta, dança, aperfeiçoa a linguagem dos gestos e possui um corpo profundamente exercitado; enfim, é um acrobata” (MOKOULSKI apud CONRADO, 1969, p. 156).

A acrobacia por meio do tecido é uma vertente canalizadora para o condicionamento físico, por se tratar de uma atividade que engloba força, flexibilidade, resistência e fruição corporal entre as posições.

Na contemporaneidade

O elemento cardinal de preparação corporal da pesquisa é o tecido acrobático, tendo em vista que é capaz de conscientizar e desenvolver a força,

flexibilidade, velocidade, coordenação, resistência, além de qualidades motoras do movimento. Estas benévolas ações da acrobacia são capazes de afunilar a capacidade corporal de um intérprete, sendo o tecido uma das técnicas acrobáticas que o ator ou dançarino pode agregar a seu processo criativo, certa vez que proporciona um desenvolvimento físico robusto a seus praticantes.

Segundo Bortoleto (2008) a partir de Batista (2003), a prática do tecido não está vinculada apenas no âmbito do circo tradicional, mas também em academias, teatros, escolas, universidades, boates, clubes, dentre outros, com distintos objetivos.

De tal forma o tecido pode ser encarado com diferentes prioridades em diversos contextos. Dentre eles a composição cênica, sendo utilizado como meio viabilizador e integrante de um processo de preparação corporal do intérprete, sem necessariamente estar inserido ao produto finalizado da obra de criação.

No processo de criação cênica o intérprete se dispõe à utilização do corpo como meio de expressão da performance, tendo ele uma matiz de possibilidades a ser explorada como meio de preparação corporal, que tende a ser variada, uma vez que não há um consenso geral sobre qual é o condicionamento ideal para o intérprete. Cada procedimento físico atinge o

corpo por completo, não apenas a região que está em foco, uma vez que todos os elementos do condicionamento estão inter-relacionados.

Gervais (2009) justifica que pela natureza maleável, versátil e tridimensional o tecido pode ser aproveitado em diferentes aspectos. Na medida em que tentamos resignificá-lo como objeto, abrimos um leque de novas possibilidades em múltiplos setores de uma construção cênica.

Sugawara (2014) complementa que o tecido acrobático é uma arte no âmbito circense, presente no circo a cerca de cem anos, e discorre que “(...) quanto mais forte for a base física, maiores serão as capacidades técnica, tática e psicológica”. O grupo Odin Teatret, fundado em 1964 na Noruega, é uma referência para o uso das acrobacias como parte integrante de um processo corporal.

Azevedo (2014) utiliza das acrobacias para que cada intérprete ultrapasse seu próprio limite, vencendo o medo da queda e da dor. Azevedo (2014) afirma ainda que a acrobacia treina prontidão, reflexos ágeis em todas as situações da cena. Machado por sua vez afirma que “(...) só vivenciando a história afetiva presente nos músculos é que poderá, conscientemente, provocar em si mesmo a metamorfose exigida” (2009, p.136).

De maneira objetiva Góis (2005) relaciona o uso da acrobacia em prol do trabalho corpóreo do ator, e relata que:

O uso das acrobacias não se limita ao espetáculo propriamente dito, o seu uso também pode proporcionar um treinamento físico a atores que não necessariamente usarão essas práticas em cena. As artes acrobáticas passam a ser um de vários instrumentos utilizados por atores na busca de um corpo versátil. É acima de tudo um autoconhecimento físico do indivíduo sobre si mesmo. Esse processo de treinamento é o que diversos teatrólogos e coreógrafos tais como Eugenio Barba, Vsevolod Meyerhold, Rudolf Laban, citam como matrizes corporais ou partituras corporais. São elementos de diversas técnicas que o ator agrega a sua criação e experiência corporal (GOIS, 2005, p. 5).

O efeito da investigação visava dialogar a preparação do intérprete, percorrendo outros caminhos no tecido acrobático que não fosse apenas a forma técnica, mas também a lúdica, de resignificação do instrumento, que estimulava não só a preparação física mas também sua capacidade criativa.

Referências

- AZEVEDO, Sônia Machado. O papel do corpo no corpo do ator. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BORTOLETO, Marco Antônio Coelho. Introdução à pedagogia das atividades circenses. Jundiaí, SP: Fontoura, 2008.
- BORTOLETO, Marco Antônio Coelho; CALÇA, Daniela Helena. O tecido circense: fundamentos para uma pedagogia das atividades circenses aéreas. Revista da Faculdade de Educação Física da UNICAMP, Campinas, v. 5, n. 2, p. 72-88, jul/dez, 2007.
- CONSTANTIN, Stanislavski. A construção da personagem. Tradução Pontes de Paula Lima. 23 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- DESIDERIO, Avignonesi. Corpos suspensos: o tecido circense como possibilidade para a Educação Física. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação). Campinas: Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- FERNANDES, Ciane. O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006
- GERVAIS, Joana. Contra bando: tecendo um teatro suspenso. Centro Universitário da Cidade-UniverCidade. Curso de Artes Dramáticas. Rio de Janeiro, 2009.
- GIL, Antônio Carlos. Como elaborar projetos de pesquisa. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- GÓIS, Marcus Villa. Estrada de sonhos: uma contribuição circense na formação do ator. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em ArtesCênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- ORFEI, Alberto. O circo viverá. São Paulo: Editora Mercury. 1996.
- PEIXOTO, Bianca Simões. Dança, circo e risco: diálogos na cena contemporânea. Revista ASPAs. v. 3. nº 1. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.
- ROMANO, Lúcia. O teatro do corpo manifesto: teatro físico. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2005.
- RYAN, Catherine. Uncovering a Genre: The Integration of Suspended Aerial Apparatus and Contemporary Dance Practice in Australia. Western: Edith Cowan University. Faculty of Education and the Arts, 2013.
- SANTOS, Maria Clara Lemos dos. Transferência de aprendizagem: Um percurso entre as técnicas aéreas circenses e a formação do ator. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/Escola de Belas Artes, 2006
- SILVA, Erminia. Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Editora Altana, 2007
- SUGAWARA, Carlos. Técnicas circenses aéreas: corda lisa e tecidos. São Paulo: Phorte, 2014.

TEKOHÁ - Ritual de Vida e Morte do Deus Pequeno

Fernando Cruz

Dramaturgia de
Fernando Cruz,
com a colaboração
dos atores do
grupo Imaginário
Maracangalha, de
Campo Grande, Mato
Grosso do Sul.

Cortejo | Os atores vêm em cortejo mudo/fúnebre/contemplativo, carregando o cenário e adereços, andando de acordo com o ritmo proposto pela percussão. Em alguns momentos o cortejo para e, ao som do bumbo, reiniciam a caminhada até chegarem ao local da apresentação para formar a arena.

Deixam os objetos cênicos todos próximos (no centro) e organizam a arena/ dispendo objetos paralelamente / cruz de taquaras ao centro/cajados e taquara /base com materiais nas extremidades opostas.

Prólogo | Narrador – (cantando) Foi num velho Mato Grosso, há muitos tempos atrás, naqueles tempos bonitos que não voltam nunca mais..." (Cumprimenta/ conversa com o público/organiza a roda)

O Teatro Imaginário pede passagem. Contaremos uma história que é de Guarani, uma história que tem o pássaro colibri. Uma história que não foi contada nas páginas dos jornais. A história do grande líder Guarani Marçal de Souza. VIVA MARÇAL!!!

Cena 1 | NASCIMENTO – INFÂNCIA – RETORNO ÀS ORIGENS (1920)

Narrador/personagem/peão de rodeio (peão de rodeio anunciando): Em 1920, no vilarejo de Rincão Júlio, na Cidade de Ponta Porã, estado de Mato Grosso do Sul. Nasceu Tupã i, pequeno Deus Trovão, que aos 10 anos de idade, escolheu em revistas o seu nome branco: Marçal De Souza.

Todos: Marçal de Souza

Narrador 1: (tom intimista, bate papo) Em 1920 a história não era tão bonita assim não,

Narrador 2: Índios eram pegos a laço para trabalhar como escravos nos ervais e quem reclamava era morto.

Narrador 3: Os bugres até recebiam para trabalhar, claro que com alguns descontos. Por que o que é justo é justo!!

Narrador 4: É justo? É justo trabalhar como escravos nas terras das quais eram donos? É justo ter de comprar os seus alimentos nas vendas que também pertenciam aos fazendeiros? É isso que é justo?

Narrador 5: justo?! Até hoje é a mesma situação, é professor, operário, lavrador... preto e índio, que quando luta por seu direito é assassinado!

Narrador 6: Desde que o homem branco chegou aqui a situação do índio nunca foi bonita !!!.

CENA 2 | (Oprimidos/trabalhadores/excluídos/lumpem/questionadores...)

Narrador 1: Mãe /dona de casa/trabalhadora/ - a história do índio nunca foi bonita mas a minha também não é, eu trabalho o dia inteiro embaixo de um sol quente e se meu filho precisa de um hospital não tem hospital, se tem hospital não tem médico, se tem médico não tem uma cama para o meu filho ficar internado, fica jogado nos corredores igual bicho, é isso que é bonito? É isso que é bonito?

Narrador 2: mulher vítima de violência –Tem que trabalharsim, dona, só que não tem que apanhar, eu sou mãe,

eu sou mulher, eu trabalho e apanho, trabalho e apanho, igual era com os índios, trabalhavam e apanhavam, eu trabalho e apanho...

Narrador 3: caminhoneiro/motorista-Tem que trabalhar sim, mas apanhar não. Tem que trabalhar mesmo, ganhar a vida, apanhar não, e eu trabalhei minha vida inteira, puxando carga, carregando esse país nas costas, e na hora de aposentar falta papel, papel? Eu trabalhei minha vida inteira, não vi meus filhos crescerem, não consigo voltar para a minha terra, para na hora de aposentar faltar papel? Papel?

Narrador 4: pedreiro –Ei, cara, vai ficar só reclamando? Tem que tomar é uma atitude. Também perdi terra, família e vim pra cidade trabalha de oreia (orelha). Construí casa, edifício, moradia pra barão, tudo que vocês tão vendo aí. Não tenho a minha até hoje, mas continuo lutando. Tem que tomá atitude que nem foi com o tal índio Marçal, esse lutou...

Cena 3 | Construção de Marçal: atores apresentam códigos ao som de apitos e Maracás: Bíblia/manto/óculos /maracá. Transição do Marçal Evangélico para Marçal Guarani (troca a Bíblia pelo Maracá). Forma-se a cruz de taquara/Marçal senta e é erguido /a cruz gira com Marçal suspenso/

Marçal de Souza: Descobri, descobri que nós tínhamos uma riqueza muito grande, uma riqueza muito preciosa, que era nossa cultura, a nossa crença,

a nossa vida de índio, a nossa organização. Desde então nasceu um amor muito profundo pelo meu povo índio. Desde então decidi para minha vida, viver toda a vida, viver entre meus irmãos, para que assim eu possa sentir o seu sofrimento, a sua vida, o seu viver. E decidi trabalhar em meu coração, pelo menos pelo resgate da nossa cultura, da nossa crença, da nossa organização social que só nós entendemos.

Vindo do público pro centro da Arena tocando os Apitos, organizando para formar O Colibri – Ritual para Falar do Marçal. / Cena de Transição do Marçal Evangélico para Marçal Guarani

Cena 4 | COLIBRI/Forma-se o casulo, o colibri e o Tekoha. Ao som dos apitos e maracá, voa pelo público (360 graus) manipulado por quatro atores e Marçal no meio. (Quatro taquaras e tecido vermelho)

Cena 5 | PERÍODO PRÉ DITATORIAL.

Marçal, ao meio da arena, permanece assistindo ao diálogo do fazendeiro e do oficial do SPI/FUNAI

Fazendeiro/Latifundiário/Ruralista/associação dos produtores Rurais: Amigos! Estamos aqui hoje para inaugurar oficialmente o hospital da missão evangélica aqui na aldeia. Até por que já temos uma área toda cercada, casa da sede do posto, um trator, uma serraria, uma escola primária, um caminhão para transporte de toras, pequena lavoura e criação de 80 bovinos

mestiços. Grande reserva de madeira, principalmente peroba, ipê e outras. É um posto bem servido de água, suas terras são ótimas para o cultivo de arroz, feijão, milho e etc. São as melhores terras para a cultura da região. Há 200 famílias de índios pertencentes à tribo Kaiowá que moram já em seus respectivos lotes de terra, conforme orientação dada pelo própria FUNAI.

(Toca apito militar)

FUNAI/Militar: Esses índios dedicam-se ao trabalho na lavoura, na cidade ou com fazendeiros vizinhos. Esses índios têm um hospital pra atender qualquer caso de doença, hospital com o qual o SPI mantém convênio. Ao concluir o curso primário na escola do posto, vários jovens índios seguem curso ginásial em Dourados, sendo por isso um posto ideal para se estabelecer uma escola de aprendizagem agrícola. Esses índios vivem em pequenas casas de madeira, cobertas de palha ou capim e piso de terra batida.

Marçal de Souza: O verde da bandeira que os brasileiros carregavam representa a mata que a civilização nos tirou, vivemos nas terras do governo como párias, esmagados sempre. O amarelo que representava as riquezas do Brasil, a caça e a pesca, hoje está ausente de nossa terra. O branco que representava a paz tão desejada pelo homem, hoje já não existe mais. E finalmente o azul, o azul florido com seus astros e estrelas a brilhar, foi a única coisa que a civilização nos deixou, isso porque elas não conseguiram conquistar ainda.

Cena 6 | DITADURA MILITAR

(Atores pegam as taquaras como armas, apontando para o público. Toca sirene da polícia/militar)

Narrador 1: Durante a ditadura militar a violência também chegou nas aldeias.

(Viram e apontam um para o outro)

Narrador 2: Alguns índios foram comprados e obrigados a lutar contra os seus próprios patrícios.

Narrador 3: Marçal de Souza continuou seu trabalho de enfermeiro em outras aldeias e nas cidades e foi por várias vezes espancado e preso.

(Cai ao chão/crucificado)

FUNAI: E essa situação permaneceu assim por muito tempo

(Atira para ele uma taquara, inicia o texto)

Narrador/personagem (algoz): Aldeia de Piikê de portas abertas para o mundo. (Dois atores brigam/um tenta passar, mas é impedido violentamente pelo outro)

Narrador/personagem: Como o índio pode viver assim desse jeito, sendo transferido como gado, que a gente pega e põe num campo e noutra?!

Narrador/personagem: Marçal seguiu para a aldeia de Caarapó, chegando lá viu que a situação era a mesma de seu povo.

Narrador/personagem: Mais de cinco caminhões de madeira de lei saíram

por dia das aldeias, denunciemos para o Governo, denunciemos para a FUNAI, denunciemos para a imprensa e nada foi feito.

TODOS: E nada foi feito. E nada é feito. Nada, nada, nada....

(Repetindo e andando em direção ao público, pegando as taquaras do chão para formar a prisão)

Cena 7 | PRISÃO / DITADURA MILITAR / SUBORNO DE INDÍGENAS

(Os atores pegam as taquaras e voltam com os personagens de costas para o centro, sendo encarcerados, demonstrando pânico e desespero no olhar, quando se juntam de costas dão uma volta que finaliza com um grito)

Preso 1: Outro dia fui ajudar um índio que estava sendo judiado e acabei sendo presa.

Preso 2: Eu já fui preso 3 vezes.

Preso 3: Lá índio tem apanhado amarrado.

Preso 1: Até morte eles já fizeram lá. Foi morto um índio chamado Martins.

Preso 2: Como ele não tinha família, eles levaram o corpo pra uma delegacia dizendo que aquele não era índio, que era paraguaio e ficou como paraguaio, sendo índio.

Preso 3: Um dia, a meia noite, prenderam o índio Xisto Daniel, prenderam ele e ele amanheceu morto na cadeia. Nós não sabemos como ele morreu. Na cadeia, a polícia toma conta. Nós somos particulares.

(Deitam as taquaras, formando uma cruz, cabeça baixa na junção das taquaras)

Marçal de Souza: (em pé em cima da cruz) O que aconteceu comigo, eu lembro bem, no dia 8 de abril, mais ou menos 9 horas da manhã, eu estava fazendo o relatório mensal do Posto Indígena, quando apareceu um grupo de índios liderados pelo capitão Narciso, índio Kaiowá, e também pelo capitão Ramão Machado, que é outro capitão e que era braço forte, naquela época, do encarregado Sardinha. Entraram lá pegaram mais ou menos 10 índios, eu estava entre esses 10 índios, ele me bateram, rasgaram toda a roupa. Me levaram fora do ambulatório, onde fui espancado pelos outros índios. Eu não culpo o índio não. O índio não tem culpa nenhuma. Eu culpo o branco que subornou os meus irmãos para fazerem esta injustiça contra mim... eu não culpo o índio não...eu não culpo o índio não....

(Desce da cruz, todos ao mesmo tempo, como uma fuga. Forma-se um círculo e os atores jogam as taquaras uns para os outros)

Cena 8 | ASSEMBLEIA DOS POVOS INDÍGENAS EM SÃO MIGUEL DAS MISSÕES/ RS

Narrador/personagem: (Entrando com o pano do Tekoha – todos vão montando o Tekoha). Quando Marçal saiu da cadeia, ele foi até as Ruínas de São Miguel das Missões, para a oitava Assembleia dos Chefes Indígenas. Não

tinha como não se emocionar estando nas terras onde há 200 anos mais de 1.500 guaranis foram assassinado por lutarem contra as coroas portuguesa e espanhola, liderados pelo bravo guerreiro Sepé Tiarajú. E ali, Marçal se inspirou mais ainda para sua luta.

Marçal de Souza 1: (Óculos) Companheiros, nesses anos e anos de convivência com o povo branco, eu tenho percebido cada vez mais e mais que quem tem interesse pela vida do índio e na pessoa do índio é o próprio índio.

Marçal de Souza 2: (Manto) Chegamos ao fim da picada, ou nós avançamos ou nos entregamos ao branco.

Marçal de Souza 3: (Maracá) Chegou a hora de nós levantarmos a voz pela sobrevivência de nosso povo que antigamente era um povo tranquilo, um povo feliz. Somos um povo que já teve pátria e hoje já não temos mais pátria. Vivemos em terras invadidas, intrusadas. Nossas leis são feitas por pessoas lá de cima que dizem que nós temos direitos.

Marçal de Souza 1: Mas nós temos direitos, só que eles estão no papel. Onde está a realidade?

Marçal de Souza 2: Eu tenho uma cicatriz na minha vida, no meu coração, que nem o tempo, nem os séculos, vão conseguir apagar. Eu queria fazer verão sozinho, mas é como diz o ditado, uma andorinha não faz verão.

Marçal de Souza 3: Chegou a hora em que nós sozinhos não conseguiremos fazer nada. Precisamos nos unir, braço

a braço e levantar bem alto a voz dos nossos antepassados que foram friamente massacrados.

Marçal de Souza 1: Chegamos a um ponto em que nós, os índios, devemos tomar as rédeas do governo indígena e esta talvez seja a nossa última oportunidade. E nós estamos no caminho certo.

ASSEMBLÉIA

Marçal de Souza 2: REUNIR

Marçal de Souza 3: OUVIR TODOS

(Vão juntando as coisas/ Montam Marçal com os códigos, arrumando a faixa e organizando a passeata com o grito /Marçal de Souza com megafone)

TODOS: Assembleia, reunir, ouvir todos! (Após uma caminhada param ao som do bumbo em lugar diferente)

Marçal de Souza – (Megafone) Salve Irmã Dorothy! Salve Juliti Lopes, Ortiz Lopes, Ângelo Kretã, Marta Guarany, Dorcelina Forlador, Carlos Mariguela, Marcos Veron, Índio Chicão, Rolindo Vera, Genivaldo Vera, Índio Galdino, Sapé Tiarajú, Salve Chico Mendes, Irmã Dorothy, Cacique Nísio Gomes, Oziel Gabriel, Marinalva Manoel, Simeão Vilhalba, Vitor Pinto !!!

Todos – Salve!!

Marçal de Souza: Um minuto de silêncio por estes e por outros que lutaram por seus ideais até a morte, defendendo os direitos dos seres humanos.

(Após um minuto de silêncio, ao som do bumbo, desfaz-se a passeata, montando a arena)

Cena 9 | Narrador/personagem – Tere-
nas, Kinikinawas, Xavantes, Kadiwéus,
Guaranis, Kaiowás, Bororos, Xucurus-
-cariris, Potiguaras, Xocós, Cainguan-
gues se juntaram em Assembleia e
Marçal de Souza foi escolhido o por-
ta-voz de todas as nações indígenas
no encontro com o Papa.

(Marçal na perna de pau, frente a
frente com o Papa, representado pela
bíblia equilibrada sobre a taquara)

Marçal de Souza: Eu sou o represen-
tante da Grande tribo Guarani e por
que não dizer de todas as nações in-
dígenas que habitam esse país, este
país que é tão grande para poucos e
tão pequeno para nós. Nossas terras
são tomadas, nossos territórios são in-
vadidos, nossos líderes são friamente
assassinados por aqueles que tomam
o nosso chão, aquilo que para nós
significa a nossa própria vida, nos-
sa sobrevivência neste grande Brasil,
chamado um país cristão. Santo pa-
dre, leve o nosso clamor, a nossa voz
para outros territórios porque o nos-
so povo, a nossa nação indígena está
desaparecendo do Brasil. Dizem que o
Brasil foi descoberto, o Brasil não foi
descoberto não, o Brasil foi invadido
e tomado dos povos indígenas. Esta
é a verdadeira história. Eu deixo aqui
o apelo de 200 mil indígenas que ha-
bitam e lutam pela sua sobrevivência.
Dizem que o senhor é o representante
de Cristo aqui na terra, mas se hoje
Cristo descesse na terra, santo padre,
ele teria duras críticas a dizer aos seus
representantes. E o senhor, o que
dirá? O que dirá?

(A Bíblia cai no chão, todos saem)

Narrador: (entrando sorrateiramente, desconfiado) – Mal sabia Marçal que também ele seria assassinado três anos após o seu encontro com o Papa.

Cena 10 | FAZENDEIRO E CAPATAZ (MILITAR/FUNAI) TRAMAM ASSASSINATO DE MARÇAL DE SOUZA

Fazendeiro: (entra o fazendeiro, que é vestido em cena) Capataz... Capataaaaz... ôô imundície.

Capataz: (Entra o capataz). Sim senhor, sim senhor, fala patrão.

Fazendeiro: Que arruaça é essa aqui nas minhas terras?

Capataz: São os índios patrão, eles estão lá nas terras e disseram que não vão sair não.

Fazendeiro: Eu já não falei pra você "conversar" com eles? Você não "conversou" com eles?

Capataz: Eles disseram que não querem conversar não, patrão. Disseram que as terras são deles desde antes do descobrimento.

Fazendeiro: Querem minhas terras? Eu nasci nessas terras, meu pai nasceu nessas terras. Fomos criados nessas terras. Mas eu acho que nós não estamos agindo de forma correta. Você tem que descobrir quem é o líder deles...

Capataz: Já descobri patrão. É um tal de Marçal de Souza, um banguela franzino que dizem que tem a voz de trovão.

Fazendeiro: O homem da voz de trovão! O que você acha de a gente calar a voz de trovão dele?

Capataz: O patrão manda... a gente obedece.

Fazendeiro: Opa, opa. Eu não mando nada, eu só sugiro.

Capataz: O patrão sugere, a gente executa. E o que o patrão "sugere" que faça com as crianças, as mulheres...?

Fazendeiro: Bem... fica aí a sugestão. (Os dois saem, o fazendeiro lançando o capataz.)

Cena 11 | ASSASSINATO DE MARÇAL

Entra Marçal segurando a taquara, com o Maracá na ponta

Marçal de Souza: Eu sou uma pessoa marcada para morrer, mas por uma causa justa, a gente morre.

Narrador/personagem 1: Naquele dia, 25 de novembro de 1983, Marçal resolveu comer alguma coisa antes de se deitar, não imaginava que às nove horas da noite alguém bateria à sua porta desesperado, dizendo que seu pai precisava de ajuda, que precisava dos cuidados de Marçal. E ele então resolveu fazer um ato de caridade...

Narrador/ personagem 2: Ao abrir a porta, Marçal de Souza foi assassinado. (tiros marcados pelo bumbo, Marçal, representado pelo Maracá sobre a taquara, cambaleia a cada tiro, no quinto tiro, cai totalmente). Cinco ti-

ros, sendo um na boca, deixando claro a tentativa de calar Tupã-ii, a voz de trovão.

(Cortejo fúnebre, Marçal é coberto pelo pano do Tekoha ao som de apitos e marcação do bumbo, dão uma volta marcando o cortejo no centro da arena e deixam-no no chão)

Cena 12 | Mídia da época e atual

Narrador 1: Extra! Extra! Índio Guarani Marçal de Souza é assassinado com cinco tiros

Narrador/repórter/anunciante 2: Extra, extra: Governo do MS quer investir na segurança dos nossos indígenas.

Narrador/personagem/anunciante 3: Índio morre com 30 facadas.

Narrador/personagem/anunciante 4: Índio é encontrado enforcado em Dourados.

Narrador personagem/repórter/anunciante 5: Índios são expulsos pela polícia das terras de ex-governador de MS.

TODOS: (Falam juntos, atualizam informações que vão sendo anunciadas /crescente/repetindo as falas e aumentando a velocidade do texto e da movimentação na arena).

Policial: (Entra expulsando os “manifestantes”) Cala a boca... Abafa, abafa!!! Quem resolve isso é a justiça.

Cena 13 | JULGAMENTO DA JUSTIÇA/ AUTOS DOS PROCESSOS QUE JUL-

GARAM FAZENDEIRO/CAPATAZ RESPONSÁVEIS PELO ASSASSINATO DE MARÇAL

(Vestem a Justiça com a capa, sobre a roupa do policial, ela vai sendo montada aos poucos. Atores andam em círculo – cruz – o diálogo acontece frente a frente, atores parados. À medida que vão falando os textos aumentam a velocidade, passando a correr no círculo dentro da arena e falam com megafone)

Advogado de acusação 1: Os policiais não conseguiram chegar à cena do crime – que foi descaracterizada – alegando falta de combustível, procede?

Advogado de acusação 2: Foi marcado um primeiro julgamento 10 anos após o crime e o senhor absolveu o réu por falta de provas, procede?

Advogado de acusação 3: Foi encontrado um revólver Taurus 38 na casa do acusado – de propriedade do mesmo – sendo que ficou comprovado que a bala que matou a vítima saiu desta mesma arma, procede?

Advogado de acusação 4: O Senhor concedeu habeas corpus para o mandado de prisão contra o acusado e o mesmo não compareceu no julgamento por duas vezes, procede?

Advogado de acusação 1: O acusado era pessoa influente e membro da UDR e filho do presidente da Câmara Municipal de Vereadores do local onde foi realizado o julgamento e, obviamente, o senhor absolveu o réu – por falta de provas, procede?

Advogado de acusação 2: Um segundo julgamento ocorreu em 1998 e o fazendeiro foi novamente absolvido e, após vários recursos, em 2008 o caso foi considerado prescrito, procede?

Justiça: A família de Marçal alegou estar cansada e sem esperanças na justiça, tendo a sensação de que a justiça é muito lenta e pouco justa para os pobres... e que não existe justiça para pobre e índio no Brasil. Sendo assim, procede, procede, procede? (Ameaçando/desafiando o público e atores).

Narrador: Coloca o megafone no centro da arena, que fica repetindo a frase: "A impunidade é mais dolorosa do que a morte."

Os atores vão saindo de costas para a Justiça, que também sai, e organizam seus materiais. Retornam ao centro e agradecem ao público.

Narrador: o Teatro Imaginário Maracangalha pede passagem, entramos por uma rua e saímos por outra. Entramos por uma praça e saímos por outra e quem quiser que conte outra.

FIM







Artigos

Educação socioambiental voltada à gestão das Terras indígenas de Rondônia

Maria Lucia Cereda Gomide

Maria Lucia Cereda Gomide
Professora da Universidade Federal de Rondônia-UNIR, no curso de Licenciatura em Educação Básica Intercultural Indígena. Pós-doutorado, no programa de Pós-graduação de Geografia Física da FFLCH/ Universidade de São Paulo (2009-2010). Líder do Grupo de Pesquisa Geografia socioambiental. Possui formação em ilustração científica botânica, tendo participado de várias exposições.

O projeto ora discutido denominado *Educação socioambiental voltado à gestão das Terras indígenas de Rondônia*, teve como objetivo principal sistematizar textos e desenhos feitos pelos alunos indígenas, a fim de elaborar materiais didáticos com enfoque socioambiental discutindo questões sobre manejo e gestão dos recursos naturais das terras indígenas. Este projeto vem de encontro com os anseios demonstrado pelos acadêmicos indígenas participantes do curso Licenciatura em Educação Básica Intercultural da UNIR Universidade federal de Rondônia e as necessidades das escolas indígenas na perspectiva da escola como afirmação cultural e melhoria das condições de vida destes povos. As atividades foram desenvolvidas por meio de oficinas participativas durante as etapas presenciais do curso. Como resultados mais relevantes foram as cartilhas e cartazes didáticos.

Palavras-chave: educação socioambiental; terras indígenas; gestão ambiental e territorial; materiais didáticos diferenciados.

Environmental Education geared toward the management of indigenous Lands of Rondônia

The project now discussed called environmental Education geared toward the management of indigenous lands in Rondônia, had as its main objective to organize texts and drawings made by indigenous students, in order to prepare teaching materials with environmental focus discussing issues about stewardship and management of the natural resources of indigenous lands.

INTRODUÇÃO

O projeto ora discutido neste artigo, Educação socioambiental voltado à gestão das Terras indígenas de Rondônia vem de encontro com as demandas demonstradas pelos acadêmicos indígenas participantes do curso Licenciatura em Educação Básica Intercultural da UNIR Universidade federal de Rondônia assim como com as necessidades das escolas indígenas na perspectiva da escola como afirmação étnica cultural e melhoria das condições de vida destes povos.

O objetivo principal do projeto foi a elaboração de materiais didáticos com enfoque socioambiental discutindo questões sobre manejo e gestão dos recursos naturais das terras indígenas.

Devido aos inúmeros e graves problemas socioambientais que incidem nos povos indígenas e suas terras em Rondônia é de grande relevância que esta discussão seja uma prioridade na escola indígena, buscando caminhos para a sustentabilidade socioambiental e cultural destes povos.

OBJETIVOS

O objetivo principal do projeto foi a elaboração de materiais didáticos interculturais e bilingues, com enfoque socioambiental discutindo questões sobre manejo e gestão dos recursos naturais das terras indígenas de Rondônia.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Promover discussões e propostas para a situação socioambiental vivida e para a afirmação da identidade cultural;
- Valorizar a língua indígena;
- Analisar e sistematizar materiais como textos, ilustrações e mapas desenvolvidos pelos acadêmicos indígenas nas etapas do curso de Licenciatura em Educação Básica Intercultural e nas oficinas propostas;
- Registrar e valorizar os saberes indígenas;
- Proporcionar subsídios para a escola indígena diferenciada;
- Proporcionar intercâmbio de conhecimentos entre os acadêmicos indígenas e também entre estes e os não indígenas que estudam no campus da Universidade Federal de Rondônia/Ji-Paraná.

METODOLOGIA

O projeto foi desenvolvido com métodos participativos por meio de oficinas com conteúdos interculturais oferecidas em etapas complementares das quais participaram os acadêmicos indígenas que também são professores das escolas em suas aldeias. Observa-se que estes acadêmicos são de diversos povos indígenas do estado de Rondônia. Os trabalhos realizados nas aulas presenciais no Departamento de Educação Intercultural foram sistematizados para a elaboração dos materiais

didáticos. Observa-se também que a “aprendizagem funda-se nas experiências vivenciadas pelos sujeitos em seu contexto sócio-histórico, sendo o etnoconhecimento o pressuposto desta concepção” (Spyer, 2008).

As oficinas foram realizadas na seguinte sequência:

OFICINA 1

Local: Campus de Ji-Paraná

Participação: 25 participantes de diversos povos indígenas de Rondônia, que são acadêmicos do curso de Licenciatura em Educação Intercultural.

Apresentação da proposta e início da sistematização dos trabalhos, lembrando que durante as etapas do curso (2010, 2011, 2012) já foram discutidos e elaborados textos, mapeamentos e desenhos que serão agora analisados e, em alguns casos, traduzidos para a língua indígena. Discussão teórica em relação aos conceitos trabalhados.

OFICINA 2

Local: Campus de Ji-Paraná

Participação: 25 participantes acadêmicos do curso de Licenciatura em Educação Intercultural.

Esta oficina terá como objetivo o desenvolvimento dos novos materiais para complementação dos analisados na primeira oficina. Prevê-se a conti-

nuidade das traduções e ilustrações, além dos mapeamentos que compõem o material.

OFICINA 3

Local: Campus de Ji-Paraná

Participação: 25 participantes acadêmicos do curso de Licenciatura em Educação Intercultural.

Continuação das atividades descritas.

OFICINA 04

Local: Campus de Ji-Paraná

Participação: 25 participantes acadêmicos do curso de Licenciatura em Educação Intercultural.

Avaliação do material produzido. Finalização do material produzido e encaminhamento para gráfica. Produção de uma coletânea de textos indígenas bilíngues.

Também será feita a avaliação por meio da apresentação do material nas comunidades pelos professores indígenas. Em todas as oficinas serão feitos registros fotográficos e relatórios de atividades, estes servirão para a avaliação do projeto como um todo.

O bolsista do projeto foi colaborador significativo para a organização das oficinas e dos materiais utilizados como textos e desenhos, que foram digitados e digitalizados.

A PROPOSTA DO PROJETO

A proposta do projeto é uma resposta aos anseios da comunidade acadêmica por aprofundamento no desenvolvimento de ações que contribuam para a gestão ambiental das terras indígenas.

Os povos indígenas de Rondônia formam uma rica sociodiversidade, no entanto, vivem uma situação de expropriação de seus territórios. Apesar dos conflitos, é possível afirmar que as terras indígenas ainda mantêm os recursos naturais, contribuindo significativamente para a conservação da biodiversidade na Amazônia. Os recursos naturais de suas terras estão ameaçados pelas atividades econômicas no entorno das terras indígenas e geram intensos conflitos socioambientais. Para enfrentar a situação atual dos problemas socioambientais que incidem nas terras indígenas de Rondônia é de grande relevância que esta discussão seja uma prioridade na escola indígena, buscando caminhos para a sustentabilidade socioambiental e cultural dos povos indígenas.

Embora o ensino diferenciado para os povos indígenas seja assegurado pela Constituição Federal brasileira de 1988, ainda hoje existem dificuldades para o desenvolvimento da escola diferenciada. Como exemplo podem-se citar políticas públicas que não estão de acordo com o contexto indígena,

entre estas a utilização de materiais didáticos não específicos, distantes da realidade e dos valores dos povos indígenas.

Os conceitos de gestão ambiental e territorial também vêm sendo utilizados pelo governo federal, que, em 2012, instituiu a Política Nacional de Gestão Territorial e Ambiental de Terras Indígenas - PNGATI, por meio do decreto n. 7747, o qual tem como objetivo “garantir e promover a proteção, a recuperação, a conservação e o uso sustentável dos recursos naturais das terras e territórios indígenas, assegurando a integridade do patrimônio indígena, a melhoria da qualidade de vida e as condições plenas de reprodução física e cultural das atuais e futuras gerações dos povos indígenas, respeitando sua autonomia sociocultural, nos termos da legislação vigente.” E apresenta como ferramentas o etnomapeamento e o etnozoneamento, assim definidos:

I - Etnomapeamento: mapeamento participativo das áreas de relevância ambiental, sociocultural e produtiva para os povos indígenas, com base nos conhecimentos e saberes indígenas; e

II - Etnozoneamento: instrumento de planejamento participativo que visa à categorização de áreas de relevância ambiental, sociocultural e produtiva para os povos indígenas, desenvolvido a partir do etnomapeamento.”

Desta forma, de acordo com legislação vigente, há uma necessidade das comunidades indígenas entenderem e se apropriarem destas ferramentas para melhor gerir seus territórios. Para enfrentar a situação citada, é de grande importância que os professores indígenas sejam subsidiados teoricamente.

Neste sentido, o projeto veio ao encontro dos anseios e das necessidades das escolas indígenas, na perspectiva da escola como afirmação cultural e melhoria das condições de vida dos povos indígenas. As atividades do projeto visaram à educação socioambiental com enfoque no manejo e gestão dos recursos naturais das terras indígenas. Assim, a escola torna-se um instrumento de revalorização dos conhecimentos indígenas, reavivando seus valores. Com a elaboração e utilização dos materiais didáticos específicos interculturais para a escola indígena, entre os resultados positivos podem-se citar: a afirmação da identidade cultural, a valorização da língua indígena do povo indígena em geral, assim como um incentivo especial aos jovens e crianças.

Particularmente em relação ao registro em língua indígena, deve-se lembrar da importância desta como guardiã das tradições e conhecimentos.

O Projeto Político Pedagógico do curso de Licenciatura em Educação Intercultural tem entre seus objetivos específicos:

- Propiciar a formação de professores indígenas do estado de Rondônia tendo em vista as demandas de suas comunidades e a autonomia de seu povo; e
- Construir, em conjunto com os professores indígenas, ferramentas práticas para que estes possam ser agentes ativos na defesa dos seus direitos, no que se refere aos territórios, aos conhecimentos e às atividades sociais, políticas e culturais (Projeto Político Pedagógico do curso de Licenciatura em Educação Básica Intercultural, 2008).

Outros princípios da proposta estão relacionados aos demais fundamentos do Projeto Político Pedagógico do curso de Licenciatura em Educação Intercultural:

“A Autonomia, a Interculturalidade, a Sustentabilidade e a Diversidade, que tem a função integradora entre o universo de saberes que será desenvolvido ao longo do curso.” (op.cit. 2008). Esta discussão já vem sendo feita há algumas décadas pelos povos indígenas do Acre, em colaboração com os professores indígenas e agentes agroflorestais, entre suas propostas está a elaboração de materiais didáticos diferenciados. Nesse sentido, os trabalhos da Comissão pró-índio do Acre são uma referência para trabalhos da área em educação socioambiental como apontado por Monte (1996,2003), Gavazzi (1996,2002), Gavazzi & Spyer (1996).

Ainda salientamos que o projeto trabalhou com os conceitos de Autonomia e de Autoria de acordo com Monte (1996), desenvolvidos no projeto “uma experiência de autoria” e analisados no livro “Escolas da Floresta entre o passado oral e o presente letrado.” (1996). “Por meio destes materiais, o ensino/aprendizagem dos novos conhecimentos e o registro e o resgate da tradição ou dos saberes étnicos são realizados através da elaboração criadora e crítica em linguagens principalmente oral/escrita e pictográfica, como parte das atividades didáticas de diversas disciplinas.”

Observa-se, enfim, que em todas as etapas do projeto os acadêmicos indígenas conhecedores de suas culturas estarão presentes.

RESULTADOS E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Partindo assim da elaboração e utilização dos materiais didáticos específicos interculturais para a escola indígena, entre os resultados positivos podem-se citar: as discussões e as propostas para a situação socioambiental vivida e a afirmação da identidade cultural e a valorização da língua indígena do povo indígena em geral, assim como um incentivo especial aos jovens e crianças. Particularmente em relação ao registro em língua indígena, deve-se lembrar da importância desta como guardiã das tradições e conhecimentos.

Apesar das dificuldades para a publicação dos materiais didáticos, foi possível desenvolver cartilhas e outros materiais didáticos:

- CADERNO DE PESQUISA
Palmeiras e outras árvores da floresta
- EXPERIÊNCIAS DE ENSINO E PESQUISA
EM CIÊNCIAS, MEIO AMBIENTE E
ETNOMATEMÁTICA
- NOSSO TERRITÓRIO E NOSSA TERRA
INDÍGENA (povo Aikanã)
- NOSSO TERRITÓRIO E NOSSA TERRA
INDÍGENA (povo Wari)
- NOSSO TERRITÓRIO E NOSSA TERRA
INDÍGENA
(povo Ikoleng)
- NOSSO TERRITÓRIO E NOSSA TERRA
INDÍGENA (Rio Branco e Rio Guaporé)
- NOSSO TERRITÓRIO E NOSSA TERRA
INDÍGENA (povo Karitiana)
- TERRA INDÍGENA, MANEJO, USO
E CONSERVAÇÃO DOS RECURSOS
NATURAIS
- SISTEMAS TRADICIONAIS DE
AGRICULTURA DOS POVOS INDÍGENAS
DE RONDÔNIA
- CADERNO DE RECEITAS E CADERNO
DE PINTURA CORPORAL



Capa do caderno de pesquisa

Como exemplo, apresentam-se duas capas das cartilhas elaboradas. CADERNO DE PESQUISA, e, PALMEIRAS E OUTRAS ÁRVORES DA FLORESTA. Este caderno de pesquisa denominado "Palmeiras e outras arvores da floresta" traz os trabalhos realizados pelos alunos indígenas do Departamento em Educação Intercultural da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Este material é parte do projeto e o tema desenvolvido faz parte de estudos da biogeografia, em especial da fitogeografia que trata da distribuição espacial da vegetação e suas relações ecológicas com o meio ambiente. Também foram registrados os usos e costumes de cada povo indígena sobre estas plantas. Realizou-se

oficinas de desenhos e de tradução dos textos, sendo assim esta cartilha apresenta uma rica diversidade linguística, povos dos troncos linguísticos Tupi das famílias linguísticas Mondé, Ramarama, Tupari, Arikém, e da família Txapakura e língua isolada a Sabane. Os participantes da elaboração desta cartilha pertencem aos seguintes povos indígenas: Arara-Karo, Cinta Larga, Gavião-Ikoleng, Karitiana, Karipuna, Oro Nao, Paiter-Suruí, Sabanê, Tupari, Zoró.

Vejamos trechos desse trabalho:

O pé de açaí representa a vida para meu povo, para minha aldeia, para minha cultura. Porque antes do contato com o não indígena o meu povo usava muito açaí, para se alimentar no seu dia a dia. E usavam a paxiubá para o cercado de suas casas, as palhas para cobrir as casas e enfeite para a festa e suas raízes para remédio. E por isso o açaí é importante tanto para mim quanto para o meu povo e ainda vai servir para novas gerações no futuro. Açaí é planta que serve de alimento para os animais e peixes. E é bom demais para os seres vivos da terra.

Edemilson Oro Nao

Do pé de tucumã é usado somente a fruta para poder fazer o colar e pulseira. Geralmente as mulheres vão à procura dessa planta distante da aldeia. Quando elas vão buscar a fruta dessa planta levam o “xiri” para poder trazer uma grande quantidade da fruta, para elas poderem trabalhar por um bom tempo. Elas vão buscar a fruta quando já estão caídas no chão e bem secas porque fica melhor de trabalhar. A fruta verde não pegam para artesanato, a não ser para a criança comer a castanha.

Anderson Sabane

O tucumã é uma espécie de palmeira que existe e se adapta muito bem na região Norte, tanto é que em todos os cantos do Brasil a tucumã é matéria-prima muito útil para fabricação de artesanato. Como por exemplo: pulseira, colar, brinco, cinturão entre outras. Na comunidade indígena também se aproveita da fruta do tucumã e da palha para fabricação de colar e até mesmo de esteira e pião para criança brincar. O tucumã é espécie de planta que deve ser preservada porque

o mesmo é uma forma de economia para muitas pessoas que fabricam e vendem para obter renda.

Geovane Tupari

O babaçu fica na terra firme e serve para os homens construírem a casa. O homem tira olho do babaçu para fazer casa e também o paneiro e a esteira. Com a fruta do babaçu fazemos farinha. Primeiro descasca, depois pisa no pilão e depois passa na panela e leva para o fogo. Depois já está pronta a farinha de babaçu. A farinha é gostosa e faz a criança engordar.

Roberval Oro Nao

Eu desenhei o pé de babaçu, que serve para comer o palmito e também de seu broto serve para fazer paneiro, também fazemos um balaios descartável para carregar a caça. Nós fazemos um “makia” com broto e folha quando tem a pescaria tradicional. Nós construímos a casa com broto também. Assim tem várias utilidades.

Edilson Waratan Zoró

O buriti é uma palmeira muito alta. Ela dá uma fruta vermelha e a polpa é amarela, que serve para a gente comer. No mês de março e abril é a época do buriti amadurecer, aí começa a cair no chão. Os bichos que gostam de comer o buriti são: a paca, o tatu, a anta, eles ficam bem gordos. Às vezes os homens fazem espera para caçar os bichos no buritizal.

Marli Arara

O pé de mamão, ou mamuí, é uma árvore nativa que é encontrada na mata. A cor da fruta é vermelha e comprida. No mês de janeiro é época de mamão do mato. O povo Zoró consome muito essa fruta, é também uma fruta consumida pelos animais. Essa fruta podemos comer crua e assada é uma delícia, por isso o povo Zoró consome essa fruta.

Arlindo Zoró

Este é um pé de faveira, bem alto e dá a semente para reproduzir. A arara, o papagaio e a curica comem a semente de faveira para se alimentar. Os animais terrestres como o veado, o porquinho e a cutia se alimentam da semente da faveira. As folhas de faveira são pequenas e têm muitos galhos.

A faveira possui caule firme no alto também e madeira bem firme. Hoje utilizamos para fazer a tábua e esteio para construir casa de moradia.

Marcelo Tasegnã Karitiana

O pé de castanheira fica dentro da mata e é muito alto mais do que outras árvores. No mês de novembro a castanha começa a cair. Nesse tempo não é bom coletar castanha porque está caindo. Só depois de todos os ouriços caídos no chão. Nós, povo Zoró, vendemos a castanha em nossa associação. A castanha é nossa renda. Por isso nós, povo Zoró, não derrubamos a castanheira da nossa área. A castanha não é só nossa economia, o caroço é nosso alimento também. Comemos a castanha misturada com carne. A castanha serve para isso no povo Zoró.

Fernando Zoró

Desta forma, apresentam-se os saberes indígenas sobre as árvores da floresta, e sua importância em diversos aspectos culturais e ecológicos.



Licenciatura em Educação Básica Intercultural

NOSSO TERRITÓRIO E NOSSA TERRA INDÍGENA Povo WARI

Este livro registra os conhecimentos sobre questões territoriais e ambientais do povo Wari, representado pelos subgrupos Oro Nao, Oro Waram, Oro Eo, Oro At, Oro Mon, Oro Waram Xijem, e também os textos dos Oro Win, e outros povos como Cabixi e Kanoe, que vivem atualmente com os Wari. A maioria dos textos está em formato bilíngue português-txapakura. As reflexões indígenas são em torno do tema da demarcação das terras indígenas, a ocupação do entorno das mesmas. Neste trecho, Josue Oro Nao e Tiago Oro Nao explicam que:

O território é uma área que não tem limite, porque os antepassados não têm lugar fixo. Porque eles vivem da pesca, caça e outros alimentos. Naquele tempo na maloca preocupavam em alimentar a sua criança, jovens e mulheres. Eles não vivem o tempo todos em um lugar. Dependiam dos recursos da floresta que habitam, como muitas frutas, caças e pesca na cabeceira do igarapé. Esse é o território indígena, pois não existia demarcação. A terra indígena é muito importante para cada comunidade indígena do Brasil. Porque tem a sua demarcação e seus limites. Nem todas as terras indígenas foram demarcadas. Hoje as lideranças estão lutando para a demarcação de cada terra do povo indígena.

Eu fiz pesquisa com alguns mais velhos sobre o território. O território é o ambiente sagrado onde está toda a sua história. O espaço da arte, dança, caçada e cemitério, roçada e o nome das aldeias, Koyain, Makan, Paka, Otoko Me, taboca para flauta, espaço das frutas, animais, enfim, esse é o território indígena. Foi citado também pelos mais velhos que eles foram tirados do seu território por causa da epidemia da doença, como sarampo, gripe, catapora nos primeiros meses do contato. Por isso que estão fora do seu território tradicional. A terra indígena é área demarcada e ocupada pelos povos indígenas onde sobrevivem e tem seu limite.

Ariram

A terra indígena é uma parte do território indígena onde há limites e não tem lugar e espaço. O território é mais amplo do que a terra indígena. O território está na história e memória do povo indígena. Portanto, é lá no território que estão as riquezas, onde estão os antepassados que foram mortos e estão plantados e onde existem também a paisagem geográfica, o solo, a argila, frutas, portos, cemitério, remédio tradicional. E eles eram livres e onde havia muitos espaços para caçar, pescar e fazer roça e realizar os seus festejos.

**Edna, Wem Cacami
Cao Orowaje**

Os cartazes para serem utilizados nas escolas indígenas foram feitos com desenhos e textos indígenas, nos quais estão suas reflexões sobre o que é plano de gestão das terras indígenas e o que e como são os manejos dos recursos naturais. A seguir os textos dos depoimentos dos alunos indígenas nos cartazes didáticos:

**CARTAZ 1
Plano de Gestão**

O levantamento dos animais é muito importante em um plano de gestão da terra indígena, pois permite obter números, espécies, o local onde habita e todo o ciclo reprodutivo

desses animais. Assim, tendo esses dados evita a extinção de algumas espécies e da caça. Também a preservação dos seus habitats.

Uraan Anderson Suruí

Na Terra Indígena Zoró, deve ser feito um plano de gestão. Neste plano faremos um levantamento dos animais, porque alguns animais estão em extinção. Através de plano de gestão podemos preservar os animais e diminuir o consumo dos que estão em extinção.

Arlindo Zoró

O plano de gestão é um projeto que ajuda a dar sustentabilidade às nossas terras indígenas. Através de plano de gestão podemos preservar a natureza, cuidamos das matas, fazemos levantamento das frutas que estamos consumindo e que estão em extinção.

Ademir Zoró

Nosso povo depende de recursos da floresta para a sua sobrevivência. Por isso que devemos fazer o levantamento dos recursos florestais. Se nós não preservarmos recursos florestais, vão acabar. Por isso que temos que controlar a utilização de recursos naturais, assim deveremos deixar os animais reproduzir. Nós temos que garantir o futuro de nosso neto e da geração que virá.

Edilson Waratan Zoró

Nas terras indígenas é muito importante fazer levantamento dos recursos florestais, assim é possível visualizar quais os recursos ainda podem ser utilizados e quais os recursos estão em risco de extinção. Através disso podemos pensar no manejo de determinado recurso e assim terá os mesmos recursos naturais para as futuras gerações.

Tiago Zoró

Antigamente não tinha tanto lixo na aldeia, e nem muitas doenças, por isso é muito importante fazer esses trabalhos nas aldeias, conversar com as pessoas sobre o lixo que pode contaminar a saúde das pessoas e do meio ambiente no futuro.

Marli Arara

Nós pensamos nos nossos filhos, nossos netos, na geração que está por vir. Nós temos que melhorar nossa comunidade com liderança para fazer plano de gestão para cuidar de nossa terra, queremos preservar nossa floresta.

Joacir Oro Nao

Também devemos cuidar dos recursos hídricos, manter limpa as águas, nela há os peixes para nos alimentar, os jacarés e outros bichos, também bebemos a água.

Marcelo Karitiana

Na minha terra tem que se fazer um tratamento para lixo em um local que não afeta a aldeia e preservar a natureza para não poluir o rio, a floresta e também o pátio da aldeia que moramos.

Edson Sabane

Para estabelecer um plano de gestão, também precisaria da consulta do povo vivente daquela terra indígena para saber o que é ou não da necessidade do grupo.

Geovane Tupari

CARTAZ 2
Manejos dos
recursos naturais

O manejo tradicional dos recursos naturais dos povos Oro da região de Guajará-Mirim: quando os mais velhos caçavam, encontravam bichos como a cutia, o veado, a queixada e outros animais eles matavam, exceto os animais com filhote. Os mais velhos utilizam vários tipos de manejo como na pescaria, captura de animais e de aves. O tipo de manejo mais utilizado era de caça, de pescaria e a colheita

de frutas nativas. Antes do contato, os mais velhos tinham uma forma de usar frutíferas sem destruir o pé da fruta. Hoje, a maneira de usar essas plantas é totalmente diferente dos antepassados. Cabe aos professores indígenas, lideranças e caciques buscarem uma forma de como trabalhar esses recursos sem agredir aos recursos naturais existente nas terras indígenas.

Arão Wao Hara Ororam Xijein

Antigamente havia manejo tradicional para prevenir o afastamento da caça para bem longe, como hoje está acontecendo. Os mais velhos evitavam de matar filhotes de caça e tinham limites. Obedeciam aos pajés, não permaneciam no mesmo território para não haver espanto dos animais.

Milton Oro Nao

Desde muito tempo, antes do contato havia muito esses tipos de manejo, como o caso da forma de tirar castanha, patuá e outras frutas, sem derrubar os pés de fruteiras. A mesma forma com outros seres, como casos de animais, eles nunca vivem fixos num determinado lugar, porém as ideias eram para não espantar as caças e acabavam procurando outros lugares.

Nelson Oro Waram

No passado o povo indígena Wari não derrubava o pé de açaí, patuá e algumas frutas. Antes o povo Wari ensinava seus filhos cedo a subir o pé de uma árvore com frutas, ensinando seus filhos para não derrubar e nem cortar galho e saber cortar também. O milho, o povo Wari geralmente mantém costumes tradicionais como: selecionar semente boa para plantio, guardar semente para o próximo ano.

Francisco Oro Waram

Na minha observação sobre o manejo, voltado para antes de contato, eu acho que o povo tinha essa visão do manejo, eles não derrubavam os pés de frutas como: patuá, açaí e outros, eles sobem para tirar as frutas, mesmo também de fazer roça, não derrubavam dois e três hectares somente para comer, o mesmo acontece com a caça e os peixes, eles não matavam muitos. O pajé, chefe espiritual, orientava a população para não matar muitos animais. Se matar muito, o espírito dos animais pode fazer mal para essa família. Tinha essa regra, nessa maneira consideramos o plano de manejo tradicional.

Mateus Oro Nao

Os antepassados tinham um manejo dos recursos naturais muito diferente de hoje, eles evitavam as derrubadas de plantas nativas, não tinha invasores de pescadores, os índios pescavam só na flecha, tinha muita caça perto de casa. Os animais, os pássaros se alimentam das frutas nativas, se nós não cuidarmos das plantas nativas, os animais vão desaparecendo, e vão procurar onde tem a fruta para se alimentar.

José Oro Mon

As ilustrações foram feitas em oficina específica onde foram trabalhadas técnicas de desenho a lápis e aquarela. Os participantes são os seguintes alunos: Selma Oro Nao, Carmelita Oro Eo, Marcina Oro Nao, Valdeci Oro Nao, Salomão Oro Win, Abrão Oro Nao.

O livro “Experiências de Ensino e Pesquisa em Ciências, Meio Ambiente e Etnomatemática na Licenciatura Intercultural”, apresenta trabalhos de autoria de 104 alunos indígenas que participaram do curso do DEINTER- Departamento de Educação Intercultural.

Buscou-se nestes materiais organizar textos e desenhos dos alunos indígenas abrangendo todos os povos in-

dígenas que cursaram a Licenciatura Intercultural entre os anos de 2010 e 2014, sendo representantes das três turmas, e que representam os seguintes povos:

Arara – Karo, Aikanã, Arikapu, Cabi-xi, Cinta Larga, Djereomitxi, Gavião – Ikoleng, Kanoe, Karitiana, Karipuna, Makurap, Oro Win, Paiter-Surui, Sabane, Tupari, Wari, Zoró.

Enfim, um outro aspecto a ser mencionado está relacionado a iniciativas como deste projeto, que promovem e divulgam a cultura indígena e seus saberes para um público não indígena, contribuindo para o respeito entre os povos.

Referências

Brasil. – **DECRETO Nº 7.747, DE 5 DE JUNHO DE 2012. PNGATI** – Política Nacional de Gestão Territorial e Ambiental de Terras Indígenas.

Gavazzi, R. & Spyer, M. **Atlas indígena do Acre**. CPI/ Ac. Comissão pro índio do Acre, 1999

Monte, N. **Escolas da Floresta entre o passado oral e o presente letrado**. 1996

UNIR. **Projeto político pedagógico do Curso licenciatura em educação básica intercultural**. 2008. <http://www.deinter.unir.br/?pag=downloads> acesso em 08\03\2013.

Mitologia dos orixás: um estudo dramaturgico a partir da obra *Os Orixás do Giramundo* *Teatro de Bonecos*¹

Luciano Flávio de Oliveira

Luciano Flávio de Oliveira

Professor do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Doutor e Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Integra o GT (Grupo de Trabalho) Teatro Brasileiro da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas).

Neste artigo lanço um olhar sobre alguns mitos representados, dramaturgicamente, no espetáculo teatral *Os Orixás*, montado em 2001, em Belo Horizonte, pelo grupo de teatro de animação *Giramundo*. Este grupo, ao longo de quase cinquenta anos de existência, já representou, em seus trabalhos, distintas mitologias e lendas do País: desde os contos da Iara, do Rio São Francisco — do norte de Minas Gerais — até as histórias do Boto da Amazônia. Contudo, as figurações mitológicas afro-brasileiras só foram aprofundadas quando da montagem deste trabalho. Entrementes, para compreendermos melhor tais mitos, faz-se necessária, em primeiro lugar, uma observação sobre a escravidão de africanos no Brasil Colônia e sobre as contribuições dos negros para o surgimento e consolidação das crenças afro-brasileiras. Depois, importa observar como o culto aos orixás tornou-se o centro destas crenças e, por fim, de que maneira se deu a entrada do diretor Álvaro Apocalypse nesse universo, apropriando-se de aspectos mitológicos do culto aos orixás para elaborar a dramaturgia de tal espetáculo, baseando-se, principalmente, em mitos narrados no livro *Mitologia dos Orixás*, de Reginaldo Prandi.

Palavras-chave: Teatro de bonecos; divindades; candomblé; umbanda; terreiro.

This article takes a look at some myths dramaturgically represented in the theatrical spectacle "Os Orixás", mounted in 2001 in Belo Horizonte, in Giramundo Animation Theatre Group. This group for almost 50 years of existence, has represented in his works, different mythologies and legends of the country: the tales of Iara, the São Francisco River - from the north of Minas Gerais - to the stories of Amazon Boto. However, the mythological african-Brazilian figurations were only deepened when assembling this work. Meanwhile, to better understand these myths is necessary, first, a note about the enslavement of Africans in colonial Brazil and about the contributions of black people to the emergence and consolidation of african-Brazilian beliefs. Then it should be noted as the worship of orishas became the center of these beliefs and, finally, how was the entry of the director Álvaro Apocalypse in this universe, appropriating of mythological aspects of the cult of the orishas to develop the dramaturgy of such spectacle, mainly based on myths narrated in the book "Mitologia dos Orixás", authored by Reginaldo Prandi.

Keywords: Puppet theater; deities; candomblé; umbanda; yard.



¹ O Giramundo Teatro de Bonecos foi fundado no final da década de 1960, em Lagoa Santa, cidade da região metropolitana de Belo Horizonte. Pelas mãos firmes que seguram os remos, pelas bússolas e pelos astrolábios mágicos dos “remadores”, artistas plásticos e professores da Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG, Álvaro Apocalypse (nascido em 1937 e falecido em 2003), Tereza Apocalypse (nascida em 1936 e falecida também em 2003) e Maria Vivacqua Martins (nascida em 1945), a Madu, o grupo começou a girar e navegar, primeiro por Minas Gerais, depois pelo Brasil e, por fim, pelo mundo.

Obaluaê | GIRAMUNDO
Arquivos: Baú e Os Orixás
Coletânea organizada por Rogério Sarmiento. Belo Horizonte:
Museu Giramundo, abr. de 2010
CD-ROM, 1 unidade física.

Escravidão negra no Brasil

Em síntese, a escravidão de negros africanos no Brasil parece ser contemporânea à colonização do país, ocorrida no século XVI. Entretanto, o grande tráfico negreiro, conforme a historiadora Nina Rodrigues (1982), iniciou-se pouco menos de uns cinquenta anos após a chegada dos portugueses à nova Colônia. Nos séculos posteriores, o comércio colonial de escravos aumentou de forma acelerada, principalmente com a descoberta de ouro em Minas Gerais. Estima-se que, até o final do século XVIII, mais de um milhão de escravos foram introduzidos em nossas terras. Com eles vieram as suas culturas, seus valores, suas crenças e os seus deuses. De acordo com o pesquisador Volney Júnior Berkenbrock (1999), os escravos provinham das mais diversas culturas e povoados do continente africano, especialmente da costa ocidental. Segundo ele, isso provocou, antes mesmo da chegada dos escravos à Colônia, grandes misturas e confusões étnicas, culturais, religiosas e linguísticas. Essas misturas, somadas às separações familiares feitas pelos senhores de engenho, às dificuldades de comunicação entre membros das diferentes tribos, às proibições religiosas impostas pela Igreja Católica, dentre outras, causaram nas comunidades negras que

chegaram ao Brasil Colônia muitas perdas, como, por exemplo, a perda de parte dos rituais religiosos coletivos. Entretanto, o culto aos orixás, mesmo que individualmente — haja vista, segundo Berkenbrock (1999), o critério étnico não ser mais um fator determinante para a organização da nova sociedade na qual os negros se encontravam² —, manteve-se após a abolição da escravatura, ocorrida no final do século XIX. Desse modo, a veneração aos orixás atravessou as primeiras décadas do Brasil República e, novamente ganhando força coletiva dentro de pequenas comunidades constituídas principalmente nos centros urbanos — nas quais foram criados os primeiros terreiros —, chegou — por exemplo, por meio do candomblé e da umbanda — aos dias atuais.

Entretanto, para esse autor, apenas alguns poucos das centenas de orixás cultuados na África tornaram-se conhecidos no Brasil. E um número menor ainda foi cultuado. Além disso, aqui ocorreu uma aglutinação de funções religiosas que na África eram exercidas por pessoas distintas. O brasileiro, diferentemente do africano, assumiu sozinho o culto a variados ou a todos os orixás. Portanto, “o sistema africano de comunidades que se dedicavam ao culto de uma única entidade desapareceu completamente no Brasil. Em seu lugar, surgiram comunidades onde são cultuados diversos

² “A organização étnica africana não é esquecida, mas não é mais o âmbito que serve de parâmetro para a organização social. O indivíduo e sua posição social têm aqui um papel mais importante que a pertença a um determinado grupo étnico. Em termos de religião, há aqui uma transferência de responsabilidade menos apoiada no grupo e mais acentuada para o indivíduo. [Logo], o culto aos Orixás, parte muito importante e ponto de apoio das religiões afrobrasileiras, não perdeu nesta transferência da África para o Brasil a sua importância e centralidade, mas perderam-se partes do culto”. (BERKENBROCK, 1999, p. 112.).

diversos Orixás” (Berkenbrock, 1999, p. 113). Essas comunidades foram responsáveis pela fundação de inúmeras religiões, como o candomblé e a umbanda, que se transformaram, no território nacional, em religiões afro-brasileiras.

Mas afinal, o que são os orixás?

O professor e pesquisador Alexandre Magno Teixeira de Carvalho traz em sua tese uma síntese bem interessante sobre os significados do termo. Assim, para ele, os orixás são

Divindades *iorubás* cultuadas nos Candomblés. (...) ancestrais divinizados, antigos reis ou heróis, e considerados como representações das forças da natureza (...); Divindades *iorubá* cultuadas nos candomblés, *Xangôs*, batuques, umbandas, isto é, nas religiões de matriz africana no Brasil. Seu equivalente *Fom* [Jejê] é *Vodum*, em Angola é *Inquice*. São também chamados de “santos” (...); Essas equivalências são imperfeitas, pois, ao passo que uns são forças da natureza, outros são espíritos que retornam sob a representação de animais, enquanto outros são ainda espíritos ancestrais (...); nome genérico das divindades, que são intermediárias entre *Olorum*, o deus supremo, e os mortais (...). (CARVALHO, 2004, p. 225).

Além disso, de acordo com Prandi (2001, p. 20), os iorubás³ tradicionais e os seguidores de sua religião nas Américas acreditam que

os orixás são deuses que receberam de *Olodumare* ou *Olorum*, (...), o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana.

Esse autor diz ainda que os iorubás acreditam que os seres humanos são descendentes desses deuses. Assim, cada um herdaria do orixá de que procede suas impressões e particularidades, tendências e desejos. Isto tudo de forma parecida ao contado em seus mitos. Talvez estejam aí as explicações para os múltiplos temperamentos dos humanos.

Finalmente, para o pai-de-santo Dagoberito Silva, na obra *Magia e Rituais de Umbanda*, os orixás, na umbanda, não são deuses, mas “apenas ministros de OLORUN, delegados divinos encarregados de resolver os problemas humanos” (SILVA, 196-?, p. 09).

Apresento agora mais duas questões: como os orixás se manifestam e onde podem ser encontrados?

Em suma, conforme o que é narrado em alguns mitos afro-brasileiros, essas entidades podem se revelar no corpo dos humanos, nos elementos da natureza (como em raios, trovões,

³ Câmara Cascudo (2000, p. 606), diz que se conhece o iorubano ou nagô “como todo negro da Costa dos Escravos que falava ou entendia o ioruba. [...] Abundantemente exportados para o Brasil, os nagôs tiveram prestigiosa influência social e religiosa entre o povo mestiço, conservando, com os processos de aculturação, seus mitos e tradições sacras. Localizados, em maior porção, na Bahia [...], [é] o grupo negro mais conhecido em seu complexo social vivo. A persistência nagô determina o candomblé, macumba, catimbó, xangôs, sinônimo do primeiro vocábulo, reunião do seu cerimonial”.

tempestades, ventos, chuvas, arco-íris, névoas, etc.), em espíritos que tomam forma de plantas e animais ou até mesmo em espíritos de ancestrais, e assim por diante. Como os orixás são muitos, e de certa forma são oniscientes e onipresentes, podemos senti-los — ou até mesmo vê-los — em diversos lugares: nas margens dos oceanos, rios e lagos; nas cidades; nos campos e florestas; nas pedreiras; nos hospitais; nos funerais; nos cemitérios; nas encruzilhadas; nas fontes de água; nas festas; na força dos materiais, como os instrumentos agrícolas e armas; nos formigueiros; em fogueiras; nos terreiros; etc.

Diga-se de passagem, conforme o pesquisador, fotógrafo e etnólogo franco-brasileiro Pierre Verger (2000), o culto a estas entidades, chamadas na língua iorubá de *Orisa*⁴, são dirigidas, inicialmente, às forças naturais, por meio de antepassados transformados em deuses, e constituiriam um amplo sistema que liga os mortos e os vivos de forma ininterrupta. Destarte, por ser a ligação mística entre os orixás e os humanos sempre constante e ativa, nada se faz, aqui na terra, sem consultá-los e sem ter por certa suas proteções. Para tanto, é preciso agradá-los, caso contrário, destruições sem tamanho podem acontecer, pois “os deuses são terríveis e temíveis, mas se convenientemente tratados, adorados, proporcionam ajuda e proteção a seus fiéis. Basta conformar-se à lei, à regra, e não se so-

frerá as consequências” (Verger, 2000, p. 16). O *Giramundo*, antes das apresentações do espetáculo *Os Orixás*, parece agradar a esses deuses, com a prática de incensamento do espaço de representação, evitando, desse modo, maiores constrangimentos durante o acontecimento teatral.

Quanto aos principais locais de adoração aos orixás aqui no Brasil, pelo notado nos autores mencionados, são os terreiros. Ao que parecem, estes espaços lidam bem com as diferenças: aceitam adeptos de todas as cores de pele, profissões, classes sociais e crenças religiosas. Assim, os artistas Álvaro Apocalypse e sua filha Beatriz Apocalypse não encontraram muitas dificuldades para serem aceitos pelo *Grupo Espírita Estrela do Oriente - Casa Raiz do Bate Folha*⁵, tampouco se depararam com obstáculos para receberem ajuda de Henrique Neto (Tateto Kitulangê), zelador ou pai-de-santo⁶ desse centro, para a montagem da peça teatral *Os Orixás*, em 2001. Esse babalorixá os municiou de informações relativas à umbanda e ao candomblé: mitos, cantos, instrumentação, orixás representados e seus arquétipos. Logo, Tateto Kitulangê foi elevado à condição de assessor da montagem, para os assuntos relativos às mitologias iorubás.

Enfim, foi numa sexta-feira que Álvaro e Beatriz Apocalypse se encontraram e se encantaram, no terreiro do *Estrela do Oriente*, com Oxalá, o deus da criação.

⁴ Nas citações extraídas de Verger (2000), optei por manter a grafia dos vocábulos iorubás conforme citado por ele. Assim, nos depararemos com certas palavras escritas nessa língua.

⁵ Segundo Morais (2006), esse grupo pertence à nação angola, de tradição banta, cujos fiéis praticam o candomblé e também são adeptos da umbanda, religião afro-brasileira igualmente sincrética: com elementos do catolicismo, do espiritismo kardecista e das culturas indígenas e africanas. Um dos elementos comuns a essas duas religiões, dentre vários, é o culto aos orixás. E uma das diferenças está na forma de rezar. No candomblé, há um predomínio de expressões africanas. Na umbanda, as cantigas são cantadas em português.

⁶ “Autoridade máxima de um terreiro (quando se trata de um homem) e dirigente do culto no Candomblé”. (BERKENBROCK, op. cit., p. 440).



Oxalufã - Oxalá Velho
GIRAMUNDO
Arquivos: Baú e Os Orixás
Coletânea organizada por Rogério
Sarmiento. Belo Horizonte:
Museu Giramundo, abr. de 2010
CD-ROM, 1 unidade física.

Uma rápida viagem pela encenação do *Giramundo*

Em suma, isto nos conta Álvaro Apocalypse, por meio de *Os Orixás*: Olodumaré, o deus supremo, pede a seu filho Oxalá, o grande orixá, para criar a Terra, o homem e a mulher. No entanto, aproveitando a embriaguez do irmão Oxalá, causada por Exu, o dono das encruzilhadas e guardião do Portal de *Orum* (o Além), Oduduá, deusa da Criação, pega o saco da criação e dá existência ao universo. Aborrecido, enciumado e com medo de não ser lembrado na história da História, Oxalá se reporta ao pai, que o autoriza a criar um casal de homem e mulher. Depois de criá-los, o casal - *Okunrin* (que significa homem) e *Obinrin* (o mesmo que mulher) - se afasta por intriga de Exu. Uma mãe-de-santo (Ialorixá⁷) convoca Exu e lhe oferece um *Ebó* (oferta ou sacrifício) para que ele junte o casal que separou. Novamente juntos, o casal tem um filho: *Omobinrin*. Finalmente, a Terra ficava cada vez mais povoada, deixando Olodumaré tão contente que inundou o mundo de luz.

Os Orixás são o trigésimo trabalho do *Giramundo* e a última montagem de Álvaro Apocalypse, falecido em 2003. Além da concepção do texto e da cenografia, ele também fez a direção-geral, enquanto a sua filha Beatriz Apocalypse fez a direção de cena.

Espécie de tributo às culturas afro-brasileiras a partir de seus aspectos artístico-culturais e mitológicos, *Os Orixás*, sem proselitismos, narra mitos provenientes do panteão de deuses africanos sobre a gênese da criação: do universo, da terra e das primeiras vidas, principalmente dos seres humanos. Grosso modo, a peça aborda, também, as paixões que moveram as atitudes desses deuses. Além disso, de certa maneira, destaca ainda a importância destas culturas para a constituição das culturas brasileiras: suas músicas, danças, culinárias, religiões, línguas, etc. Ademais, completaria um ciclo de espetáculos do *Giramundo*, os quais representam, de forma objetiva, elementos culturais do Brasil. Tal ciclo ter-se-ia iniciado com o *Saci Pererê* (1973) e estender-se-ia para *Um Baú de Fundo Fundo* (1975), *Cobra Norato* (1979), *Auto das Pastorinhas* (1984), *O Guarani* (1986), *Tiradentes* (1992) e *A Redenção pelo Sonho* (1998).

Álvaro Apocalypse, justificando a escolha do tema da nova peça, disse o seguinte:

A cultura negra é muitas vezes excluída (...). Os índios, por exemplo, são constantemente lembrados, recebendo nomes de ruas e afins. Mas os africanos são mais esquecidos. Eles também formaram nações, com identidade, língua e costumes próprios. Eles deixaram vários traços em nossa cultura⁸.

⁷ Ialorixá é a mesma coisa que mãe-de-santo. Todavia, no espetáculo do *Giramundo*, o nome Ialorixá, além de se referir à função exercida por determinada pessoa, também indica o nome de uma personagem.

⁸ APOCALYPSE, Álvaro. In: MARTINS, 2001. Magazine – Fim de semana. p. 13.

Com essa afirmação, *Apocalypse* parecia mostrar que, em Belo Horizonte, pelo menos no que se refere aos nomes de ruas do centro da cidade, as culturas africanas não foram devidamente lembradas. Enquanto determinadas ruas foram homenageadas com nomes indígenas, como, por exemplo, Rua dos Tupis, dos Guaranis, dos Guaicurus, dentre tantas outras, não se nota nenhuma menção a topônimos africanos, pelo menos nessa região. Dessa forma, a montagem de *Os Orixás*, além dos aspectos anteriormente mencionados, também parece cobrir um pouco esse vazio, ademais de preencher uma lacuna no palco das marionetes do *Giramundo*. Contudo, ao decidir montar este espetáculo, um dilema parece ter tirado o sono do diretor: “como contar uma história que não se conta, que é vivida; em outras palavras, que só é dita por quem a entende e só é entendida pelos que não a querem desvelar?”.⁹ Talvez seja por este motivo que o encenador recorreu a Henrique Neto, babalorixá do *Grupo Espírita Estrela do Oriente*: “Passei a ele várias lendas, costumes e tradições [...]”.¹⁰

Beatriz Apocalypse, em entrevista, disse que o seu pai, ao decidir montar *Os Orixás*, queria era retratar a mitologia africana, e não a religião, como muitos acreditavam:

Algumas pessoas, às vezes, confundem com a religião, mas ele não quis retratá-la. Fez um período de estudo

da mitologia dos orixás, da mitologia aplicada. (...) Então, foi um longo estudo. Um período bem interessante: as lendas são maravilhosas, os deuses são lindos. E a gente quis transpor isso para o espetáculo, para, de certa forma, homenagear os negros e levar para as pessoas que isso não é macumba, espiritismo, mas sim mitologia. (APOCALYPSE, B., 2009, entrevista concedida ao autor).

Em relação a esse aspecto mitológico de *Os Orixás*, Beatriz Apocalypse tem certa razão. O seu pai se preocupou muito mais em narrar os mitos do que propriamente retratar os aspectos religiosos da umbanda, do candomblé e/ou do espiritismo. Ele também se atendeu aos elementos artísticos dos cultos aos orixás: às indumentárias, às cores, aos paramentos, às armas e às joias utilizadas pelos deuses, assim como às gestualidades recorrentes em suas danças.

Ainda sobre os estudos para a criação do espetáculo *Os Orixás*, Helvécio Carlos (2001), jornalista do jornal Estado de Minas, disse que Álvaro Apocalypse encontrou os fundamentos para sua pesquisa em obras como as de Pierre Verger. É dado que as investigações do diretor duraram aproximadamente dois anos: de 1999 a 2001. E foi nesse período que ocorreu uma surpresa: “Na hora que comecei a mexer foram aparecendo diversos livros sobre o candomblé, [como o] *Mitologia dos*

⁹ PAULO, 2001. Em *Cultura/ Crítica Teatro*.

¹⁰ NETO, Henrique. In: MARTINS, Alexandra, 2001. *Magazine*.

Orixás”,¹¹ pondera o dramaturgo Apocalypse. Aliás, essa obra, escrita pelo sociólogo Reginaldo Prandi, foi lançada em dezembro de 2000, conforme informação disponível no sítio eletrônico¹² do próprio autor. Justamente pelo motivo de o espetáculo ter estreado um pouco mais tarde, em 11 de maio de 2001, além do fato de existirem várias versões do texto *Os Orixás*, o que demonstra dificuldades de Apocalypse nas escolhas dos mitos a serem representados, e finalmente pelos atrasos na produção e finalização da montagem, surge a hipótese de que a obra *Mitologia dos Orixás* tenha sido primordial para a finalização daquele texto.

Durante as pesquisas que realizei no *Museu Giramundo*, encontrei sete versões do texto *Os Orixás*. Contudo, somente uma delas, não sendo possível definir exatamente qual versão é, possui data: 04 de setembro de 2000. Encadernada a uma dessas variantes encontra-se o livro *Orixás* (1955), de Pierre Verger. Porém, nesse livro, não se notam descrições de mitos, o que reforça ainda mais a hipótese de que a obra de Prandi foi fundamental para Álvaro Apocalypse.

O recém-inaugurado *Teatro Giramundo*, em Belo Horizonte, foi o “terreiro” que recebeu a nova peça, que ali cumpriu uma temporada quase que ritualística de mais ou menos dois meses:

sempre às sextas, aos sábados e aos domingos. Mais tarde, alguns dias depois da morte de Álvaro Apocalypse, ocorrida em setembro de 2003, a filha Beatriz e os artistas Marcos Malafaia e Ulisses Tavares (outros integrantes do grupo) apresentaram uma remontagem da peça no Festival Mundial de Marionetes da *UNIMA*, em Charleville-Mezières, França.

A história de uma dramaturgia tecida pelos fios de mitos

Neste momento, observarei de que maneira Álvaro Apocalypse dispôs, no texto *Os Orixás*, alguns mitos dos orixás, recriando e representando, textualmente, uma coleção mitológica afro-brasileira. Ademais, compararei as narrativas trazidas pelo artista com mitos contados por Prandi (2001), a fim de compreender melhor a influência deste último sobre a construção textual do primeiro.

Como vimos, Apocalypse fez um longo estudo sobre essa coleção e ainda acompanhou os ritos do culto aos orixás, num terreiro da capital mineira, para tecer as linhas e enredar as histórias do seu texto. Assim, ao que tudo indica, além das inspirações em *Mitologia dos Orixás*, possivelmente o diretor registrou, em sua memória, narrativas

¹¹ APOCALYPSE, Álvaro. In: CARLOS, Helvécio, 2001. Em Cultura.

¹² Informação disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/>>. Acesso em: 04 set. de 2010.

que ouviu serem contadas e viu serem representadas, em forma de cultos, durante as reuniões do *Grupo Estrela do Oriente*.

É difícil, senão quase impossível, reconstruir as pesquisas de Apocalypse e verificar todas as obras lidas e mitos coletados por ele para compor a coleção presente nas vinte e sete cenas do seu texto. De acordo com Malafaia (2009), foi muito grande o volume de leituras realizado pelo diretor. Em toda a cidade a que ia, procurava por obras raras relativas aos mitos em sebos e livrarias. Mesmo a mitologia africana sendo muito extensa e complexa, ele “conseguiu fazer uma síntese que valoriza e contribui para o registro dos principais mitos desse panteão” (Malafaia, 2009, entrevista concedida ao autor). Nessa síntese constam, ao todo, histórias de

dezessete orixás: Exu, Iansã, Iemanjá, Logum Edé, Nanã, Obaluaê/Omulu, Oxalá (Obatalá), Odé/Oxossi, Oduduá, Ogum, Olokun, Orumilá, Orungã, Ossaim/Katendê, Oxum, Oxumarê (serpente) e Xangô. Em cada uma das vinte e sete cenas de *Os Orixás*, o encenador/dramaturgo retratou uma ou mais narrativas relacionadas a esses deuses e às ações deles e também apresentou ritos prestados a essas entidades. Entretanto, vale ressaltar que, além do texto, os ritos também são notados na partitura de ações dos bonecos/personagens e nas cantigas do espetáculo.

O texto *Os Orixás* é um dos elementos-chave da encenação do *Giramundo*. Contudo, ele não se nutre da lógica aristotélica, no sentido de encadeamento linear das ações (princípio, meio e fim), e não busca assertivas no mun-



Oxumarê | GIRAMUNDO
Arquivos: Baú e Os Orixás
Coletânea organizada por
Rogério Sarmiento. Belo
Horizonte:
Museu Giramundo, abr. de 2010
CD-ROM, 1 unidade física.

do real. Tanto o texto quanto a enunciação parecem se articular em torno de dois tempos principais: um mítico (atemporal) e outro narrativo.

Constituído por um único ato, enovela-se por saltos espaciais e temporais — em forma de pequenas esquetes — e pauta-se, principalmente, em narrações: as figuras de dois narradores (um homem e uma mulher) revezam-se — ora um ora outro, ambos — nos relatos dos fatos ocorridos e na apresentação dos mitos. Enfim, apresento e narro, resumidamente, alguns mitos representados no texto *Os Orixás*, relacionando-os, e por ora comparando-os, com mitos figurados em Prandi (2001). Além disso, teço comentários das cenas que considero mais relevantes.

As sete primeiras cenas de *Os Orixás* trazem mitos referentes à criação do universo e dos seres humanos e também sobre o surgimento de alguns orixás. São elas, respectivamente: “*Ni Igba Kan*”¹³, “Exu”, “Oduduá”, “*Okikishi* e *Iyê*”, “*Nanã*”, “*Egum*” e “*Obaluaê*”. Por sua vez, estas encontram respaldos nos seguintes mitos narrados por Prandi (2001): “Orinxalá cria a Terra”, “Obatalá cria o homem”, “*Nanã* fornece a lama para a modelagem do homem”, “*Nanã* tem um filho com Oxalufã” e “*Nanã* esconde o filho feio e exhibe o filho belo”.¹⁴

Mais ou menos assim começam estas cenas: havia o nada antes da criação. Olodumaré/Olorum/Olodum (ser abso-

luto e inatingível), em quatro partes o mundo sonhou: Olokun (o Mar), Orumilá/Ifá (o Destino), Oduduá (a Terra) e Obatalá (o Céu). Olodum chama o filho Oxalá: “*Êpa Babá, Oxalá*”¹⁵; dá-lhe o saco da criação e pede para ele o mundo criar. Mas “Oxalá devia cumprir obrigação. Para ir além do Além, Orum. Pôs-se a caminhar. E encontrou Exu, guardião do Portal de Orum”¹⁶. No entanto, Oxalá, altivo e orgulhoso, passa direto pelo Portal e não deixa nenhuma oferenda para Exu. Logo, o guardião do Portal se vingava de Oxalá, causando nele uma grande sede. Este, sedento, vê um pote de vinho de palma e bebe sem parar, até ficar bêbado. Sonolento, o orixá deixa cair de suas mãos o saco da criação, perdendo-o.

Esperta, Oduduá pega o saco e semeia a semente da criação. Cria montinhos de terra e coloca uma galinha para cis-car, esparramando-a: “Um morro aqui. Um riozinho ali. Um lago. E lá adiante, uma cidade. Onde Okó, o homem, um dia há de morar.”¹⁷ Oduduá cria a Terra (*Ilê-Aiyê*), a água (*Olokun*), a terra firme (*Aganju*), o céu (*Ojo Orum*) — repleto de estrelas e de ar — e o fogo de derreter e esquentar.

Em outro momento, o deus Oxalá, depois do triste despertar, pergunta ao seu pai: “o mundo está pronto pronto, o que falta faltar?”¹⁸. E Olodum responde: “Falta *Okikishi*, o sal da Terra, que chamarão: o Homem. Falta *Iyê*, a

¹³ “Nos princípios”. Tradução minha realizada por meio de fragmentos encontrados no dicionário Yoruba – Português. Disponível em: <http://www.baradolojiu.xpg.com.br/dicionario_yp.htm>. Acesso em: 28 de jul. 2010.

¹⁴ Prandi, *op. cit.*, p. 196-198 e 502-506.

¹⁵ *Oriki* (saudação ou evocação) da umbanda para Oxalá: “Êpa, papai Oxalá”. Tradução minha a partir de SILVA (196-, p. 40). O *oriki* citado encontra-se em: APOCALYPSE, A. (2010, p. 1).

¹⁶ APOCALYPSE, A., 2010, p. 2.

¹⁷ *Ibid*, p. 3.

¹⁸ *Ibid*, p. 5

vida, que chamarão: Mulher. Pega então desta argila que te dou e modela o corpo de *Okurin* e *Obinrin*. E no calor do fogo, ponha os dois para secar”.¹⁹ Então, Oxalá modela o barro e põe para queimar. Por um lado, o homem queima demais e fica preto. Por outro, a mulher queima pouco e fica branca. Em seguida, o curioso Orungã, o Vento, vem ver a obra de Oxalá. Ele venta tanto que racha o barro. E assim nasce a mulher. Mas foi Nanã, a mãe das águas paradas, dos lagos e dos pântanos, que deu a Oxalá, o seu esposo, o barro para fazer o homem. Todavia, quando a alma (*Egum*) do homem se for, Nanã pedirá o barro de volta.

NARRADORA: Nanã Buruquê domina o *Egum*, *Egum* espírito do morto que morreu e não foi pra lugar nenhum. (APOCALYPSE, A., 2010, p. 7).

Mais adiante, Oxalá pede para Nanã dividir com ele o poder sobre *Egum Egum*. Mas ela diz para Oxalá que o poder vem deles e não dela. Logo, não é possível realizar a partilha. Insistentemente, Oxalá tenta dominar os *eguns*, ao passo que acaba descuidando do seu casamento com Nanã. Ela então faz um feitiço: “Vinho de palma e cento e um caramujinhos. E um filho de Oxalá este feitiço vai me dar”²⁰.

O feitiço faz efeito, nasce Obaluaê ou Omulu, “orixá da varíola, das pestes, das doenças contagiosas”.²¹ Entretanto, ele nasceu feio, deformado, torto.

Desesperada, a mãe atira o filho, nu, ao mar. Mas Okurin e lawô (esposa jovem)²² o salvam, tecendo para ele um manto de palha da costa chamado ganzé: “[...] com ele Obaluaê se cobriu e assim saiu da noite onde se escondeu. Tomou do Xaxará ²³ e saiu pelo mundo com a missão de curar os enfermos e debelar as epidemias pelo resto das eras, épocas e tempos”²⁴.

Comparemos este último mito, narrado por Apocalypse, com o mito “Nanã esconde o filho feio e exhibe o filho belo”, transcrito por Prandi (2001, p. 197). Os mesmos se diferem um pouco:

Conta-se que Nanã teve dois filhos. Oxumarê era o filho belo e Omulu, o filho feio. Nanã tinha pena do filho feio e cobriu Omulu com palhas, para que ninguém o visse e para que ninguém zombasse dele. Mas Oxumarê era belo, tinha a beleza do homem e tinha a beleza de todas as cores. Nanã o levantou bem alto no céu para que todos admirassem a sua beleza. (...) E lá ficou Oxumarê, à vista de todos. Pode ser admirado em seu esplendor de cores, sempre que a chuva traz o arco-íris. (Grifos meus).

Já na cena XI (“Exu exige Ebó”), lalorixá explica para o casal Obinrin e Okurin que Exu Elegbará²⁵ exige uma oferenda, para que eles possam entrar em Aruanda, seu reino. O Ebó que Exu exige é caçaça, charuto ou vela preta. Mas, por serem pobres, eles não têm nada para oferecer. No entanto, lalorixá reafirma a necessidade da oferta. Então, para se

¹⁹ *Ibid*, loc. cit. Itálicos meus.

²⁰ *Ibid*, p. 7.

²¹ Prandi, *op. cit.*, p. 567.

²² Prandi (*op. cit.*, p. 566) menciona o nome Iaô (*iyawó*): “esposa jovem; filha ou filho-de-santo; grau inferior da carreira iniciática dos que entram em transe de orixá”. Contudo, o nome Iawô, no texto *Os Orixás*, foi dado por Álvaro. Assim, parecem existir pequenas contradições nesse texto: enquanto na cena IV é mencionado que os humanos criados por Oxalá são Okurin (homem) e Obinrin (mulher), na cena XXVI o casal que é juntado por Exu é Okurin e Iawô.

²³ “Vassoura-cetro de Omulu” (*ibid.*, p.570).

²⁴ Apocalypse, A., *op. cit.*, p. 8.

²⁵ Prandi (2001) aponta vários nomes para Exu: Exu Bará, Exu Eleguá, Exu Legbá e Exu Elegbará. Este fato é devido à representação deste orixá em mitos de diversas nações africanas: como, por exemplo, as nagôs ejejês.

²⁶ Prandi, *op. cit.*, p. 75.

²⁷ *Ibid.*, p. 48.

²⁸ Apocalypse, A., *op. cit.*, p. 17.

²⁹ *Ibid.*, p. 18.

³⁰ Prandi, *op. cit.*, p. 89-91.

³¹ Camarinha ou roncó: “Termo pelo qual se designa o aposento destinado à reclusão dos neófitos durante o processo de iniciação. É conhecido também como *aliaxé* ou *ariaxé*, [...] OU ainda *axé*” (CARVALHO, *op. cit.*, p. 238.).

³² Segundo Berkenbrock (*op. cit.*, p. 440), *bori* quer dizer, literalmente: “dar de comer à cabeça. É o segundo rito no processo de iniciação no Candomblé e tem por objetivo fortalecer a cabeça do iniciando para receber o Orixá”.

³³ Saudação.

³⁴ Na umbanda, “o ‘amací’ é uma infusão de ervas maceradas em água, cujo preparo obedece a preceitos rigorosos, destinada à lavagem periódica da cabeça dos médiuns”. (SILVA, *op. cit.*, p. 66.).

³⁵ *Ibid.*, p. 570.

³⁶ *Ibid.*, loc. cit.

³⁷ Apocalypse, A., *op. cit.*, p.

³⁸ Fio-de-contas – “Nome dado, no Candomblé, aos colares rituais, nas cores dos *orixás*. Quando o colar tem 16 fios é dito *dilogum*, sendo arrematado com uma “firma” (conta cilíndrica) do *orixá*”. (CARVALHO, *op. cit.*, p. 216).

vingar, Exu aparece e faz o casal brigar, por discordância exacerbada da cor do seu chapéu: branco ou vermelho? Por fim, o casal se separa.

Existe uma narrativa de Prandi (2001) chamada “Exu provoca a rivalidade entre duas esposas”,²⁶ em que as mulheres brigam justamente por causa de uma história de chapéu. Contudo, ao que parece, a cena XI foi baseada no mito “Exu leva dois amigos a uma luta de morte”²⁷: eles se matam por causa de uma discussão sobre a cor do boné do desconhecido Exu: branco ou vermelho?

Em seguida, na cena XII (“Ogun e Okunrin”), Okurin, depois da separação, perde-se nas trevas e clama por luz. Surge, então, Ogum, orixá guerreiro e caçador: “Quem te enfiou nesta cabeça oca que tu, Mortalzinho preto, mereces alcançar a luz?”²⁸ Mais adiante, Ogum pergunta para dois habitantes do Irê se ele estava no Reino de Irê. Como eles nada responderam, o violento orixá lhes cortou as cabeças. Dentro em pouco, Okurin informa ao deus Ogum que em dia de santo os humanos têm que ficar calados: “Ogum estremeceu, deu um berro e desapareceu chão adentro numa nuvem de fumaça”²⁹.

Não restam dúvidas que esta cena foi baseada no mito “Ogum mata seus súditos e é transformado em orixá”³⁰.

Okurin continua pedindo luz, isto, já

na cena XIII (“Camarinha”³¹). Neste instante, aparece Ialorixá e diz que ele precisa de luz tanto por fora quanto por dentro. Assim, ela indica os passos rituais para que ele se torne um iaô, ou seja, um filho-de-santo:

IALORIXÁ: Cê tira 21 dias desta vida, cê entra pra camarinha e de lá não sai. É procê ter humildade, pra seguir a lei dos Orixás [sic]. Okurin precisa aprender a cantar rezas e cantigas da tradição. Okurin tem precisão de conhecer as ervas que curam o corpo e a alma do teu irmão. (...) Okurin vai dar bori³² de Oxalá. Okurin vai dar a salva de Obaluaê. Okurin vai dar a salva³³ de Nanã. Ah, Muzenza! (...) Cê raspa seu cabelo. Cê lava sua cabeça nas águas de Oxalá. Cê toma banho de amaci³⁴ na madrugada. (APOCALYPSE, A., 2010, p. 19).

Finalmente, Okurin aparece vestido como um iaô: de chita, pintado de todas as cores.

Mais histórias de Exu e mitos de Xangô — “orixá do trovão e da justiça”³⁵ — e de Oxum — “orixá do rio Oxum; deusa das águas doces, do ouro, da beleza e da vaidade; uma das esposas de Xangô” — são encontrados nas cenas XV, XVI e XVII: “Xangô”³⁶, “Xangô e Exu” e “Prisão na Pedreira”. Em suma, Xangô quer se casar com Oxum. Todavia, ela não aceita o convite, pois do seu velho pai Oxalá precisa cuidar. Desta feita, Xangô diz que de Oxalá cuidará, levando-o em seu pescoço. Logo, o deus Xangô manda dois servos (Biri, as trevas, e Fefé, o vento)³⁷ buscarem um colar de contas³⁸

vermelhas misturadas com contas brancas. Assim que o colar chega, Xangô o pendura no pescoço e diz para Oxum que ele carrega o seu pai. Mas ela não aceita esta assertiva, pois não vê seu pai no pescoço do rei Xangô. Súbito, ele enfurece. Chega, então, Exu, para proteger Oxum e impedir que o irmão Xangô se case com ela. Os dois brigam e Exu sai derrotado. De imediato, o deus das trovoadas prende Oxum numa pedreira. Mas Exu não desiste e pede ao pai Obatalá para libertar Oxum. Logo, ela é transformada em uma pomba branca, que voa para longe.

Essas três cenas encontram referências nos mitos prandianos “Xangô vence Exu e conquista Oxum” e “Oxum transforma-se em pombo”.³⁹

As cinco cenas seguintes — intituladas “Odé”, “Oxóssi”, “Katendê”, “Oxum” e “Logum Edé” — discorrem, grosso modo, sobre o amor entre o caçador Odé e a bela Oxum e sobre a morte⁴⁰ e reencarnação de Odé: o humano Odé, “rei das matas e dos caçadores”,⁴¹ falece e volta como o orixá Oxóssi, “rei dos índios e dos caboclos”.⁴²

Assim transcorrem as ações mais relevantes destas cenas: no dia de Ifá, o Destino, Odé matou uma serpente. Entretanto, Ifá proíbe a caça em seu dia:

NARRADOR: A serpente que Odé matou, picou e comeu, é Oxumarê, filho de Nanã e Oxalá. Oxumarê, a serpente,

é o arco-íris que leva água da Terra pro Céu de Olodum. Por isso Odé foi castigado. Sete anos se passaram e sete anos Oxum chorou, pedindo pra Odé voltar. Olodumaré, compadecido, perdoou Odé e permitiu sua volta à Terra como orixá: Oxóssi (...). (APOCALYPSE, A., 2010, p.27).

Por conseguinte, Oxóssi foi enfeitado por Katendê/Ossaim, orixá mago que “faz mágica com flores e ervas e feitiço com raízes e folhas”,⁴³ e ficou eternamente na floresta. Ali, Oxum vai sempre visitá-lo, murmurando carinhos e carícias em seus ouvidos.

Não obstante, com o intuito de entrar no palácio proibido para amar Oxum, Oxóssi se vestiu de mulher e se passou por sua amiga. Ficaram horas a sós: “O amor voa de Oxóssi para Oxum. [...] O amor nada de Oxum para Oxóssi”.⁴⁴ Assim nasceu Logum Edé, “orixá da caça e da pesca”.⁴⁵ Mas, porque Oxóssi usou saia, Logum Edé desenvolveu-se meio homem, meia mulher. Durante seis meses vive como o seu pai, alimentando-se de caça: é Oxóssi. Nos seis meses restantes, vive debaixo d’água, comendo peixe: é Oxum.

Todas estas cenas esbarram nos seguintes mitos prandianos: “Odé desrespeita proibição ritual e morre”, “Oxóssi⁴⁶ é raptado por Ossaim”, “Logum Edé nasce de Oxum e Erinlé”, “Logum Edé é salvo das águas”, “Logum Edé é possuído por Oxóssi”.⁴⁶

³⁹ Prandi, *op. cit.*, p. 273 e 332.

⁴⁰ “Para os Yoruba a morte não é o fim, ou melhor, a morte não representa uma extinção eterna de vida humana. Acredita-se que há vida após a morte e que [os] membros que partiram, foram para descansar. Quando os antepassados quiserem voltar para *ilé ayé* – o mundo, eles podem reencarnar [na] mesma família”. (ATINÚKÉ: *A Cerimônia de Batismo, Nomes Yorùbá e a Concepção da Morte na Cultura Yorùbá*. (Artigo). Belo Horizonte: Instituto de Arte e Cultura Yorùbá, 2009, p. 12. Disponível em: <<http://www.institutoyoruba.com>> Acesso em: 11 ago. 2010. Para acessar este artigo é preciso fazer um cadastro no site).

⁴¹ Apocalypse, A., *op. cit.*, p. 26.

⁴² *Ibid.*, p. 27.

⁴³ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁵ Prandi, *op. cit.*, p. 567.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 114, 120, 136, 137 e 140.

Concluindo, talvez o fato de o comandante do *Giramundo* ter se baseado, para escrever a maioria das cenas de *Os Orixás*, em mitos narrados na obra *Mitologia dos Orixás*, de Reginaldo Prandi, e/ou também em histórias ouvidas, vistas e vivenciadas por ele no terreiro do *Estrela do Oriente*, ou ainda em obras lidas por ele — às quais, por algum motivo, não tivemos acesso —, gere dúvidas sobre a originalidade e autoria do texto. Mas o que realmente aconteceu foi que o dramaturgo Álvaro Apocalypse se inspirou livremente nessas referências para tecer e enredar o seu próprio entendimento dos mitos afro-brasileiros, relacionando-os com histórias acessadas em sua imaginação. Estas inspirações não configuram, de modo algum, uma terceira autoria do texto *Os Orixás*. Ao que tudo indica, ele pegou emprestado de Oxalá o saco da criação, semeando as sementes em forma de letras. Assim surgiram as palavras, as rimas, os pontos e os versos desse belo texto.

Referências

APOCALYPSE, Álvaro. **Os Orixás** (2001). Belo Horizonte: Museu Giramundo, 2010.

APOCALYPSE, Beatriz. **A era Beatriz Apocalypse no Giramundo**: remontagem de Um Baú de Fundo Fundo, Cobra Norato e Os Orixás. Entrevista oral concedida a Luciano Oliveira. Belo Horizonte, 22 de jul. de 2009. Entrevista não-publicada.

ATINÚKÉ: **A Cerimônia de Batismo, Nomes Yorúbá e a Concepção da Morte na Cultura Yorúbá**. (Artigo). Belo Horizonte: Instituto de Arte e Cultura Yorúbá, 2009, p. 12. Disponível em: <<http://www.institutoyoruba.com>> Acesso em: 11 ago. 2010.

BERKENBROCK, Volney J. **A experiência dos orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

CARLOS, Helvécio. **Álvaro Apocalypse aprofunda sua pesquisa sobre a brasilidade e mergulha nos mitos e na religiosidade africana para criar 'Orixás', o 30º trabalho do grupo Giramundo**. Estado de Minas. Belo Horizonte, terça-feira, 08 de maio de 2001. Em Cultura.

CAMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CARVALHO, Alexandre Magno Teixeira de. **O sujeito nas encruzilhadas da Saúde**: um discurso sobre o processo de construção de sentido e de conhecimento sobre sofrimento difuso e realização do ser no âmbito das religiões afro-brasileiras e sua importância para o campo da Saúde Coletiva. 2004. Tese (Doutorado em Ciências/área de Saúde Pública). Escola Nacional de Saúde Pública. Rio de Janeiro, 2004. 340 f. Disponível em: <<http://bvssp.icict.fiocruz.br/pdf/carvalhoamtd.pdf>>. Acesso em: 02 jul. 2010.

MALAFIA, Marcos. **Mestiçagem e culturas em Os Orixás, Cobra Norato e Um Baú de Fundo Fundo**. Entrevista oral concedida a Luciano Oliveira. Escola Giramundo, Belo Horizonte, 30 de jul. de 2009. Entrevista não-publicada.

MARTINS, Alexandra. **Giramundo, Saravá!** Tempo. Belo Horizonte, terça-feira, 20 de fevereiro de 2001. Magazine.

_____. **“Os Orixás” homenageia cultura afro**. Tempo. Belo Horizonte, sexta-feira, 11 de maio de 2001. Magazine – Fim de semana. p. 13.

MORAIS, Mariana Ramos de. **O Candomblé na metrópole**: A construção da identidade em dois terreiros de Belo Horizonte. 2006. 132 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

PAULO, João. **Giramundo transforma em teatro a criação do mundo narrada pelos Orixás**. Estado de Minas. Belo Horizonte, quinta-feira, 21 de junho de 2001. Em Cultura/Crítica Teatro.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RODRIGUES, Nina. **Osafricanos no Brasil**. Revisão e prefácio de Homero Pires; notas biobibliográficas de Fernando Sales. 6. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

SILVA, Dagoberto. **Magia e rituais de Umbanda**. Curitiba: A.M. Cavalcante & Cia Ltda, [196-?].

VERGER, Pierre Fatumbi. **Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África**. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

Sites pesquisados:

<http://www.baradoloju.xpg.com.br/dicionario_yp.htm>. Acesso em: 28 de jul. 2010.

<<http://bvssp.icict.fiocruz.br/pdf/carvalhoamtd.pdf>>. Acesso em: 02 jul. 2010.

<<http://www.institutoyoruba.com>> Acesso em: 11 ago. 2010.

<<http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/>>. Acesso em: 04 set. de 2010

Comunidades ribeirinhas deslocadas e alocadas: resgatando o patrimônio socioambiental do rio Madeira

Luis Fernando Novoa Garzon

Lou-Ann Kleppa

Luis Fernando Novoa
Professor da UNIR. Chefe do Departamento de Ciências Sociais. Tem formação em Sociologia e Ciência Política e é doutor em Planejamento Urbano e Regional, com foco em estrutura e transformação do Estado a partir de sua interface com o mercado. Coordena o Grupo de Pesquisa Justiça Ambiental e Cartografia Social na Amazônia.

Lou-Ann Kleppa
Professora da Unir. Possui graduação em Letras pela Universidade de São Paulo (2001), mestrado em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (2005), doutorado sanduíche em Neurolinguística pela Radboud University Nijmegen (2007) e doutorado em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (2008).

Resumo: O rio Madeira e os povos ribeirinhos, que dele e para ele vivem, formam até aqui um todo indissociável. Por isso o “ribeirinho do Madeira” não pode ser uma definição estritamente geográfica, que enquadre tão-somente a população residente nas margens do rio Madeira, e de seus igarapés, furos e afluentes. A definição proposta abrange o modo de vida agroextrativista específico da população que vive no entorno da bacia do rio Madeira, modo de vida que se consolidou fundamentalmente por transmissão oral, resultante das confluências migratórias que se dirigiram para a região no início do século XX, somadas às miscigenações étnico-culturais decorrentes entre indígenas, caboclos, brancos e afrodescendentes. O objetivo do artigo é dar a devida dimensão à contribuição simbólica e material, social e ambiental, proporcionada pelas comunidades ribeirinhas situadas ao longo do rio Madeira, no estado de Rondônia, para o conjunto do Município, Estado e região Amazônica.

Palavras-chave: Comunidades ribeirinhas; Patrimônio socioambiental; Resistência e memória coletiva.

Porto do Jairo
(morador da comunidade Maravilha). A canoa é o meio de transporte do ribeirinho.
Foto: Lou-Ann Kleppa, 2015



Apresentação

Patrimônio é o cabedal que nos cabe, o que foi guardado e preparado para permanecer, para durar e ir além de nós, como uma dádiva àqueles que nos seguem e depois prosseguem na caminhada. Patrimônio material e patrimônio imaterial compõem a memória coletiva necessária para uma trajetória autônoma de um grupo social, de um povo, de uma nação. Quando nos referimos ao Patrimônio Socioambiental, estamos nos remetendo a uma territorialidade (cf. ALMEIDA, 2006, p. 24) feita de memória, território enquanto fonte de identidade, corpo e carne de muitos, cuja desfiguração é, inevitavelmente, destruição ambiental e cultural, biocídio e etnocídio, simultaneamente.

O rio Madeira e os povos ribeirinhos, que dele e para ele vivem, formavam um todo indissociável. O *des-envolvimento* pretendido com a instalação de duas grandes usinas hidrelétricas no rio Madeira entre Abunã e Porto Velho (Jirau/Caldeirão do Inferno e Santo Antônio) - além de outros projetos, como a completa pavimentação da Rodovia Porto Velho-Manaus (BR 319) e a conclusão da Rodovia Interoceânica ligando a BR 364 aos portos do Pacífico Sul - representa literalmente uma contagem regressiva para a existência dessas comunidades tradicionais. Daí a importância da efetivação de políticas públicas, seja para as comunidades realocadas, seja para

as comunidades remanescentes que tiveram que se confrontar com uma nova dinâmica do rio, pelo seu duplo barramento, e com uma nova dinâmica econômico-social.

Entre essas políticas públicas, além daquelas voltadas para o fortalecimento da economia agroextrativista e da pesca, constam, em igual importância, as políticas de incentivo e resgate da memória, de fomento da cultura regional e do modo de vida ribeirinho. O presente texto se insere nesse esforço restituidor, ao pretender explicitar espaços e ferramentas para identificar, valorizar e fortalecer o patrimônio socioambiental do Madeira, construído por muitas gerações de ribeirinhos.

Ribeirinhos do Madeira: conceituação e recorte

Valendo-nos em parte da pesquisa de campo realizada sob a coordenação de Josué C. Silva e outros (cf. SILVA, 2002) e de observações diretas, apresentamos os seguintes elementos de definição: “Ribeirinho do Madeira” não pode ser uma definição meramente espacial que enquadre tão-somente a população residente nas margens do rio Madeira e de seus igarapés, furos e afluentes. A definição proposta, assumidamente abrangente, envolve o modo de vida agroextrativista específico da população que vive no entorno da bacia do rio Madeira, modo de vida que se consoli-

dou fundamentalmente por transmissão oral, resultante das confluências migratórias que se dirigiram para a região no início do século XX, somadas aos intercursos étnico-culturais decorrentes entre povos indígenas, afrodescendentes, além de extrativistas e camponeses em busca de novas áreas de sustento.

A especificidade desse modo de vida era embebida das particularidades do rio Madeira em seus dois trechos, o alto/médio Madeira e o baixo Madeira. O alto/médio Madeira, na parte brasileira, tem 360 km com 72 m de desnível do leito do rio, e contava — até a construção das usinas hidrelétricas de Santo Antônio e Jirau — com aproximadamente 18 corredeiras de maior ou menor vulto. Já o baixo Madeira compreende o trecho entre Santo Antônio até a foz no rio Amazonas, contando com 1.100 km com um desnível em torno de 50 m apenas, o que proporciona amplas áreas alagadiças com lagos naturais perenes nos costados do rio. Este ambiente bi-partido contava com cheias e vazantes bem marcadas ao longo do ano, e que caracterizavam temporadas e formas específicas de cultivo, pesca e extrativismo no rio, nas suas margens, nos igarapés, nos lagos e na área de terra firme adjacente.

O cenário pós-usinas é de uma paisagem construída a fórceps. Uma “cheia mínima” foi estabelecida para garantir a vazão necessária para a geração

de energia hidrelétrica e o que surgiu no antigo trecho encachoeirado do rio Madeira são dois reservatórios longitudinais: o primeiro que se estende da UHE de Santo Antônio (onde a cota regulamentar é de 70,5 m) até a área jusante do reservatório de Jirau (onde a cota regulamentar é de 76 m); e o segundo trecho que se estende da UHE de Jirau (onde a cota regulamentar pode variar entre 82 m e 90 m) até a fronteira com a Bolívia, no rio Abunã. A grande cheia que se manifestou no primeiro trimestre de 2014 expressa nexos com a forma e o cronograma de enchimento desses reservatórios nos meses anteriores. Além disso, efeitos de sedimentação e remanso incrementariam ainda mais o escape lateral das águas excedentes provenientes de intensas precipitações nas cabeceiras do rio Madeira, proporcionando sua sobreinundação (FEARNSIDE, 2014).

As comunidades atingidas repetida e continuamente a partir de 2008 foram as mais afetadas pela chamada “cheia histórica”. É preciso frisar que essas comunidades nunca tinham sido incluídas em qualquer planejamento de expansão de serviços públicos. O que por um lado manifesta-se como marginalidade e subcidadania assumida, por outro, configura uma resiliência comunitária, uma capacidade de autossuficiência econômica e cultural, que possibilitou que essas comunidades se consolidassem enquanto tais ao longo de décadas. A crescente urbani-

zação de Porto Velho, em função do asfaltamento da BR 364 e do ciclo de garimpo a partir dos anos 70, gestou um imaginário que debita o “crescimento” alcançado no meio ambiente, às custas de seu sacrifício. A potencialização, nos anos 80, do baixo Madeira como hidrovia de larga escala reforçaria esse choque de padrões e expectativas. O ribeirinho foi crescentemente visto como “beradeiro”¹, objetiva e subjetivamente marginalizado, excluído por demérito e jeito de ser. Segundo Silva e Filho (2002, p. 28), a desestruturação social das comunidades ribeirinhas que sobrevém na nova conjuntura é atribuída aos próprios ribeirinhos por esse novo olhar urbano, “desbravador”, colonizador e autocolonizador.

O problema dos ribeirinhos, na visão hegemônica dos setores agropecuaristas e madeireiros que se entroniza no estado de Rondônia, seria, em primeiro lugar, a herança indígena recebida, em réplica a seus padrões de “ócio” e “improdutividade”. Isso explicaria sua relutância em abandonar sua matriz cultural-econômica de subsistência, resistindo a inovações técnicas e comportamentais que aumentassem sua produtividade e a constância dela durante o ano. Segue arraigada na cidade a pejoração do que fica estagnado frente ao que progride. No senso comum, na capital do Estado campeão de devastação do bioma amazônico,

sinônimo de miserável é “comedor de peixe”, de vida miserável: “viver só comendo peixe”. Esse olhar se internaliza nos próprios ribeirinhos, tão duro e perverso o estigma. Evidência palpável disso é o conflito cultural intergeracional nas comunidades ribeirinhas, o que tem produzido uma constante migração dos segmentos etários entre 15 e 35 anos. Ou seja, nas comunidades ribeirinhas predominava a população adulta acima de 40 anos, idosos, além de crianças e jovens até os 15 anos, como se verificou na pesquisa de campo realizada no Distrito de Nazaré (*Id. Ibidem*, p. 132).

Este cenário de “guetização” acentuou-se nos últimos anos. O projeto das usinas no rio Madeira, elaborado à revelia das populações locais, somente reconheceu os impactos sobre a população ribeirinha a título de “efeito colateral” das obras. O “reconhecimento” do ribeirinho foi feito em uma situação-limite da própria situação ribeirinha, ou seja, trata-se, na prática, da conversão de agroextrativistas e pescadores em segmentos dependentes de políticas assistenciais. A oligarquia política do Estado passou, inclusive, a partir do projeto das usinas, a incorporar discursivamente a “causa ribeirinha” para poder ampliar os montantes das “compensações sociais” previstas. Recursos que alimentarão as relações de clientela e de cabresto político, tradicionais no Estado.

¹ Nos últimos anos, através do trabalho de associações, organizações culturais e movimentos sociais, o termo “beradeiro” ganhou contornos semânticos de resistência e afirmação identitária.

Valendo-nos da dupla categorização de Acselrad (2004b), deduzimos que o momento objetivista da apropriação do rio Madeira e da definição da forma predominante de seu uso se associa ao momento subjetivista, em que se recorre a estratégias simbólicas de universalização da forma tida como a mais “adequada” para utilização daquela territorialidade. A implementação célere e brutal das UHEs de Santo Antônio e Jirau se vale do alicerce objetivo de apropriações particularistas, e desapossamentos respectivos, promovidos no bojo da formação territorial do estado de Rondônia. E ainda conta com o beneplácito subjetivo de uma população majoritariamente migrante, que, vítima e órfã de uma modernização periférica, se dispõe a qualquer sacrifício em nome de seu “repatriamento” a qualquer dinâmica que remeta à centralidade ativa do progresso, especialmente quando o objeto de sacrifício maior lhe pareça alheio e exterior: os povos tradicionais que vivem ao longo do rio Madeira.

O controle e o uso compartilhado das águas e várzeas do rio Madeira puderam proliferar no interregno dos surtos de expansão mercantis. Exatamente por isso nunca foram objeto de políticas públicas que dinamizassem suas potencialidades horizontalizantes, que lhes providenciasse regularização fundiária, créditos preferenciais, progra-

mas de extensão de caráter agroecológico e infraestrutura social.

A recomposição da economia local e do calendário sociocultural dessas comunidades deslocadas e em deslocamento, bem como a criação de canais para seu reconhecimento, deve ser meta dos poderes públicos e dos atores da sociedade civil voltados para a defesa da Amazônia para os povos que nela vivem.

Amazônias recíprocas

A Amazônia não pode ser explicada e entendida sem a contribuição imemorial das populações tradicionais que nela vivem. A Amazônia é, antes de tudo, uma construção social e antropológica. Ela é continuidade e expressão dos povos indígenas e estes são sua manifestação consciente, na forma de práticas culturais muito sofisticadas. A diversidade amazônica, antes de um acidente biológico, é resultante de um processo civilizatório de novo tipo, que vem sendo suprimido e desfigurado ao longo dos séculos. Não se trata de solo, floresta, água e diversidade genética, mas de um todo integrado que só se faz comunicável na cosmovisão de povos que surgiram e se constituíram na Amazônia, intercambiando usos, manejos, lendas, ritos e epopeias entre si. O “ambiente” amazônico é resultado de uma série

de interações históricas e culturais, não sendo possível separar a sociedade do seu ambiente. (BENCHIMOL, 1998).

O extrativismo, a silvicultura e a agricultura itinerante, a cultura e o olhar dos povos indígenas não são atividades “externas” ao meio amazônico, mas conformadoras dele. Depois, em contato com essa rica tradição, se integraram à Amazônia quilombolas, seringueiros e ribeirinhos. Na direção contrária, agentes econômicos, e as arenas estatais por eles instrumentalizadas, nada mais fazem que incorporar brutalmente a Amazônia à lógica do mercado monopolista, utilizando-a como um novo acervo/estoque de *commodities* agrícolas, minerais e energéticas.

Podemos definir essas populações tradicionais como aqueles grupos em que se observa uma dependência intrínseca que têm com a natureza para sua existência, enquanto dependem da mesma para se reproduzir socioculturalmente, valem da gestão compartilhada e do uso comum dos recursos naturais. (ACSELRAD, 2004a, p. 14).

Com o advento da Constituição Federal de 1988, passou-se a adotar o termo “terras tradicionalmente ocupadas”, designação importante para o processo de legitimação de territorialidades específicas e etnicamente construídas. Uma primeira instância foi a Comissão Nacio-

nal de Desenvolvimento Sustentado das Populações Tradicionais (CNPT), instituída pela Portaria nº 22, de 10.02.1992, do IBAMA. Já em 2004, foi criada a Comissão de Desenvolvimento Sustentável das Comunidades Tradicionais, com o objetivo principal de estabelecer a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais, instituída recentemente pelo anexo do Decreto 6.040 de 07.02.2007. Este Decreto reconhece formalmente a existência de todos os povos e comunidades tradicionais do Brasil. “Povos e Comunidades Tradicionais” são grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição. Dentre os princípios da Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável das Comunidades Tradicionais contidos no art. 1º do anexo ao Decreto 6.040/07, consta:

I - o reconhecimento, a valorização e o respeito à diversidade socioambiental e cultural dos povos e comunidades tradicionais, levando-se em conta, dentre outros aspectos, os recortes etnia, raça, gênero, idade, religiosidade, ancestralidade, orientação sexual e atividades laborais, entre outros, bem como a relação desses em cada comunidade ou povo, de modo a não

desrespeitar, subsumir ou negligenciar as diferenças dos mesmos grupos, comunidades ou povos ou, ainda, instaurar ou reforçar qualquer relação de desigualdade;

[...]

VIII - o reconhecimento e a consolidação dos direitos dos povos e comunidades tradicionais;

[...]

XIV - a preservação dos direitos culturais, o exercício de práticas comunitárias, a memória cultural e a identidade racial e étnica.

As populações tradicionais que vivem nas regiões de expansão da fronteira das atividades econômicas, a exemplo da região do Madeira, estão sendo colocadas à mercê de um dinamismo que as está descaracterizando acelerada e progressivamente. É preciso compreender o conjunto de iniciativas privadas e governamentais que vêm convergindo para essa região nas últimas décadas. A instalação das usinas hidrelétricas em Santo Antônio e em Jirau/Caldeirão do Inferno, no rio Madeira, e sua última cheia histórica representam uma culminância e uma intensificação desse processo.

A singularidade das populações ribeirinhas do Madeira, em correspondência à singularidade do próprio rio, foi profundamente transformada por um contexto que implica a remoção direta de cerca de 5 mil ribeirinhos, por con-

ta dos reservatórios e pela alteração no ciclo de sedimentos, água e peixes, abaixo e acima desses reservatórios, com impacto indireto sobre mais de 20 mil ribeirinhos. O ciclo “natural” do rio Madeira, que se tornou também ciclo social e cultural ao longo de gerações, foi alterado não se sabe em que proporções, como reconhecem tanto o IBAMA como os próprios especialistas responsáveis pelos Estudos de Impacto Ambiental (GARZÓN, 2008). Este saber, memória viva, é que precisaria ser registrado, interpretado, (re)socializado, especialmente junto às crianças e jovens das comunidades ribeirinhas realocadas e remanescentes, sob protagonismo de seus representantes devidamente instrumentados para tanto.

Fato consumado ou planejamento participativo?

Partindo da premissa que primeiro não se deve aceitar e depois não esquecer o que o modo capitalista de produção destrói em nome do progresso (STENGERS, 2005), defendemos a posição de que o que sobreviveu aos ciclos de expansão e incorporação capitalista deve ser considerado bastião de resistência de um passado-presente que não se interrompeu e não cessará enquanto houver restituição e memória. Nesse sentido, propomos como metas gerais de intervenção e análise:

- Proporcionar condições de reconhecimento dessas comunidades em franco processo de desestruturação, frente aos impactos cumulativos dos grandes projetos previstos para a região, entre eles a urbanização acelerada de Porto Velho e o avanço da fronteira agropecuária (soja e gado), além das atividades madeireira e mineradora no entorno do rio Madeira. O fortalecimento cultural, social, econômico e institucional das comunidades ribeirinhas do Madeira representaria por si só um freio a essas intervenções e dinâmicas descaracterizantes.

- Articular as dimensões físico-materiais (do rio e suas continuidades em meio a tantas discontinuidades) com as dimensões simbólicas — dimensões constitutivas do modo das comunidades ribeirinhas representarem a si mesmas — através de encontros, oficinas, canções, dramatizações e vídeos.

- Proporcionar a apropriação e valorização da herança cultural ribeirinha, para que a mesma possa servir de base para sua afirmação, possibilitando a interação com novos conhecimentos, em processo contínuo de criação cultural.

As comunidades agroextrativistas remanescentes nas margens do rio Madeira ou em reassentamentos próximos aos reservatórios das hidrelétricas não devem ser vistas apenas como vetores intermediadores de bens patrimoniais. Essas comunidades — deslocadas de seus espaços e em seus espaços — podem e devem ser recriadoras e inventoras de novos patrimônios nos locais resilientes e nos novos locais que puderam conquistar após muita pressão.

Conclusão

Se formos interpretar em termos de educação patrimonial, nenhum aprendizado se faz sem a “experiência direta” dos bens e fenômenos socioambientais e culturais para se chegar à compreensão e à valorização do patrimônio, com a identificação das evidências e manifestações da cultura ribeirinha (ou beradeira), em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados.

Para além do patrimônio histórico convencional, temos diante de nós um outro patrimônio, ainda “vivo”, que se condensa na artesanaria do espaço cotidiano (cf. CERTEAU, 2004), nas técnicas e “manhas” específicas de pescar, caçar, plantar, cultivar e colher, segundo o ciclo do rio, em suas variadas formas de manifestação em cada trecho (várzea, lago, corredeira, igarapé, terra firme etc.). Essa reciprocidade continuada entre povos e o entorno de um grande rio resultou em um patrimônio socioambiental único, que abarca uma ritualística, uma cosmovisão, uma culinária, uma linguagem verbal e corporal, um modo de vida original e sofisticado que não pode nem deve desaparecer.



Referências bibliográficas

ACSELRAD, Henri. As práticas espaciais e o campo dos conflitos ambientais. In: ACSELRAD, Henri (org.). **Conflitos Ambientais no Brasil**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004a.

_____. **A crítica do empirismo e a construção do objeto científico**. Mimeo. Rio de Janeiro: IPPUR/UFRJ, 2004b.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Amazônia: a dimensão política dos “conhecimentos tradicionais”. In: ACSELRAD, Henri (org.). **Conflitos Ambientais no Brasil**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Terras**

de quilombo, terras indígenas, “babaçuais livres”, “castanhais livres”, faxinais e fundos de pasto: terras tradicionalmente ocupadas. Manaus: PPGSCA-UFAM, p. 21 a 37, 2006.

BENCHIMOL, S. **Os índios e os caboclos da Amazônia: uma herança cultural antropológica**. Belém: Ed. Amazônia, 1998.

CERTEAU, M. de. **A Invenção do Cotidiano: artes de fazer**. V.1. Petrópolis: Vozes, 2004.

FEARNSIDE, P.M. **As barragens e as inundações no rio Madeira**. *Ciência Hoje* n. 314/maio, 2014, p. 56-58.

Ano 1 . N.1, p. 100 – 109, 2017.

Cozinha do Jairo

A cozinha ribeirinha estabelece a comunicação entre dentro e fora da casa.

Foto: Lou-Ann Kleppa, 2015

Saga Beradera: teatro e memória ribeirinha

Rodrigo Vrech

Rodrigo Cardoso
Pereira Vrech
Graduado em Gestão
Pública – UNOPAR
Diretor e dramaturgo
– Beradera
Companhia de Teatro

Resumo: Em 2014, Porto Velho/RO e diversas de suas comunidades ribeirinhas foram atingidas por uma enchente histórica. Nazaré foi uma destas comunidades. Porém, através de um consolidado trabalho de identidade e valorização cultural, conseguiu manter-se unida diante da catástrofe. Este processo de nascimento e renascimento de Nazaré é o tema da peça “Saga Beradera”. O processo de criação da peça, desempenhada pela Beradera Companhia de Teatro, e o envolvimento da comunidade são o fio condutor deste artigo, comparando a pesquisa de campo e referências trabalhadas neste espetáculo com “Lete”, o primeiro trabalho do grupo.

A peça “Saga Beradera” propõe-se a expor, através de uma trama ficcional, os processos antagônicos de marginalização e resistência que permeiam as comunidades tradicionais de beira de rio, destacando a história real de Nazaré e seus personagens mais relevantes, como os professores Manoel Maciel Nunes e Artêmis Águila Ribeiro.

Palavras-chave: Saga Beradera. Teatro. Comunidade.

ABSTRACT: In 2014, Porto Velho/RO and several of its riverside communities were hit by a historic flood. Nazareth was one of these communities. However, through a consolidated work identity and cultural appreciation, managed to remain united in the face of catastrophe. This process of birth and rebirth of Nazareth is the theme of the play “Saga Beradera”. The creation process of the play performed by Beradera Theater Company and community involvement are the guiding thread of this article, comparing the field research and references worked in this show with “Lethe”, the first work of the group.

The play “Saga Beradera” proposes to expose, through a fictional plot, the antagonistic processes of marginalization and resistance that permeate the traditional communities river border, highlighting the true story of Nazareth and his most important characters, such as teachers Manoel Maciel Nunes and Artemis Águila Ribeiro.

Keywords: Saga Beradera. Theatre. Community.

Página ao lado
Apresentação de Lete
na Estrada de Ferro
Madeira-Mamoré
durante enchente de 2014
Foto: Marcela Bonfim



1. Introdução

Em 2014, uma enchente histórica alagou e soterrou a cidade de Porto Velho/ RO e diversas comunidades ribeirinhas. Nazaré foi uma das localidades atingidas. Contudo, o movimento cultural, artístico e identitário da comunidade permitiu que a mesma se reerguesse após o evento, evitando evasões.

A enchente e o processo de identidade e memória desenvolvidos nesta comunidade – em oposição à “rua”, fonte de hostilidade e incertezas – são o tema da segunda peça da Beradera Companhia de Teatro, que buscou aproximar-se ao máximo dos moradores e seu modo de vida para trazer legitimidade e verossimilhança ao trabalho.

Serão abordados, no seguinte estudo: a) O histórico de Nazaré; b) Os antecedentes de pesquisa de linguagem e abordagem temática do grupo aplicados na peça “Lete”; c) As particularidades da criação de “Saga Beradera”; d) A utilização da pesquisa de campo e do envolvimento da comunidade.

2. Nazaré

Distante mais de cento e vinte quilômetros do centro administrativo de Porto Velho, o Distrito de Nazaré só possui acesso por via fluvial, através do rio Madeira. A comunidade distingue-se de outras povoações ribeirinhas de Porto Velho devido a seu forte estí-

mulo cultural, propagado pelo falecido professor Manoel Maciel Nunes – mais conhecido como Seu Maciel – assim como diversos outros moradores que deram suas ricas contribuições à cultura local. Nazaré já foi tema de teses, dissertações, músicas e documentários e costuma encantar todos que a visitam.

Sobre a ideia de comunidade, Bauman (2001) diz:

A comunidade é um lugar “cálido”, um lugar confortável e aconchegante. É como um teto sob o qual nos abrigamos da chuva pesada, como uma lareira diante da qual esquentamos as mãos num dia gelado. Lá fora, na rua, toda sorte de perigo está à espreita; temos que estar alertas quando saímos, prestar atenção com quem falamos e a quem nos fala, estar de prontidão a cada minuto. Aqui, na comunidade, podemos relaxar — estamos seguros, não há perigos ocultos em cantos escuros.

Com mais de quinhentos habitantes, o povoado mantém-se preservado da “rua”. Não há sinal de telefonia móvel, a internet só está disponível na escola estadual, não há acesso a veículos, a luz elétrica funciona através de um gerador — que deixa a localidade no escuro em diversas ocasiões — e não há coleta de lixo. A comunidade vive basicamente da pesca e da agricultura, e alguns habitantes também possuem rendimento proveniente da previdência social, pequenos comércios e cargos públicos.

A relação dos moradores com a floresta e o rio, além da memória dos tempos em que Nazaré era um seringal, proporcionam um rico universo simbólico dos hábitos e costumes locais. Um patrimônio cultural beiradeiro ameaçado pela última enchente.

Casa de dois andares com marca da enchente
Foto: Rodrigo Vrech, 2014



Em trinta de março de 2014, o rio Madeira alcançou a marca histórica de 19,74m. O recorde anterior era 17,52m registrado em 1997. A diferença catastrófica entre os dois níveis colocou o município de Porto Velho em estado de calamidade pública. Mais de quatro mil e quinhentas famílias perderam suas casas, seus bens, e muitas continuam ocupando o Abrigo Único – montado pela Prefeitura Municipal de Porto Velho e a Defesa Civil – sem data para conseguir novas moradias. Comunidades inteiras foram destruídas pela força das águas e histórias centenárias se perderam em meses. Moradores tradicionais sumiram ou vieram a falecer, levando consigo a história oral de suas localidades, a exemplo de Dona Esmeralda, de São Sebastião, que foi removida de seu lar devido à enchente e faleceu às vésperas de seus 93 anos, levando consigo memórias irrecuperáveis de seu povo.

Sobre a enchente, Fearnside (2014), importante pesquisador das usinas hidrelétricas da Amazônia, relata:

Alguns dos impactos da inundação do rio Madeira foram agravados pelas usinas hidrelétricas instaladas ao longo de seu curso, embora, é evidente, essas barragens não possam ser responsabilizadas sozinhas por todos os estragos. (...) A inundação e vários trechos da rodovia BR-364 que beiram os lagos formados pelas usinas de Santo Antônio e Jirau também deve ter sido agravada por causa das barragens. A cheia recorde teria causado enchente também recorde mesmo na

ausência das barragens. Mas, com elas, a cheia é ainda maior na margem dos reservatórios, uma vez que o aumento tem início a partir de um nível mais alto. Se os níveis dos reservatórios tivessem sido rebaixados ao máximo para aproximar o rio de seu leito natural, a inundação lateral teria sido menor. (...) O problema é que os sedimentos mais grossos, como areia, tendem a migrar para o fundo do reservatório logo no seu início, onde a água entra no lago rio acima. Os sedimentos acumulados funcionam como uma espécie de segunda barragem, represando a água no trecho do rio que está acima do que é oficialmente considerado ‘reservatório’. Isso forma o chamado ‘remanso superior’, onde o nível da água é mais alto do que o rio natural.

A enchente histórica havia sido prevista na peça anterior da Beradeira Companhia de Teatro: “Lete”. Naquele trabalho, que estreou em 17/05/2013, o grupo fazia um paralelo entre a constru o das hidrelétricas no rio Madeira e os demais fluxos migratórios que formaram a cidade de Porto Velho. O nome “Lete” prov m do rio do esquecimento na mitologia grega, que leva consigo a memória daqueles que são banhados por ele. Na peça “Lete”, o esquecimento é uma metáfora para o rio Madeira, atingido pela instala o de duas hidrelétricas em seu leito.

A narrativa oral   utilizada pela comunidade de Nazaré como forma de ressignificar a identidade ribeirinha e empoderar representa es locais, como o

Instituto Minhas Raízes. Esta identidade, e a oralidade que a perpetua, encontram-se em acelerado processo de esfacelamento. Se “Lete” vinha discutir a responsabilidade dos empreendimentos hidrelétricos e dos demais ciclos econômicos de Porto Velho na formação de um sistema exploratório de ocupação, “Saga Beradera” age sobre outro ponto: a valorização da identidade ribeirinha. Ou, como preferem dizer tantos artistas locais: identidade beira-deira. Uma manifestação simbólica que se perde um pouco mais a cada dia.

3. Antecedente: Lete

A Beradera Companhia de Teatro surgiu em 2013 por ocasião da peça “Lete”, contemplada pelo Prêmio Funnarte Myriam Muniz de Teatro 2012. A peça propõe-se a retratar o contexto sociopolítico de Porto Velho a partir da instalação das usinas hidrelétricas no rio Madeira, relacionando este evento com os diversos ciclos econômicos que moldaram a cidade em cem anos de história.

A ação divide-se em dez cenas que progridem de modo não linear através do tempo. A trama se inicia nos dias atuais e retrocede até 1914, ano de criação do município de Porto Velho. A peça aborda conflitos durante a instalação de uma estrada de ferro, os ciclos da borracha, o final de um próspero período de garimpo de cassiterita



no interior do estado e a instalação de uma usina hidrelétrica na cidade fictícia inspirada na capital rondoniense. A migração dos trabalhadores, o aumento da prostituição nas povoações circundantes, a criminalidade, a mobilização social, os sedutores discursos oficiais e o ponto de vista dos atingidos nos permitem visualizar a história análoga a Porto Velho sob a ótica dos esquecidos: aqueles que não foram e não são ouvidos pelo progresso.

Diversos dispositivos utilizados na peça tiveram inspiração no dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht: a função social do teatro, a narrativa épica, os efeitos de distanciamento, a objetividade da encenação, a inserção de

Apresentação de Lete em Roraima no Projeto Amazônia das Artes. Acervo Sesc RR, 2015.

elementos documentais e o riso como ferramenta crítica. Bertolt Brecht destacou-se na história do teatro pela utilização de elementos épicos para trazer mais racionalidade ao espectador diante da representação dramática. O objetivo deixa de ser conduzir o espectador à suspensão da descrença e à catarse. O teatro brechtiano expõe os mecanismos sociais e os papéis desempenhados pelos indivíduos nos jogos de poder da sociedade. A peça “Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny”, deste autor, é uma das mais contundentes inspirações à peça “Lete”.

Mais sobre o Teatro Épico de Bertolt Brecht, pode ser compreendido através de Rosenfeld (2008):

Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais — objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem-feita” — mas também as determinantes sociais dessas relações. (...) A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês.

A fragmentação narrativa de “Lete”, a dissociação dos personagens enquanto identidades para caracterizá-los como funções sociais, a utilização do teatro

como ferramenta de denúncia, a inclusão de informações documentais e o desenquadramento entre ator e personagem aproximam muito a peça da Beradera do trabalho desenvolvido pelo autor alemão. “Lete” não se propõe a iludir o espectador de que ele está assistindo um fragmento da vida. A peça não se dirige à emoção, como uma telenovela, mas à reflexão crítica dos espectadores. A passividade do público é substituída pela sua inquietação diante da realidade apresentada em cena.

Nesta primeira peça da Beradera há uma encenação crua. A iluminação é geral, não há qualquer cenário, o figurino não se propõe a identificar personagens, e cada ator interpreta diversos caracteres ao longo da trama. Cada cena é anunciada ao público localizando-o quanto ao local e data. As poucas inserções musicais são cantadas pelos próprios atores e, no final da peça, ocorre uma interrupção abrupta na atuação dramática, quando um dos intérpretes fala diretamente ao público e relaciona a história fictícia com fatos reais que estão acontecendo atualmente com os atingidos.

Além de Brecht, outra inspiração para “Lete” foi o encenador britânico Peter Brook e seus pressupostos a respeito do teatro e seu espaço. Brook (1999) estabelece que a condição essencial para a existência do teatro é a presença do ator e do público.

Revista Aluá

Se o hábito nos leva a crer que o teatro tem por base um palco, cenário, luz, música, poltronas... partimos do princípio errado. Para fazer filmes não podemos prescindir de uma câmera, do celuloide e dos meios para revelá-lo, mas para fazer teatro somente uma coisa é necessária: o elemento humano. Isto não significa que o resto não tenha importância, mas não é o principal.

Estabelecer com o público uma relação que funcione é a condição primeira da representação. Poltronas, iluminação, músicas, cenário, figurino, tudo isto é supérfluo. Em “Lete” a trama percorre cem anos, em mais de dez espaços diversos sem que seja inserido qualquer cenário – além de quatro bancos dobráveis de madeira e alguns objetos do cotidiano, como roupas, lanternas, mochila, vassoura e alguns copos. Um teatro pobre em recursos que potencializa a força do ator e do texto a partir da escassez de elementos cênicos. Este despojamento permitiu que o trabalho fosse realizado em diversos locais que não teriam sido possíveis caso a peça dependesse de grandes estruturas.

A pesquisa de campo também foi importante recurso para “Lete”. Por se tratar de narrativa inspirada por fatos reais, exigiu-se do dramaturgo, originário do Rio de Janeiro, que viesse residir em Porto Velho e vivenciasse a história viva. Foram realizadas pesquisas de campo no Distrito de Jaci-Paraná – comunidade localizada entre as duas usinas hidrelétricas e onde existem

os mais agressivos impactos sociais e ambientais – com seus diversos prostíbulos e crimes, no Distrito de Nazaré – localidade preservada em sua cultura tradicional que viria, mais tarde, a inspirar a peça “Saga Beradera” – na Usina Hidrelétrica de Jirau e no Distrito de Cujubim – onde os atores puderam interpretar cenas da peça em locais reais para absorver a atmosfera que transmitiriam ao público.

O próprio conceito de pesquisa de campo, apropriado no teatro a partir da antropologia, encontra-se em reinvenção e expandindo-se a partir do uso que as artes têm feito destas pesquisas. Marcus (2004) aponta para uma pesquisa de campo de maior cumplicidade entre observador e observado, extensiva a campos multilocalizados, substituindo a tradicional perspectiva malinowskiana por uma abordagem mais próxima ao que tem executado o teatro e o cinema.

Trabalhar com o que se parece com pesquisa de campo nos ofícios de teatro e de cinema, aplicando-lhes uma perspectiva metaetnográfica, poderia oferecer para a antropologia tanto um canal novo para continuar as discussões e colaborações com a arte, para além das balizas desse intercâmbio nos anos 1990, como fornecer um modelo apropriado de prática alternativa para enfrentar os desafios atuais das modalidades tradicionais de pesquisa de campo. A questão não é tornar a pesquisa de campo antropológica uma forma de teatro – mais do que já é – mas usar experiências e

técnicas deste para reinventar os limites e as funções da pesquisa de campo em antropologia.

Além deste trabalho de memória, a interpretação dos atores é potencializada pelo uso das ferramentas Viewpoints – criada por Mary Overlie e desenvolvida por Anne Bogart e Tina Landau – e Rasaboxes – criada por Richard Schechner e desenvolvida por Paula Murray Cole e Michelle Minnick. A primeira estabelece pontos de vista a serem observados por atores, dançarinos e performers quando estão atuando. Estes pontos de vista emolduram o pensamento estético do artista-criador fazendo com que ele possa desempenhar seu trabalho conscientemente, mesmo em improvisações. São pontos de vista: resposta cinestésica (a mais rápida reação do corpo a estímulos externos), arquitetura, relação espacial, tempo, duração dos movimentos, dentre outros. Já Rasaboxes prepara os atores e performers para atuarem como atletas das emoções, compreendendo seus estados emocionais através de uma técnica psicofísica, onde o sentimento pode ser catalisado pelas ações físicas e vice-versa. Além destas ferramentas, dentro deste processo de autonomia dos artistas, também é realizado um trabalho de apropriação, onde os atores são estimulados a agir com espontaneidade e verdade cênica, inclusive sugerindo intenções, falas e movimentos que sejam condizentes aos caracteres e de maior domínio dos intérpretes.

Em 2015, a peça circulou por dez capitais através do projeto “Amazônia das Artes”, do Sesc Nacional. A experiência de apresentar o espetáculo em outros estados que pertencem à Amazônia Legal permitiu aos artistas reverberarem as diversas vozes desta obra. Mesmo os espectadores dos estados que não possuem impactos diretos provenientes de usinas hidrelétricas reconheceram similaridade entre as explorações sofridas por outros empreendimentos de grande porte. Enquanto o grupo circulava por este projeto, e germinava estas discussões, nascia a peça “Saga Beradera”. E, no final do ano, a barragem de Mariana se rompe causando um grave desastre ambiental e tornando ainda mais atual as discussões propostas por Lete.

4. Saga Beradera: o pós-enchente

“Saga Beradera” foi contemplada pelo Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2014. Ofertado pelo Ministério da Cultura, é uma das poucas possibilidades de viabilização econômica de iniciativas teatrais em Porto Velho. Nem o município nem o Estado de Rondônia contam com editais para a realização de projetos culturais de qualquer espécie. Fazer teatro em Rondônia, por si só, é um ato político de resistência.

Se “Lete” conclui sua história quando o rio encobre a comunidade, “Saga...”

inicia-se a partir deste ponto. A trama fictícia inspira-se em eventos reais. Seu Arigó, o fictício ancião contador de histórias da peça, adoeceu ao ser removido da comunidade durante a enchente, assim como Dona Esmeralda, de São Sebastião. Seu Arigó é um dos grandes professores da comunidade, inspirado diretamente por Seu Manoel Maciel Nunes, Seu Artêmis Águila Ribeiro, Seu Zé Ferreira, Seu Venâncio e tantos outros anciãos reais que contribuíram ou continuam contribuindo para a identidade local. Diante do adoecimento de Seu Arigó, Neto decide vir com a esposa de São Paulo para levá-lo até a metrópole, onde, segundo seu ponto de vista, Seu Arigó terá melhores condições de vida.

A estrutura dramática de “Saga...” foi muito influenciada pela tragédia “Filoctetes”, de Sófocles, onde o herói que dá título à obra, abandonado em uma ilha deserta com uma ferida incurável, recusa-se a lutar ao lado de Ulisses e do filho de Aquiles na Guerra de Troia. Ulisses utiliza-se de diversas artimanhas para convencer o herói, maquinando uma trama maquiavélica de mentiras para seduzir o enfermo. Ao final da peça, diante do impasse instaurado pela resistência de Filoctetes, o deus Hércules desce entre os mortais e define o destino de cada personagem. Seu Arigó, tal como Filoctetes, resiste em abandonar a ilha que aprendeu a amar. Urbana age como Ulisses, com

perfidia e objetividade, enquanto Neto tem dificuldade de tomar as decisões que precisa. Sua hesitação é sua falha trágica.

Outra referência importante para esta segunda peça é o livro “Reprodução”, de Bernardo de Carvalho. O estudante de chinês — narrador e personagem principal da obra — expressa-se de forma preconceituosa e limitada acerca dos fatos que o cercam, quando é interrogado por agentes de polícia em um aeroporto. O livro inteiro discorre como uma profusão de opiniões, assim como a personagem Urbana. Esta personagem da peça vivencia na comunidade desconforto paralelo ao que os ribeirinhos vivem na cidade. Urbana está deslocada de seu *habitat*. A mata, o rio e os costumes locais lhe são hostis, pois ela não os compreende. Diferente do comportamento dos ribeirinhos em relação à cidade, onde eles se sentem inferiorizados, Urbana julga seu modo de vida como superior e analisa tudo à sua volta com a opinião obtusa de quem é incapaz de se adaptar a outra cultura. Urbana é alógica por trás de todo o pensamento mobilizador do “progresso” praticado nos empreendimentos da Amazônia, que impõe um ponto de vista hegemônico às comunidades tradicionais. Para Urbana, os ribeirinhos não passam de gente ignorante que atrasa o país. Não à toa, a personagem tornou-se uma completa vilã na apresentação de Nazaré. O público torcia por sua derrota.

Página seguinte:

Seu Arigó conta história para Neto e Urbana em Saga Beradera
Foto: Luana Lopes, 2015.



A impossibilidade
do real torna-se
um divertido
desafio na ficção.

Neto, o terceiro personagem da obra, é o ponto de equilíbrio entre Urbana e Seu Arigó. Instalado na pós-modernidade, ele transmite a crise de identidade. Nascido na comunidade ribeirinha, mas criado na metrópole, transita entre a empolgação tecnológica, o desamparo da globalização e a nostalgia da infância à beira de rio. Em crise desde o início da peça, ele tenta estabelecer uma comunicação, diversas vezes impossível, entre Urbana e Seu Arigó, entre a voracidade industrial e a vida artesanal. Neto é a ponte, o trânsito e o único capaz de dar continuidade à memória de Seu Arigó quando este se vai.

A trama desta peça é mais concentrada do que "Lete" em relação a tempo e espaço. A história se passa toda em Nazaré ao longo de um único dia, com exceção do salto temporal proporcionado pela cena final. A fragmentação está presente durante a cena inicial, quando os três personagens se expressam ao mesmo tempo. Seu Arigó conta a um grupo de curumins o mito do surgimento das estrelas, Neto ensaia como convencerá seu avô a partir e Urbana expressa todo o seu incômodo com a viagem até Nazaré. Três discursos e momentos narrativos distintos que interagem entre si no mesmo tempo e espaço da representação. No "aqui" e "agora" da presença cênica. A arte nos permite abstrair dos limites físicos e ceder às possibilidades do imaginário. A impossibilidade do real torna-se um divertido desafio na ficção.

Outro elemento importante de ser destacado nesta peça é o uso de recursos documentais e inserções de realidade na narrativa. A peça inicia com um minidocumentário em que são mostrados instantes de Nazaré e discursos de alguns de seus anciãos. Os jovens do grupo musical Minhas Raízes participam da peça. Cantam músicas do grupo, dançam com os atores a dança do Seringandô — trazida à comunidade por Seu Maciel a partir de uma tradição indígena que ocorre no Lago do Uruapiara, no Amazonas — fazem sons da mata com instrumentos artesanais e narram, como personagens da peça, a história da comunidade de Nazaré. História esta descrita a partir de informações obtidas oralmente com os moradores. A realidade a serviço da ficção. A ficção a serviço do real.

Os recursos cênicos de iluminação, cenário e figurino estão mais presentes nesta peça do que na anterior. A luz, aqui, possui importante papel narrativo, conduzindo atmosferas e pontuando relações. São detalhes simbólicos, como a lâmpada incandescente posicionada sobre a cadeira de Seu Arigó que se apaga à sua morte, ou a vela com a qual o ator que o interpreta despede-se da vida que se extingue. Depois que o personagem do ancião morre, a comunidade é tomada pela escuridão, como se o gerador houvesse parado de funcionar, e os personagens



Apresentação de “Saga Beradera” na Escola Mariana.
Foto: Rodrigo Vrech, 2015

iluminam-se com lanternas de celular. A luz só volta a acender no final, quando músicos e atores se reúnem para celebrar a memória que permanece viva.

O cenário é composto de uma tarrafa — rede de pesca utilizada pelos ribeirinhos — confeccionada manualmente por Seu Edir, morador de Nazaré. Em cena, ela é posicionada como se estivesse sendo arremessada sobre a cadeira de Seu Arigó. A trama que captura e enreda o ribeirinho.

Já o figurino compõe-se de vestimentas reais do Grupo Minhas Raízes somadas com peças compradas para os persona-

gens urbanos e a roupa de Seu Arigó. Esta última, mais simbólica, expressa em seu tecido a marca da enchente de 2014. Como se o próprio personagem tivesse sido afundado no rio e na lama.

De modo geral, “Saga Beradera” tenta alterar a abordagem narrativa utilizada em “Lete” para retratar, novamente, a atualidade de Porto Velho. Contudo, a pesquisa de campo necessária para a primeira não pôde ser suprimida em “Saga...”. Ao contrário, o grupo intensificou ainda mais sua participação ativa na pesquisa e a inclusão da comunidade dentro da própria peça.



5. Pesquisa de campo e envolvimento da comunidade

Para realizar “Saga Beradera” com propriedade sobre a história de Nazaré e seus moradores, foi imprescindível o uso da pesquisa de campo e o envolvimento real da comunidade.

A primeira ida à Nazaré, neste projeto, foi realizada em dezembro de 2014, para a criação do texto. Foram feitas gravações de áudio com diversos moradores para que a narrativa estivesse baseada em informações transmitidas pela oralida-

de e reconhecidas por estes contadores. Esta primeira viagem foi realizada apenas pelo dramaturgo. As informações obtidas nesta pesquisa permitiram idealizar o primeiro esboço do texto, que continha cinco personagens.

A segunda visita à Nazaré ocorreu seis meses depois, em junho de 2015. Todo o grupo esteve presente. Parte dos atores visitou pela primeira vez a comunidade — com exceção de Elizeu Braga, que já havia ido em outras ocasiões. Foi possível conhecer alguns dos anciãos que inspiraram a história, o clima e hábitos locais e vivenciar o cotidiano ribeirinho. Foi nesta viagem

Apresentação de “Saga Beradera” para a comunidade de Nazaré.
Foto: Acervo do grupo

também que foi estabelecida a parceria com o Grupo Musical Minhas Raízes, através de Timaia Nunes, que veio a conhecer uma versão mais elaborada do texto, reduzida para apenas três personagens. A leitura do texto para Timaia ocorreu dentro da igreja de São Sebastião, levantada por Seu Maciel, pai de Timaia, para cumprir uma promessa. Outras parcerias importantes nesta viagem ocorreram com Aleíta Passos, para a confecção do figurino, e Seu Edir, para a costura da tarrafa a ser usada no cenário.

No mês seguinte, o dramaturgo e diretor Rodrigo Vrech retorna à comunidade para realizar as entrevistas que compõem o mini-documentário. Foram entrevistados Seu Zé Ferreira, Seu Venâncio, Seu Ceará e Timaia. Seu Artêmis só foi encontrado depois, em Porto Velho, onde visitava alguns parentes.

Nos dias 24 e 25 de junho ocorreu o Festejo Folclórico e Rodrigo Vrech retornou com os atores Cláudio Zarco e Andressa Silva, alguns dias antes da festividade, para que pudessem se envolver ainda mais com a população e participar ativamente dos preparativos da festa. Os três integrantes ajudaram a confeccionar adereços, a produzir o evento, foram acolhidos pela família da Timaia e os dois atores puderam, inclusive, participar dançando quadrilha, seringandô e Boi-Curumim, dentro do festejo. Este envolvimento foi imprescindível à seriedade do trabalho, para

que não ocorresse o equívoco de falar sobre os ribeirinhos sem propriedade e legitimidade. A tarrafa confeccionada por Seu Edir foi banhada no rio Madeira na pesca de surubins para o almoço, graças ao morador Zenildo. O cheiro do peixe e o tingimento natural dos sedimentos do rio marcam a memória do objeto de cena. O melhor símbolo que o grupo poderia obter para o processo de criação de “Saga Beradera”.

Nos dias 01 e 02 de setembro, todos os integrantes retornaram à localidade para apresentar a peça aos moradores. No dia primeiro, a apresentação realizou-se em frente à igreja de Nazaré, após uma novena. Foi nesta ocasião que Seu Artêmis, Seu Edir, Seu Zé Ferreira e Seu Getúlio assistiram ao trabalho, ao lado de crianças e adultos que ocupavam a praça. Logo após a exibição do mini-documentário, Seu Zé Ferreira levantou-se de sua cadeira e começou a cantar suas mudinhas, animado com a exibição pública. Em seguida, a peça iniciou-se. A população se divertia com as referências locais e os personagens de Neto e Seu Arigó. Mas Urbana, encarnando o olhar estrangeiro e preconceituoso, causava um misto de riso e desconforto. As risadas que a personagem costuma receber do público urbano foram substituídas, em vários momentos, por reflexivos e incômodos silêncios. Quando ela desmaiou, em determinada cena, o público chegou

a aplaudir, como se ovacionasse sua derrota. Outro momento em que houve aplauso em cena aberta foi durante a morte de Seu Arigó. Nesta ocasião, eram palmas de reconhecimento. Seu Zé Ferreira puxava pelo braço as crianças que se entediavam e corriam em outra direção: “Vem ver o teatro”, ele dizia. Ao término da peça, os moradores aplaudiram. O orgulho estampado no semblante dos mais velhos. Já as adolescentes, foram direto sobre Andressa Silva, intérprete de Urbana: “A gente queria jogar uma caneta em você”. Os anciãos e Timiaia nos prestaram agradecimentos pela peça.

A apresentação do dia seguinte foi realizada pela manhã na Escola Estadual Francisco Desmorest. Alguns dos jovens que assistiram na noite anterior estavam ali novamente, reunidos ao lado de diversos outros alunos. As risadas já foram um pouco mais soltas e Urbana havia se tornado motivo de graça. Muitos adolescentes se reconheceram no interesse pelos aparelhos celulares e na reflexão sobre identidade proposta pela peça. O grupo saiu de lá satisfeito por ter levado à comunidade o resultado de seu trabalho.

Em “Lete”, a Beradera já havia experimentado atuar além da mera representação. O teatro como ação estética e política. “Lete” foi apresentada na Estrada de Ferro Madeira-Mamoré quando não havia teatro para estreitar, criticando a ausência de espaços cênicos na cidade. Durante a encenação de 2014, os atores encenaram a peça novamente na Estrada de Ferro,



desta vez para salientar que esta catástrofe já estava anunciada e para realçar a importância daquela memória que estava sendo encoberta pelas águas. O grupo levou seu primeiro trabalho também a Jaci-Paraná, distrito mais afetado pelos impactos sociais da instalação das hidrelétricas; levou a peça à Mutum-Paraná durante a ocupação em que quinhentas famílias desabrigadas passaram a habitar as casas abandonadas pelos funcionários de Jirau; levou a peça à casa de Seu Regino, filho de Dona Esmeralda, e um dos poucos moradores restantes da comunidade de São Sebastião. Apresentar teatro fora do edifício teatral permite o encontro com um público mais próximo das discussões propostas pela peça.

O diretor e dramaturgo Rodrigo Vrech sob a recepção do evento.

Foto: Luana Lopes, 2015

Página seguinte
Andressa Silva e Cláudio Zarco interpretando personagens no Festejo Folclórico de Nazaré
Foto: Rodrigo Vrech, 2015

Foi por este caminho que também seguiu “Saga Beradera”, apresentando as discussões acerca de identidade ribeirinha e vida urbana para comunidades e estudantes de escolas públicas da periferia — muitos nunca haviam assistido teatro. A peça foi apresentada nas escolas Mariana, Juscelino Kubitschek, Daniel Neri e Petrônio Barcelos. Todas pertencentes à rede estadual de ensino. Os meninos do Minhas Raízes — que só não puderam acompanhar o grupo nas apresentações nas escolas, mas estiveram em todas as outras oportunidades — têm sido grandes parceiros neste intercâmbio cultural. A companhia de teatro aprende com esta troca, assim como eles também absorvem técnicas novas. Do mesmo modo que Seu Maciel levou referências de suas origens para dentro de Nazaré, seus netos agora bebem de outras fontes para encorpar o trabalho que já desenvolvem. A peça “Saga Beradera” se conclui com os personagens e os jovens do Minhas Raízes compartilhando a história de Nazaré. É neste momento que “Saga...” transborda os limites da ficção e se torna real. Os artistas do Minhas Raízes, naquele momento, narrando a história de sua terra, são empoderados de sua própria memória.

6. Conclusão

A peça “Saga Beradera” intensifica abordagens já realizadas na peça anterior e reafirma o compromisso do grupo com

a utilização do teatro como elemento de ação sobre a realidade. As situações vivenciadas pelas comunidades ribeirinhas com a enchente de 2014 tornam-se mais do que tema para peça. Tornam-se um momento oportuno para agir em favor de culturas que vêm se perdendo gradativamente na luta diária com o “progresso”.

Utilizar o teatro como meio de ação social impõe ao grupo compromissos com os indivíduos representados e o cuidado com a manutenção e representação de seus aspectos culturais. Possivelmente a peça causará impactos sobre os moradores da comunidade, principalmente sobre os mais jovens, com suas identidades em formação e em intenso conflito com a

cultura urbana que absorvem através dos veículos de massa. Não se pode medir as consequências da intromissão do grupo dentro da comunidade e a iniciativa de apropriar-se da história local para representá-la segundo o olhar estrangeiro. Os riscos assumidos pela Beradera, neste caso, assim como em “Lete”, estendem-se para além das fronteiras do palco. Em todo caso, a companhia tem assumido os cuidados necessários para trazer legitimidade a esta representação de modo a realizar uma obra que seja importante para este grupo social. Um trabalho ativo de valorização e empoderamento da memória. Para a Beradera Companhia de Teatro, o palco não é apenas o terreno estético da representação. O palco é uma extensão da vida.

7. Referências

BAUMAN, Z. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2003. Tradução: Plínio Detzien. p. 7.

BROOK, P. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1999. Tradução: Antonio Mercado.

FEARNSIDE, P.M. **As barragens e as inundações no rio Madeira**. 2014. *Ciência Hoje* 53(314): 56-57. Disponível em: <http://philip.inpa.gov.br/publ_livres/2014/Enchente_Rio_Madeira_2014_Ciencia_Hoje.pdf> Acesso em: 23 set. 2015.

MARCUS, G.E. **O intercâmbio entre arte e antropologia**: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. São Paulo: Revista de Antropologia, USP, 2004.

Tradução: André Pinto Pacheco. p 143.

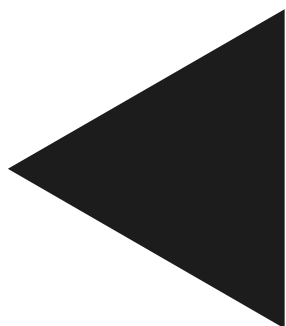
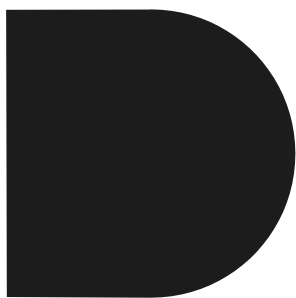
MOURA, V. **Enchente histórica do rio Madeira muda paisagem de Porto Velho**. Portal Amazônia, 03 ago. 2014,. Disponível em: <<http://www.portalamazonia.com.br/editoria/cidades/enchente-historica-do-rio-madeira-muda-paisagem-de-porto-velho/>> Acesso em: 21 set. 2015.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. Coleção Debates, 193. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008. p. 147, 148.

VILLAS-BOAS, R. (Coord.) **Programa Ecos do Madeira**: Uma experiência de educação socioambiental com as comunidades do rio Madeira. Porto Velho: Amazônia Brasil, Pólen Socioambiental e Santo Antônio Energia, 2012. p.29.



galeria



GALERIA DE ARTE UNIR

A GAU (Galeria de Arte Unir) foi inaugurada e aberta pela primeira vez ao público dentro da programação da II Semana de Arte e Cultura da Unir da Fundação Universidade Federal de Rondônia, organizado pela Pró-Reitoria de Cultura e Assuntos Estudantis, em abril de 2016. A exposição "4 Nortes", contou com trabalhos dos professores André Rigatti, Edison Arcanjo, Felipe Paros e Samira Margotto, docentes da Licenciatura em Artes Visuais de nossa universidade.

O logotipo GAU foi desenhado pelo prof. Me. Edison do Carmo Arcanjo, a partir da referência das três formas básicas das Artes Visuais: O quadrado o círculo e o triângulo, bem como das de suas três cores fundamentais: vermelha, azul e amarela para sua assinatura em cor, e preta/branca para sua assinatura síntese, expressão de sua vontade construtiva.

4 Nortes

Por Felipe Paros

Vá para Oeste, jovem!

Assim diziam os norte-americanos na época da expansão do seu vasto território, durante o século XIX. Já nós, no início do século XXI, no Brasil, preferimos seguir a orientação da bússola e uma intuição muito particular.

Vimos para o Norte

Nenhum dos cinco professores do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Rondônia nasceu ou cresceu aqui. Curitiba, São Felix de Minas, São Paulo, Niterói... Foram muitos os pontos de partida e um só o ponto de chegada. Nisso, não somos diferentes de tantos outros que vieram para cá. Rondônia se orgulha de ser uma terra de pioneiros.

Vimos motivados por um desafio: consolidar uma área nova nesta universidade, a única pública do Estado, e contribuir para o fortalecimento das Artes Visuais em uma realidade ainda um tanto incipiente para ela: são poucas as instituições, são poucos os espaços, são poucos os apoios. Mas a arte, esta há.

Desde o início dessa história, em 2010, os primeiros de nós a chegar compreenderam a necessidade de um espaço como este que agora abrimos à comunidade docente, discente, técnica-administrativa e extramuros da Unir: um espaço de pesquisa e de experimentação artística, território livre para a produção poética e zona de contato com experimentações artísticas desenvolvidas em outros centros do país. Seis anos depois, eis que temos este espaço, que só foi possível graças a um grande esforço coletivo.

Quatro histórias, quatro professores, quatro poéticas, quatro nortes...

Felipe Paros

Mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista - Unesp (2005). Professor no Departamento de Artes da Unir, membro do Grupo de Pesquisa “Arte Construtiva e Poéticas da Visibilidade” (Unesp).

André Rigatti

Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina - Udesc. Atua como Artista Plástico. Professor no Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Rondônia - UNIR.

Edison Arcanjo

Mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes. Atua como Artista Visual. Professor no Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Unir.

Samira Margotto

Doutoranda na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - USP. Professora do curso de Artes Visuais da UNIR. Desenvolve pesquisa no campo da história da arte e práticas artísticas.

André Rigatti

Sobre Não-Paisagens

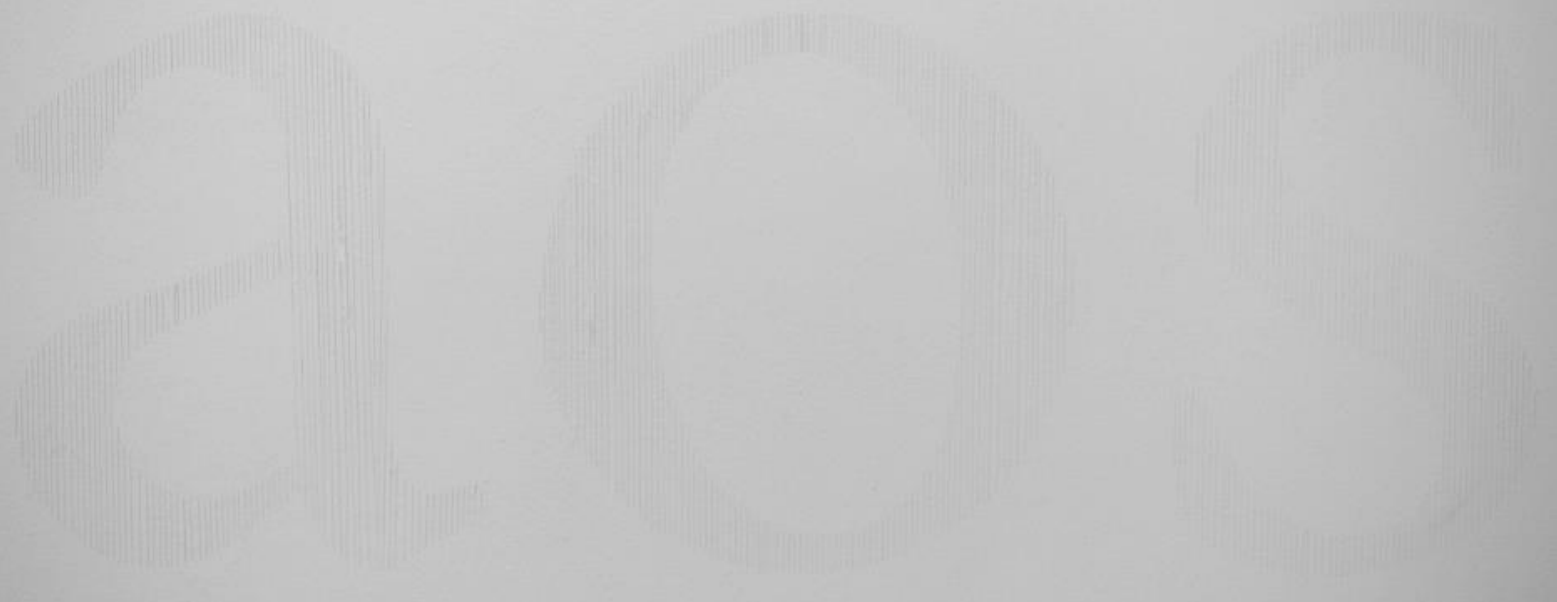
A série de trabalhos que apresento na exposição 4 Nortes na Galeria de Arte da UNIR são um recorte de minha pesquisa atual no campo da pintura. Estes trabalhos são desdobramentos de investigações iniciadas ainda em 2005, onde a pintura é pensada como um jogo entre camadas, densidades, opacidades e transparências, e ainda um confronto com a percepção do observador e um pensamento sobre a ocupação do espaço físico expositivo pelo objeto pictórico.

Nesta série trato de questões relativas ao confronto ou embate entre dualidades, construo paisagens que não são paisagens propriamente ditas, pois se consolidam entre o abstrato e o figurativo, entre o geométrico e o orgânico. Apresento também a oposição entre matérias, intercalando camadas fluídas aquareladas e outras densas e espessas construídas com tinta óleo. Máscaras são aplicadas para resguardar camadas anteriores, memórias do processo se mantém. Estas máscaras formam delicadas e precisas linhas de contorno que cortam toda a horizontalidade do espaço, porém possuem pequenas reentrâncias que quebram a tradicional linha do horizonte. Se antes com as influências da cidade meu trabalho apresentava relações com skylines de prédios e edifícios, nesta série mais recente a relação com a fluidez do rio e a frontalidade da floresta prevalecem trazendo a tona reflexos do local onde vivo e produzo atualmente.

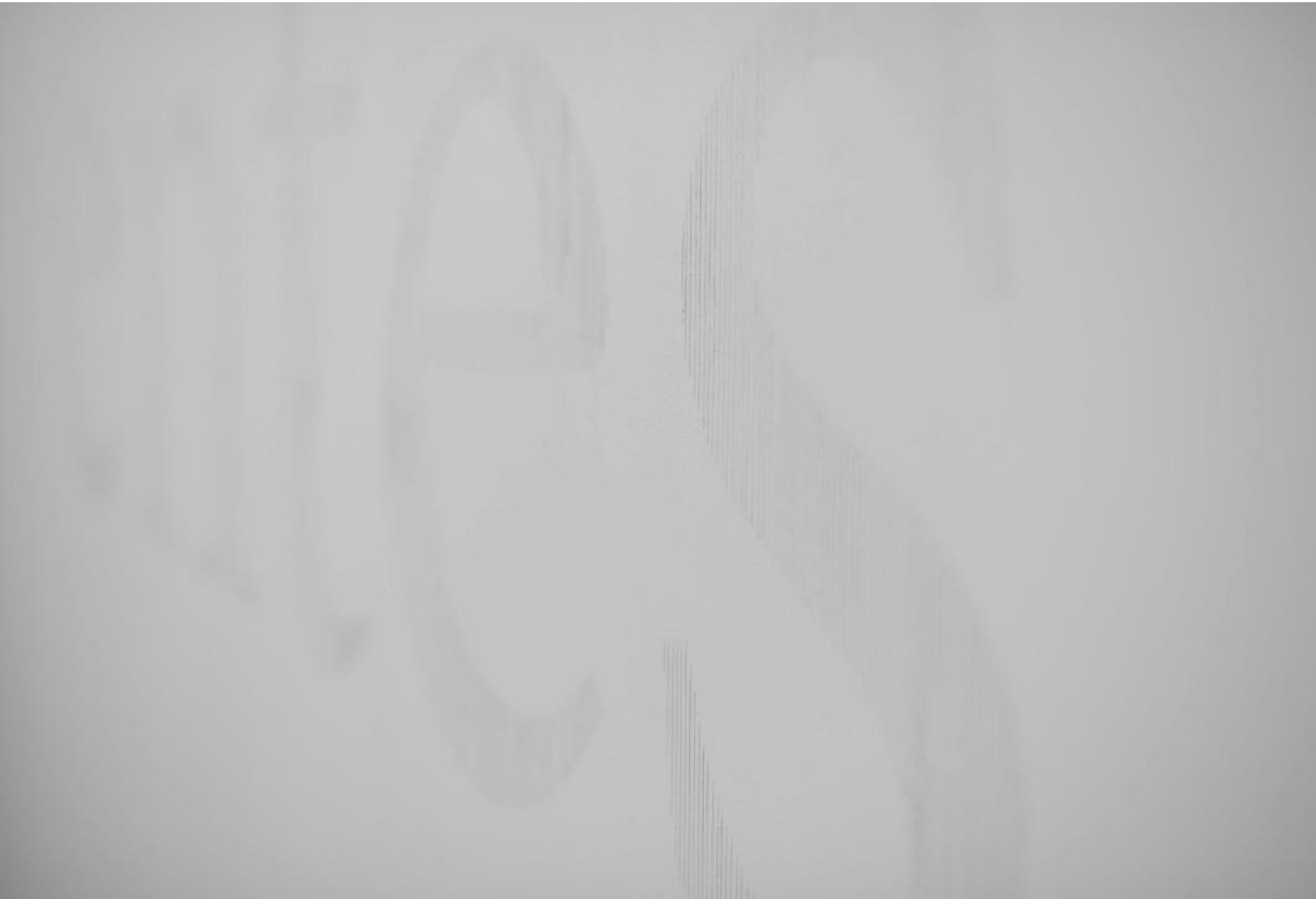
Este espaço entre que normalmente é citado, é fruto de uma busca, de uma inquietação e de uma indefinição de estados e matérias, pois é neste não-local que encontro não-respostas, pois não há nada a ser respondido e sim vivenciado.



Edison Arcanjo



aos entes | ago. 31/2016. Uma instalação. Prelúdio para um jogo de corpo intermitente em que um expectador realiza rituais de busca mediante sua máxima presença. Exaltação de figuras frente ao fracasso evidente da imagem-destaque. Oferta (eis-me aqui visível). O que sobra. Experiência de linguagem, objeto de escuta do olhar, engenharia de tempo a perder, delicada saudação aos que estiveram, fizeram, desapareceram e, ainda desaparecem sob o vil véu dos viventes. Uma origem: luz negra. Anterior experiência com imagens materializadas sobre Celulose. Retratos, sobretudo de entes queridos - próximos, distantes, vivos ou falecidos - gravados em suporte cor



de chão enquanto destruía-se um “original” à finas lâminas cortantes. Da destruição dessas primeiras figuras, outras se revelaram nas marcas desse rito, sob a ação de uma luz comum que compartilhamos. Uma nova imagem, gravada, mas frágil, não apta a concorrer pela evidência do espetáculo, instaura-se. Tempo como experiência. Nenhuma manipulação a priori é sugerida como gesto estético. Se há, faz-se via uma técnica vulgar, ação repetitiva, num esvair-se de expectativa do novo, como abertura para o relance de um outro olhar, sobre o signo/palavra/imagem/coisa. Foto: Gabriel Bcho.

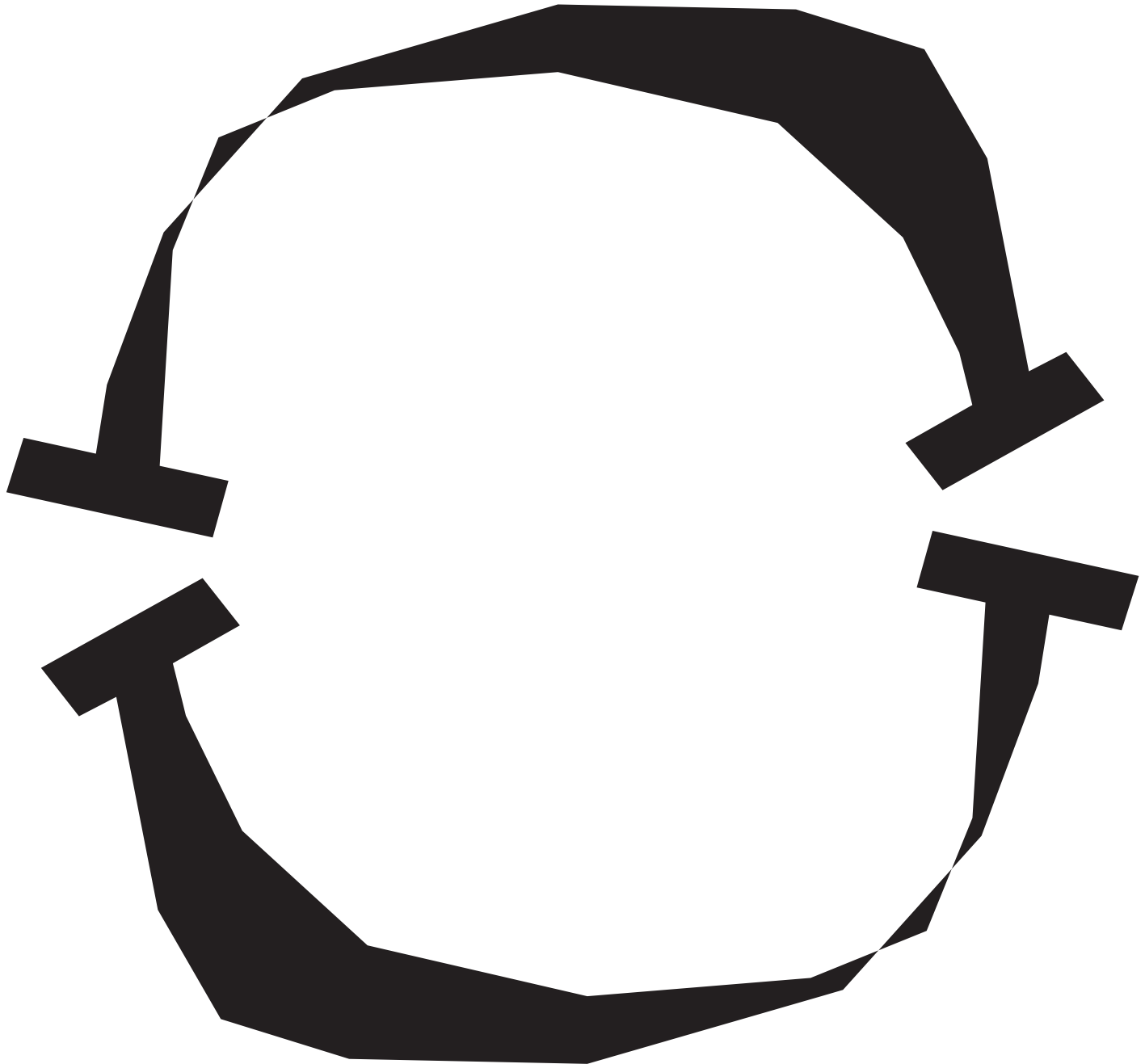
Felipe Paros

Ingueangue

Ingueangue nasceu de um jogo, uma brincadeira: a descoberta, meio por acaso, de um chiste visual, na praça de alimentação de um shopping center. Para almoçar em uma conhecida lanchonete estadunidense, pedi um certo lanche “feliz” que vem dentro de uma caixinha vermelha com alças, tal como uma lancheira de papel. A caixinha estava estampada com um sorriso estilizado meio abobado em amarelo sobre vermelho. Rasguei a caixa de maneira a ficar apenas com os pedaços dos sorrisos (dois, um de cada lado da “lancheirinha”). Manuseando os sorrisos sobre a mesa da lanchonete, percebi que bastava mudar sua orientação para que toda a alegria do lanche fosse embora: eis que surgiam duas bocas tristes, um tanto ridículas. Em dado momento, uni os dois sorrisos pelas “extremidades” ou pelos “cantos das bocas”, obtendo uma forma entre a circular e a ovóide. Nessa mesma hora, lembrei-me de uma imagem parecida, e que tinha em comum com a minha ser uma representação da passagem de um para outro, de estados ou naturezas complementares: o antigo símbolo chinês do Yin e do Yang, conceitos relacionados ao Taoísmo Filosófico e Religioso: Sol e Lua, luz e trevas, positivo e negativo, seco e úmido, quente e frio, macho e fêmea, movimento e estabilidade.

Dessa vez, o sorriso foi meu: um pequeno poema visual acabava de nascer durante o meu almoço! Do chiste visual para o chiste verbal, foi um pulo. Yin e Yang tornaram-se Ingueangue, uma palavra inventada (como as palavras-valise de James Joyce) que compartilhava com os sorrisos amarelos algo de seu aspecto abobado (assim como dadá, a princípio, era um balbuciar infantil e nada mais). E por questões financeiras, para a versão apresentada na exposição “4 Nortes”, o amarelo tornou-se preto, e o vermelho tornou-se branco.

Mas eu falei poema? Sim, poema. Um poema visual. Sou o que se chama de “poeta bissexto”, e quando faço poemas, eles quase sempre são visuais: não são feitos de rimas, mas podem surgir do cruzamento entre palavras, imagens, sentidos... Intersemióticos, portanto. Os pratico, quando os pratico, desde que tive contato com a Poesia Concreta e Intersemiótica brasileiras, a primeira surgindo nos anos 50, a segunda, partindo da anterior e alargando suas possibilidades, a partir dos anos 60. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Erthos Albino de Souza, Omar Khouri, Paulo Miranda, Lenora de Barros e Sonia Fontanezi são alguns dos meus heróis...





Samira Margotto

TUDO QUE SE CONFUNDE COM AMOR E OUTRAS DISTORÇÕES

Tudo que se Confunde com Amor é uma série de fotografias que teve início em 1998, e uma mesma questão perpassa os trabalhos: o que pode ser mais desolador do que as máscaras sociais que utilizamos em momentos de extrema fragilidade pessoal? Frente à desolação cotidiana nos resta agradecer, dissimular indiferença e seguir adiante, ainda que destituídos de qualquer norte...

A matéria-prima do projeto desde então, é sempre a mesma: um coração de porco que, segundo os especialistas, é praticamente igual ao humano. As inquietações que rondam essa série, nas quais, imagem e título dialogam de forma ambivalente, permeiam a trajetória artística da autora, iniciada quando ainda era estudante do curso de Artes Plásticas da Universidade Federal do Espírito Santo.



Foram quatro as imagens selecionadas para integrar a exposição inaugural da Galeria de Artes da UNIR, intitulada *4 Nortes. Obrigada* é a primeira delas. Nesta, o coração é colocado no primeiro plano, segurado pela mão esquerda de uma figura feminina que oferece ao espectador a víscera fresca em agradecimento convencional, tensionando imagem e legenda.

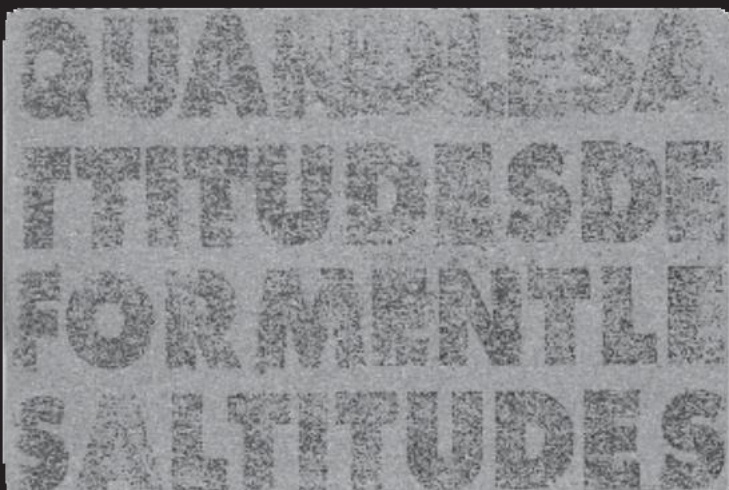
O mesmo recurso é utilizado na imagem seguinte, *Volte mais tarde*, na qual um cadeado enferrujado e fechado indica um diálogo encerrado. As imagens seguintes, *Talvez* e *Corpos estranhos*, trazem também os ruídos e fissuras, constantemente silenciadas que enredam as negociações, na maioria das vezes convencionais, entre o sujeito e o outro.







MARCELO DO CAMPO



Dora Longo Bahia

A Galeria de Arte da Unir teve o prazer de exibir sua primeira mostra audiovisual com artistas convidados entre os dias 27/9 e 14/10 de 2016, quando foram exibidos filmes históricos do artista paulistano Marcelo do Campo, produzidos durante os anos 70, entre a Suíça e o Brasil, e um longa-metragem de 2016 de Dora Longo Bahia, desenvolvido a partir de sua pesquisa de pós-doutorado na Universidade de São Paulo.

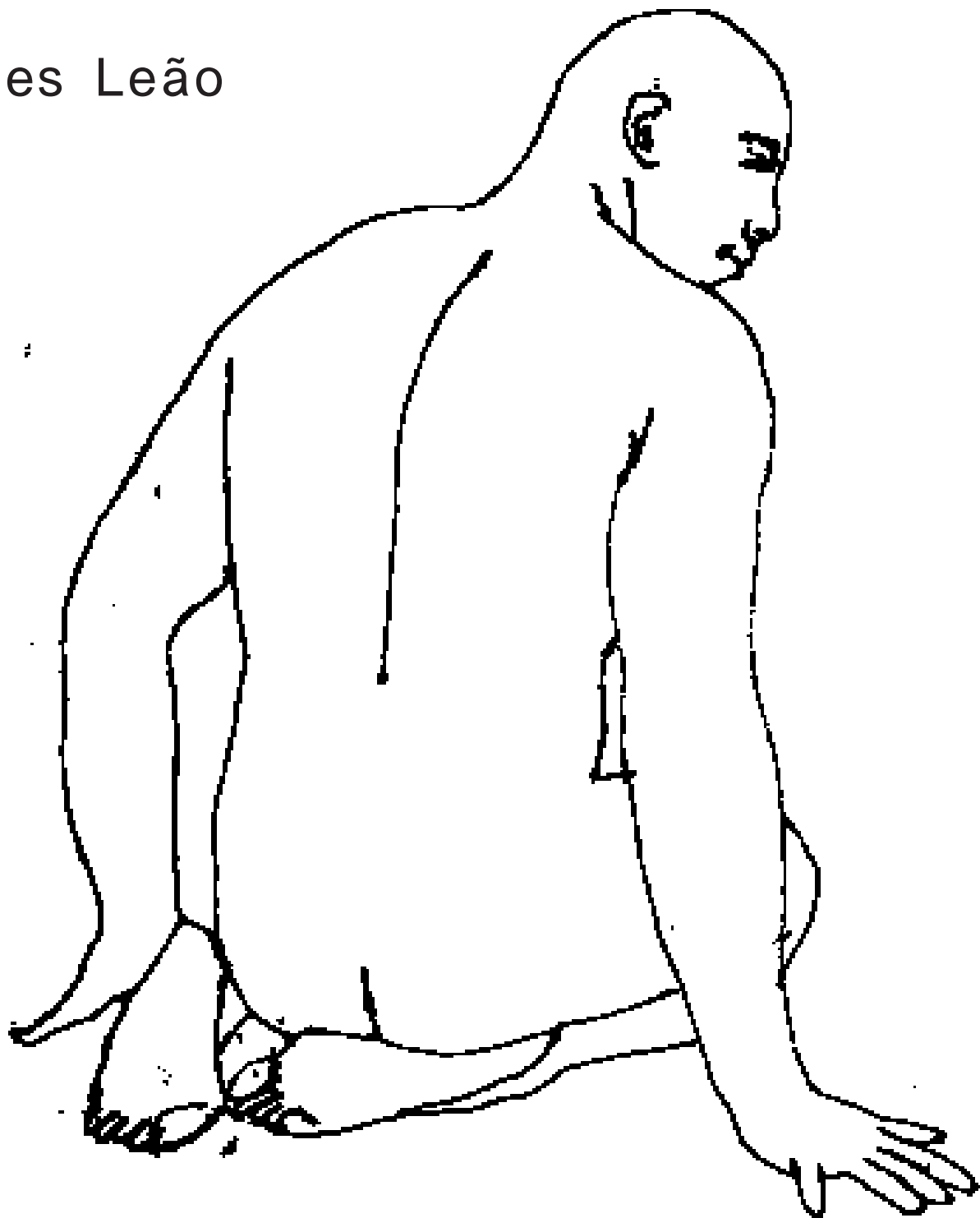
Marcelo do Campo
Quand les attitudes déforment les altitudes
(FOEHN) detalhe do livro do artista,
Berna, 1969



Dora Longo Bahia, artista multimídia e professora da ECA-USP, exibiu *O Caso Dora* (2016): longa-metragem fruto de sua pesquisa de pós-doutorado. O título refere-se ao 1º caso publicado por Freud em 1905: um estudo sobre a histeria. Nessa obra complexa, realizada em diálogo com filmes como *A Chinesa*, de Jean-Luc Godard, e *Império dos Sonhos*, de David Lynch, Dora Longo Bahia estabelece um paralelo entre o cenário mundial de maio de 1968 com o das Jornadas de Julho de 2013, no Brasil, no limite entre documentação e ficção: uma reflexão audiovisual sobre a possibilidade da ação artística como ato revolucionário.

Marcelo do Campo, nascido em São Paulo em 1951, é uma figura ainda misteriosa dentro da arte brasileira contemporânea. Ex-aluno da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Marcelo foi um experimentador e um contestador, tanto do sistema artístico quanto do cenário político brasileiro durante o Regime Militar. Dentro da sua produção conhecida, os filmes em super 8 estão entre os registros mais importantes, realizados a partir de ações coletivas e performances nas quais são discutidas relações de gênero e poder. Foram exibidos *FOEHN* (1969), *A Bout de Soufle* (1969), *Ambiência 2* (1971) e *Le Dejeuner sur L'Herbe* (1974).

Wandes Leão



Algumas linhas sobre as linhas de Wandes Leão

Wandes Leão
Exposição “Desenhos”

Com curadoria dos professores do departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Rondônia, André Rigatti, Edison Arcanjo e Felipe Paros, a exposição “Desenhos”, de Wandes Leão, esteve aberta ao público de 18 de novembro a 18 de dezembro de 2016, na Galeia de Arte Unir, na Av. Presidente Dutra, 2965. A exposição foi aberta com a apresentação da performance “Vísceras” da estudante do 4º período do curso de Artes Visuais, Marina Del Cármem.

Logo que cheguei a Porto Velho e comecei a lecionar na Unir, Wandes de cara foi um aluno que me impressionou por sua grande abertura: o contemporâneo nunca o assustou. Muito pelo contrário. Durante o tempo em que foi estudante, Wandes buscou a experimentação de várias maneiras, em diversas linguagens. Nos trabalhos que agora exibimos aqui, revisitou seu gosto pelo labor das mãos através de uma reflexão muito particular sobre o desenho.

Alinha, elemento essencial dessa linguagem, à maneira de artistas contemporâneos como José Leonilson e Edith Derdyk, foi fisicalizada, ganhando o campo branco-pleno de possibilidade dos tecidos através da costura e do bordado: saberes que Wandes aprendeu com sua avó e sua mãe no interior do estado do Pará, ainda criança.

O labor das suas mãos, Wandes identifica com o labor de todo processo criativo. Não existe inspiração que se garanta sozinha: há de se ter paciência e de se trabalhar. Muito. Existe também aqui uma dimensão de contemplação da arte e de si enquanto artista, que também percebi em Wandes logo nas nossas primeiras conversas em sala de aula.

Ele nos conta que “observava o movimento que a agulha fazia ao perfurar o tecido, o qual comparo ao modo de

imersão e submersão dos botões quando nadam. Aprendi a costurar e a bordar sozinho em uma época em que isso não era coisa de menino”. Sobre os desenhos da exposição, Wandes afirma que cada um deles “apresenta uma construção diferente: às vezes, rápida; em outros momentos, mais lenta. Inicialmente, fiz os desenhos em papel para, depois, com a ajuda da agulha e linhas, costurá-los manualmente no tecido. A presença do resíduo de papel rasgado em alguns desenhos é, por um lado, uma forma de mostrar seu uso convencional e, por outro, de revelar novos sentidos”.

Tive a satisfação de receber Wandes como meu primeiro orientando de TCC na Unir. Juntos, exploramos suas experiências como produtor cultural e arte-educador, facetas que são indissociáveis da do artista que agora apresentamos aqui. Wandes também é o primeiro egresso da Licenciatura em Artes Visuais de nossa universidade a expor na GAU. Tendo em mente seu grande compromisso com a arte e a educação, não consigo imaginar outra pessoa melhor para abrir esse espaço aos outros estudantes de nosso curso.

Felipe Martins Paros

Gabriel Bicho

a[dor]a-dor,

do rio somos, se fez sí, vontade, [re]estar,
onde pisas, entre desarranjos e lembranças, volto,

estou e, sou, eu, aqui,

olha,
ser metáfora do mundo, di[a]manhã, de manhã, nasço,

caço

[re]nasço e,

in-mim,

re, integro, me,



vaga-lume em memória

Mario de Souza Chagas

Mario de Souza Chagas

Poeta. Mestre em Memória Social pela Unirio (1997) e doutor em Ciências Sociais pela Uerj (2003). Fundador da Revista Brasileira de Museus e Museologia - MUSAS e criador do Programa Editorial do Ibram. Atualmente é professor da Unirio, com atuação na Escola de Museologia e no Programas de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (Ppgpmus).

louvação

louvadaseja a memória
do cacique galdino
morto queimado vivo
na cidade de Brasília
no dia vinte de abril
um dia depois do dia do índio
dois dias antes do encobrimento do Brasil

louvado seja o próprio
cacique pataxó
queimado vivo
por quatro adolescentes
da cidade de Brasília
cavalheiros de família
do apocalipse burguês

louvado seja o povo pataxó hãhãhãe
(honra e glória da Bahia)
um dia foi soberano
hoje não tem porto seguro
povo que dorme na ponte
no ponto ou na parada de ônibus
periga acordar com o corpo em chamas

louvados sejam o sono e o sonho
do índio galdino
interrompidos com a dor
do corpo que queima
e o ardor do sangue que ferve
o sono acabou em morte
¿o sonho outra sorte teve?

galdino jesus dos santos
(perdido é seu nome pagão)
índio devorado vivo
na cruz central do país
um dia depois do dia do índio
dois dias antes
do encobrimento do brasil
ao abrigo do sonho

¿
com que sonhava o índio quando dormia
antes que o seu corpo virasse lume
a alma lua e o hálito virasse sol

sonhava com o abrigo pataxó
com a água do rio e do poço
livres do envenenamento

sonhava com a pedagogia do voo
o exercício livre do direito ao ar
e à terra onde seus ancestrais foram crianças

sonhava o fim do não
e o fim do sim das violências e ameaças
dos fazendeiros e grileiros de plantão

sonhava com uma canção justa
menos hipócrita
e mais solidária

com que sonhava galdino quando dormia
antes que o seu corpo virasse sol
a alma lua e o hálito ascendesse a vaga-lume
?

a fala da mãe meu nome é minervina de jesus
de um lado sou pagã
filha de minerva
deusa da sabedoria
da guerra e da guerrilha
de outro sou filha de jesus

ao dizer meu nome
digo nada
digo tudo
sou minervina pataxó hãhãhãe
de jesus indignada

os burgueses não gostam de índio
os policiais não gostam de índio
os donos das leis não gostam de índio
os cristãos não gostam dos deuses de índio
os políticos não gostam de índio

as mães pataxó hãhãhãe somam forças

:
não queremos com carne vil
enfraquecer os fortes
:
não queremos morder corações nefandos
ou comungar do corpo e do sangue de covardes

para os quatro deuses lares infames
sonhamos a justiça
dos deuses do fogo
com a estrela flamejante na testa
e na destra o facho luminoso

mas a justiça é rica
branca bela e cega
a justiça não gosta de índio
a justiça não gosta de índio
pai proteja a mãe e as crianças

a fala da mãe

cante pra elas os cantos pataxó
puxe pela lembrança dos mais velhos
reacenda a chama da memória do lugar
diga pro edvaldo
pro géerson
pro pessoal do zé caboclo
pro alcides
pra maura
pro wilson
pro juraci
e pra maria titiá
diga pra todo mundo velho e pra todo mundo novo
que eu continuo fogo vivo
e que a luta mantém a chama do guerreiro

paí

quando a mãe deitar a cabeça em seu ombro
cante pra ela a meupedido

:

mãe não sofra tanto mãe
mãe não chore tanto mãe
fogo não queima fogo
e a língua de fogo
acender o fogo da língua do povo

a fala dos defensores do crime

brincadeira e jogo
de meninos civilizados
bárbaro é dormir no ponto

brincadeira doce e pura
de meninos educados
bárbaro é dormir na rua

brincadeira de luz e brilho
de meninos bem polidos
bárbaro é índio maltrapilho

brincadeira de amigos
de meninos bem limpinhos
bárbaro é índio mendigo

brincadeiras e brincadeiras
queimar mendigos e índios
faz parte das brincadeiras

o canto da amante

digam o que queiram dizer
façam o que queiram falar
eu amo galdino
vivo

morto há de virar filme
peça de teatro música poesia
monumento nome de rua
museu

galdino há de virar bandeira
arte marca imagem
quem sabe
sonho

eu quero galdino vivo
vivo dormindo e acordando comigo
pegando fogo
comigo

banguela

banguela dos lábios de mel
guarani

ancestral do tempo
guarani

aconteça o que acontecer
o medo não será estrada
e não será estrela
no céu da boca banguela

anoiteça o que anoitecer
a mãe do sol há de vir
e há de incendiar os medos
de amar e de ser

de ser e amar
um pedaço da lenda
que meus filhos
hão de cantar

banguela dos lábios de mel
sem males

ancestral guarani do tempo
sem males

buscador guarani da terra
sem males

reverencio tua boca portal
vazia de males e dentes

esfinge dos lábios de mel

não há descobrimento
américa de alencar
iracema de além mar
américa não foi descoberta

iracema foi coberta e recoberta
tal como roberta
em pose e de perto
iracema é o enigma do desterro

deslocada em sua mesma terra
é o ambíguo umbigo da esfinge
é a cobra grande
sem coberta que a cubra

não há descoberta que cubra
a colcha de gentes e retalhos
do deus dos fados e atalhos
se a onda de vida se põe a caminho



Entrevista

Maria Berenice Tourinho

Maria Berenice Tourinho
Mulher, filha, esposa,
mãe, professora, doutora,
pesquisadora, engajada,
ativista, decidida. Estas não
são todas, mas algumas das
qualidades/características da
professora doutora Maria
Berenice Alho da Costa
Tourinho, a primeira mulher
no comando da única
universidade federal de
Rondônia.

Possui Doutorado em Psicologia Social e do Trabalho pela Universidad de La Habana (2002), com título revalidado pela Universidade de Brasília (UNB); Mestrado em Serviço Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1986); Graduação em Serviço Social pela Universidade Federal do Amazonas (1981); Especialização em Avaliação Institucional pela Universidade de Brasília (UNB) (1998), além de formação complementar em Excelência em Gestão Pública, Liderança e Direção, Determinantes da Eficácia Diretiva, Hierarquia de Necessidades e Práticas Diretivas, Comunicação Dirigente-Colaborador e Filosofia da Ciência. Na Universidade Federal de Rondônia (UNIR) é docente e pesquisadora permanente do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Administração (PPGMAD), atuando em Planejamento Estratégico nas Organizações; e na Graduação em diversos cursos ministrando, entre outras, as seguintes disciplinas: Sociologia, Metodologia e Epistemologia das Ciências Sociais, Ciência Política, e Saúde e sociedade. É líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação Superior (GEPES), atuando nas linhas de pesquisa: Avaliação, Planejamento e Gestão de Instituições de Ensino Superior; e Pertinência Social e Formação no Ensino Superior. Desenvolveu vários trabalhos técnicos, dentre os quais: Coordenação da elaboração do Planejamento Estratégico da UNIR no ano de 2004; atuou como membro da Comissão Permanente de Avaliação Institucional da UNIR (CPA), com participação ativa na primeira autoavaliação realizada na UNIR em 2006. Atua como Pesquisadora e Coordenadora de Pesquisa em projetos relacionados à violência sexual contra crianças e adolescentes, em colaboração com o Centro de Defesa da Criança e do Adolescente Maria dos Anjos (CDCA); e como Coordenadora da Comissão de Políticas Públicas e Orçamento do Fórum Estadual de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente do Estado de RO. Tem experiência na área de Administração atuando principalmente nos seguintes temas: políticas públicas, violência sexual infanto-juvenil, assistência social, controladoria de organizações e educação. Exerceu a função de Reitora da UNIR no período de mai/2012 -mai/2016.



Ela assumiu a reitoria da UNIR em 2012, em um momento de crise, com o compromisso de restaurar a governabilidade e, conseqüentemente, a credibilidade da Instituição. Ao que tudo indica a Universidade começa a trilhar um novo caminho e a reconstruir a sua história.

Em entrevista para a revista Aluá, Maria Berenice fala um pouco sobre quem é a professora, a pesquisadora, a pessoa, ou como ela diz, o ser humano, por trás do cargo de reitora.

Revista Aluá: Professora, a senhora é natural do Amazonas e faz parte de uma família bastante tradicional de Rondônia. Conte-nos um pouco sobre a sua trajetória pessoal desde a infância, como aconteceu a vinda para Rondônia e o estabelecimento da sua família no Estado.

Berenice Tourinho: Eu passei praticamente toda a minha infância e a primeira parte da juventude em Manaus, no Amazonas, lá eu nasci. A família da minha mãe é de Santarém e a do meu pai é do Amazonas. Eu sou fruto de famílias da Amazônia. Estudei em escolas públicas desde o primário até o primeiro ano do segundo grau. E fiz os dois últimos anos no Colégio Dom Bosco, para ter maior fôlego para o vestibular, que era extremamente concorrido na minha época.

Passei para a Universidade do Amazonas com 17 anos. Meus pais tiveram que tirar uma autorização no Juizado de Menores pra eu cursar a Universidade, porque, no ano que eu entrei, a Universidade era considerada um ambiente subversivo, inade-

quado para menores. Fiz o curso de bacharelado em Serviço Social e terminei em 1981. Em seguida, com 21 anos, passei no mestrado em Serviço Social com ênfase em Políticas Públicas, na PUC-Rio de Janeiro. No Rio de Janeiro eu conheci o Eudes, meu marido.

RA: O seu casamento foi no Rio de Janeiro?

Berenice: Sim, eu me casei lá, em 30 de janeiro de 88. Eu estava empregada, já era professora colaboradora na PUC-Rio, mas meu marido precisava voltar para Rondônia porque ele saiu com bolsa do Governo do Estado e tinha terminado a residência médica. Então nós voltamos. Eu vim por ele, mas antes fiz o concurso pra Secretaria de Saúde do Estado de Rondônia, passei, fiquei dois anos na Secretaria, ajudei a implantar, junto com o governador Confúcio, que à época era secretário de Saúde, o Sistema Único de Saúde no Estado de Rondônia e, em 1988, vim pra UNIR. Fiz o concurso, mas sempre com o foco na Educação Superior.

RA: A senhora se orgulha de ter 27 anos de experiência como docente e pesquisadora da UNIR. Quando e por qual motivo optou pelo magistério como profissão?

Berenice: Antes de sair para o mestrado, eu já havia atuado como professora substituta. Dei aulas durante dois anos na Universidade do Amazonas, quando eu tinha entre 20 e 21 anos. Acredito que foi isso que me deu gosto pela vida acadêmica, pesquisar e trabalhar em sala de aula. Eu não tinha muita paciência

para trabalhar com a educação de crianças, mas eu tinha um encantamento muito grande, principalmente, pela Educação Superior. Tive professores excelentes, dos quais fui monitora de Sociologia e de Antropologia. Isso me despertou o gosto pela docência e, conseqüentemente, o gosto pela pesquisa na área de Ciências Sociais. E já nesse momento, a minha área de pesquisa era em políticas públicas de infância e adolescência, que nós chamávamos, na época, de políticas de defesa do menor.

RA: Por que a escolha por essa área específica de pesquisa?

Berenice: É uma coisa de história de vida. Como a minha família era muito religiosa, católica, eu e meus irmãos íamos [à igreja] desde pequenos. Quando eu entrei na adolescência, fui para o grupo de jovens da Igreja e comecei toda uma participação político-religiosa. Os grupos de jovens ajudavam a Igreja com as crianças da comunidade, no catecismo, nas festinhas do dia das crianças e isso me motivou muito. Naquela época, havia muitas crianças engraxates na cidade de Manaus, minha casa fica bem no centro, e elas batiam em casa pra pedir comida. Então, eu organizei um grupo de catecismo na minha casa só para os engraxates que batiam para pedir comida. Eu dizia assim: “olha, eu dou o lanche, mas vocês têm que ficar aqui uma hora pra gente falar de Deus”. A idade deles variava entre seis e 13 anos. E os vizinhos mais novos, as crianças, também vinham. Teve lanche, você atrai criança. Uma balinha, uma coisa assim, por isso que eles são tão vulneráveis.

RA: Foi a percepção dessa realidade que a motivou?

Berenice: Eu suponho que sim, foi isso que me motivou a lidar com crianças e adolescentes. Mas no percurso da minha vida eu fiquei muito encantada com Odontologia. Eu ia para o dentista e achava aqueles equipamentos maravilhosos. Eu quis ser odontóloga. Quando eu comecei a me preparar para o vestibular, a minha mãe veio conversar comigo e disse assim: “poxa, você já trabalhou com as crianças tanto tempo, porque você não faz Serviço Social?” E eu disse: “não, eu gosto de Odontologia, eu quero fazer porque eu acho bacana e acho que vou conseguir”. Como ela viu que eu insistia muito, ela disse: “olha, você vai fazer, mas seu pai nunca vai poder comprar um equipamento desse para você”. Naquela época, a leitura que minha mãe tinha era que meu pai teria que, no futuro, montar um consultório privado pra mim, e meu pai era fotógrafo, sustentou a família como fotógrafo. Então ela disse: “você trabalhou com as crianças, faça serviço social, você tem esse perfil”. Aí eu fui, fiz e gostei. E pronto, nunca mais quis saber de odontologia, nem de ir (risos).

RA: O que mais te encanta no serviço social?

Berenice: Na verdade, eu fiz serviço social, mas fui para a ala crítica do serviço social, ou seja, de montar uma atuação de serviço social no país de tal forma que ela se implodisse, se implodisse no quê? Você pode perguntar “por que existe a profissão de advogados?” Uma forma de você

analisar a questão é: existe porque existe crime, porque existem infrações, porque o ser humano coletivamente se comporta de forma errada, porque ele fere o outro. É a mesma lógica que se aplica ao médico. Porque existe o médico especialista do especialista? Porque a saúde pública não funciona, então o problema chega num estado de gravidade que só o especialista pode resolver. A mesma coisa é o serviço social. Eu sempre fui adepta da política pública voltada para a prevenção, para o cuidado, para não tratar do problema instalado, da violência sexual contra os jovens, do abuso, da violência física. E a Igreja Católica sempre foi muito combativa a respeito disso, do vulnerável, seja o idoso, seja o jovem, seja a criança. Então eu me encantei por essa parte do cuidado com as novas gerações de jovens.

RA: São então, aproximadamente, 30 anos de estudos nessa área. A senhora percebe alguma mudança significativa na sociedade com relação à adoção de políticas públicas de enfrentamento às violações de direitos de crianças e adolescentes?

Não. O que a gente percebe como pesquisador é um aperfeiçoamento do ponto de vista legal. Mas eu parto do princípio de que o ordenamento legal, dado pelo Estatuto da Criança e do Adolescente, e outros ordenamentos ajudam, mitigam o problema, colaboram fortemente na prevenção, mas não vejo uma mudança significativa do ponto de vista cultural da sociedade. A nossa sociedade brasileira é ainda fortemente machista e “adultocêntrica”. Ela

foca no adulto, que é o agente, o fator produtivo do mercado. Ela procura direcionar a maior parte da riqueza do seu investimento para esse adulto, na fase produtiva, e destina as políticas públicas àquela população de público-alvo mais vulnerável.

Do ponto de vista legal, eu não posso negar que houve avanços, mas não acredito que esses avanços tenham a capacidade de alavancar a mudança cultural da nossa sociedade. Não é a força da lei que altera a tua relação com a sociedade num curto espaço de tempo. E uma criança ou um adolescente, quando ele é violentado nos seus direitos, ele não tem muito tempo. Se você sofre uma violência sexual, um espancamento em casa, sofre agressões na rua, isso é para o resto da vida. A sociedade ainda é muito agressiva com o vulnerável. A forma como a gente lida com o jovem, com a criança, não mudou muita coisa. Hoje os pais podem até deixar de agredir em casa, muito mais por medo de ser punido, do que pelo sentimento de respeito à criança. Isso eu considero extremamente grave, você usar do seu poder de adulto, da sua autoridade de pai, de vizinho, de irmão mais velho, de avô, de avó, e subjugar, com base na força, a criança ou o adolescente.

RA: Sobre esse tema, a Universidade pode ser uma parceira?

Berenice: Sim. Uma das linhas de pesquisa é justamente trabalhar com a formação do aluno de graduação para essa área. Eu ofereço três disciplinas optativas e abro para Enfermagem, Psicologia, Pedago-

gia, Ciências Sociais e também para aluno especial. Faço uma turma mista, e nessa turma trabalho com políticas públicas de direitos de crianças e adolescentes. Nesses momentos na educação eu mobilizo a formação do aluno para a área. Além disso, a gente coloca os alunos de diferentes áreas para trabalhar, com bolsa, nos projetos de pesquisa. Isso acaba atraindo o interesse do aluno. E é essa a estratégia que usamos, unindo extensão, educação e pesquisa.

RA: A senhora já entrou para a história da instituição como a primeira mulher eleita para assumir o cargo de reitora através de consulta à comunidade acadêmica. O que isso significa para a senhora enquanto mulher e profissional?

Berenice: Na verdade, eu não tinha como propósito de vida acadêmica chegar a ser reitora. Sempre tive muito interesse pelos processos de gestão, fui convidada muitas vezes para entrar concorrendo como vice ou para ser pró-reitora e não aceitei nenhuma das vezes. Não me interessava o poder de posto, sempre me encantaram a pesquisa e a extensão.

Eu acabo embarcando nessa proposta, postulando a candidatura à reitoria da UNIR, por força de um momento de crise que a nossa Instituição viveu. Quando houve o desfecho, em 2011, com a renúncia do reitor anterior, começou a surgir o meu nome. A princípio, eu neguei, mas sempre com uma crise de consciência, pensava “poxa, eu participei do movimento, como é que agora, que estão

postulando para eu me colocar à disposição da Intuição, não vou dar a minha contribuição?” Confesso que eu fui, mas sem expectativa nenhuma de ganhar porque eu não era tão conhecida, não tinha ocupado cargo nenhum na Instituição. Foi mais uma demanda do movimento, de grupos de apoio que enxergavam no meu nome um ponto de convergência conciliadora para retomar a governabilidade da UNIR.

RA: A senhora enfrentou alguma resistência pelo fato de ser mulher e estar à frente da instituição?

Berenice: Essa questão da resistência eu percebi, mas ela é muito sutil porque o ambiente organizacional da academia é um ambiente em que a mulher é um diferencial. A mulher professora, a mulher pesquisadora consegue se impor academicamente pela produção, pelo trabalho, e os colegas acabam enxergando um pouco dessa competência e do espaço político que ela ocupa. Na hora que eu ocupo a reitoria, isso é sutil, mas eu tenho todo o *staff* masculino, com exceção da pró-reitora de Administração, a Ivanda (Soares, mestre, servidora técnica da UNIR). E quando você está no poder de mando como mulher, e segue os trâmites republicanos da gestão, essas possíveis discriminações por força de gênero se atenuam.

RA: De que maneira foi possível contornar essas situações?

Berenice: Eu nunca perdi, por exemplo, a condição de me sentir mulher enquanto reitora. Muito pelo contrário, me aproveitei de todos os momentos em que ela

pudesse trazer vantagens institucionais, como, por exemplo, o poder do cuidado, o poder de conciliar, isso é próprio nosso, das mulheres, a gente pensa duas vezes antes de ir para um enfrentamento. É uma forma de você também, estrategicamente, usar algumas habilidades para atenuar as discrepâncias que possam vir do preconceito de gênero porque ele existe, ele existe.

E eu me recusei a me comportar como um homem, no sentido do processo decisório. Acho que você tem que ser firme, mas você não precisa ser “conflitiva”. O conflito faz parte do nosso processo de condução humana, de tomada de decisão, mas você não precisa ser mal educado, você não precisa ser agressivo. Se você tem um processo de gestão que é conduzido pelo ordenamento jurídico, pela disciplina administrativa, você não precisa ser grosseiro com o outro.

RA: Como foi a experiência do seu doutorado em Psicologia Social e do Trabalho realizado na Universidad de *La Habana*, em Cuba?

Berenice: Eu sou praticamente apaixonada, amo o povo cubano, vou de dois em dois anos apresentar um artigo no Congresso Internacional de Educação Superior, fui lançar o meu livro, minha tese doctoral que se tornou um livro, em fevereiro de 2014, e é gratificante voltar à Ilha, conviver no ambiente acadêmico e também desfrutar da cultura Caribenha. Também coloquei a nossa Universidade, a UNIR, no circuito de universidades la-

tino-americanas e espero que a próxima gestão mantenha, para que possamos discutir o que é a Latinoamérica, como vivemos. Isso nos interessa manter.

Enfim, a minha aproximação com Cuba foi em função da própria UNIR. Não foi uma ideia que eu tirei da minha cabeça. Tanto é que não tinha a proposta do doutorado na minha área, havia sim a proposta para a área de Psicologia Social do Trabalho que é muito próxima, uma área que tangencia as Ciências Sociais e que sempre me interessou. E eu consegui, com a proposta do doutorado, juntar três áreas que tenho intenso interesse, a área de Gestão, Psicologia Social do Trabalho, a área de Sociologia, que é minha área de atuação na educação e na pesquisa, e a área das Políticas Públicas.

RA: Em 2012, no início do seu mandato como reitora, a senhora afirmou que o maior desafio seria “restaurar a governabilidade da UNIR”. Como está a Universidade hoje? A senhora acredita que atingiu esse objetivo?

Berenice: Sim, eu acredito que conseguimos atingir. A nossa proposta de campanha era “UNIR refaz seu caminho”, no sentido de reconstruir a UNIR. E sempre foi uma proposta muito modesta, baseada na leitura de que nós não podemos propor crescimento, ampliação, consolidação de elementos fragmentados. Naquela época, há quatro anos, a nossa Universidade estava des governada, estava vivendo o ápice de uma crise moral, política, institucional e acadêmica muito grande. Então, a minha

proposta de campanha foi no sentido de retomar a governabilidade porque, dessa forma, criaríamos as bases institucionais para que pudéssemos crescer novamente. O que a nossa gestão fez foi tomar aquilo que estava abandonado, do ponto de vista da estrutura física, da capacidade instalada, do corpo técnico, do corpo docente, de equipamentos, de laboratório, de limpeza, do mais elementar, e retomar essa governabilidade.

E eu acredito que atingimos porque fomos além disso. Falta muito, eu admito, mas nós restituímos a circulação dos processos, mantivemos com seriedade as reuniões dos Conselhos Superiores, passamos a respeitar todas as decisões departamentais, estamos entregando prédios novos, os quatro restaurantes, uma reivindicação antiga dos nossos estudantes, estamos terminando os prédios que ficaram parados e estamos com as contas da Universidade em dia, mesmo em período de crise. Obviamente que nos dois próximos anos nós não poderemos fazer nada estruturalmente de novo, mas estamos em condições de encerrar o que foi começado nesta gestão. Então nos retomamos a governabilidade e quebramos aquele círculo paternalista de achar que só a Reitoria tem que prover.

RA: Qual a sua mensagem de despedida para a comunidade acadêmica e sociedade em geral?

Berenice: A mensagem que eu posso deixar, a respeito desses quatro anos, é que é importante que todos os professores,

enquanto agentes e sujeitos do processo de construção da universidade, saibam que eles não podem se acomodar numa lógica paternalista. O professor é o sujeito articulador principal da qualidade do trabalho acadêmico e ele tem que fazer uma interlocução competente e responsável com o aluno de graduação. Esse é o nosso público-alvo. É o aluno que precisa ser potencialmente bem preparado porque sem esse aluno bem preparado não temos pós-graduação, nem se desenvolve o interesse pela extensão. É o aluno que também carece de muitas coisas, inclusive de uma boa formação nos ensinamentos fundamental e médio. Essa é uma sobretarefa que cai nos ombros do professor da educação superior e com a qual ele tem que aprender a lidar. Ele tem que ser um professor empreendedor, tem que trabalhar com a possibilidade de criar nesse aluno o interesse pela educação, de possibilitar que ele seja protagonista da sua própria formação acadêmica e que desenvolva o respeito pela própria universidade.

A universidade não é construída apenas pela Gestão Superior, ela é construída também por cada servidor, cada professor que se respeita enquanto docente, enquanto profissional que vai pra sala de aula e é respeitado pelos alunos, que sabe que eles são jovens e carecem de ajuda, e que cumpre o mais elementar de sua função. Eu não entendo a universidade, nessa mensagem, como um grande centro de assistência social, não é. O nosso mote, o nosso respeito é na formação e na educação superior de qualidade, mas isso não

quer dizer que a gente não compreenda a forma como o nosso aluno chega. Isso faz parte da profissão de educador.

RA: E com relação à extensão, como é possível avançar nesse aspecto?

Berenice: A extensão é uma obrigação, é o equivalente da responsabilidade social da iniciativa privada, mas, nacionalmente, tem assumindo um perfil assistencialista na universidade pública, principalmente nesses quatro últimos anos com o processo de inclusão mais intenso, e na minha avaliação isso é um equívoco, pois extensão é compartilhar o produto da universidade, principalmente, com a comunidade em que ela atua. Ela acabou ficando muito concentrada na assistência ao estudante carente, o que também é certo, mas não é suficiente. O principal objeto da extensão é tornar este aluno carente independente, maduro, capaz de interagir com os demais. Isso que é estimular o protagonismo deste aluno para incluí-lo no processo de formação da educação superior. Não é criar bolsas de assistência porque apenas com uma política de “bolsismo” você acaba instituindo o paternalismo como política institucional e tornando esse aluno novamente dependente. Nós temos que ter a competência de oferecer os nossos próprios produtos para tornar esse aluno, e mesmo o servidor, hábil e senhor da sua própria condução no processo de formação acadêmica. Eu vejo que a contribuição deve ser mais nesse sentido, de superação dessa conotação que recrudescer muito nos quatro últimos anos por força das políticas inclusivas de caráter assistencialista.

RA: Em sua opinião, o que é preciso para conceber a universidade como um espaço de desenvolvimento e de fomento da cultura?

Berenice: Como eu sou professora e estou na academia, eu parto de um pressuposto teórico. O termo “cultura”, quando tratado como conceito sociológico, comporta a condição de todo o fruto do trabalho humano, tudo aquilo que o homem, com habilidade e competência, produz, independente se ele tem uma formação superior ou não. Então, eu vejo o elemento de cultura na nossa universidade, cuja gestão é feita pela PROCEA, como um elemento difuso que extrapola a condição só da produção esportiva e artística. É preciso descobrir quais são as habilidades dos nossos alunos, dos nossos professores e dos nossos técnicos. Tem professor que sabe compor poesias, música, tem professor que é repentista, técnicos também. Isso é uma coisa que eu gostaria de ter desenvolvido na UNIR, mas nós tínhamos tantas outras tarefas mais urgentes que acabou parando. Dizem que a gente só começa a procriar a cultura transcendente à medida que tem assegurada a existência material. Como a gente precisava assegurar a existência material da nossa Universidade, essa ambição ficou num segundo plano.

Mas se a PROCEA fizer um levantamento de todas as habilidades e competências dos nossos servidores, ela vai descobrir coisas inimagináveis. Eu acredito que isso mitiga muito as áreas de atrito e de conflito na universidade porque nos dá uma

conotação mais humanista. Essa foi uma ação que eu realmente acho que acabou fermentando, mas não decolando como gostaríamos, ou seja, mais no nosso público interno. A universidade tem que ser mais que sala de aula, mais do que pesquisa, mais do que extensão e cursos, ela tem que despertar as habilidades do servidor que nela atua. E ela tem, inclusive, que fornecer a possibilidade de o servidor desenvolver essa habilidade. A relação custo/benefício é muito pequena e o produto a ser compartilhado é incontável.

RA: Fazendo um balanço desses quatro anos, qual lição a senhora levará dessa experiência?

Berenice: Eu posso resumir em três grandes aprendizados. Primeiro eu aprendi que assumir o poder de mando, em qualquer situação, desde chefia de departamento à reitoria, significa lidar com uma família extensa. Ser gestor extrapola toda a condição definida estatutária e regimentalmente do cargo exercido. Você tem que ser amigo, psicólogo, às vezes psiquiatra, padre, pastor. Você tem que ser, sobretudo, um ser humano. Se você tentar a rigidez da descrição do cargo para administrar um corpo extenso de servidores e uma população alvo enorme de alunos apenas pelos ditames e pela disciplina legal estabelecida, você quebra. Essa é a primeira grande lição: você tem que ter flexibilidade sem perder o ordenamento do que deve ser feito.

A segunda grande lição é sobre o que é gerir uma equipe, ou melhor, o que é transformar um grupo de cogestores em

equipe. Harmonizar, alinhar a equipe de gestão, procurar trazer todas as ações que são prioritárias e mais importantes num momento que faltava tudo, e ainda falta muito, a quem atender primeiro, como atender primeiro. Essa foi a segunda grande lição: harmonizar a equipe gestora, trazê-la para um trabalho verdadeiramente de equipe.

E na terceira aprendizagem que eu obtive no exercício da reitoria, o meu olhar é no sentido contrário, da professora para a gestora. Eu vejo que toda a contribuição que eu já dei pra UNIR, como professora e também como pesquisadora, embora a considere relevante e importante, ela não é suficiente. Eu penso que todos nós, professores e servidores técnicos, devemos entender de uma vez por todas que nós não somos usuários, nós somos cogestores. Quando buscamos um edital, nós vamos trazer para dentro da universidade e dentro da universidade o espaço é coletivo, o lugar onde esta atividade deverá ser instalada é pago por todos. Esse alinhamento eu consigo ver agora, na posição de professora tendo vivenciado a gestão. Nós sempre procuramos acreditar que se vamos para a sala de aula, desenvolvemos projetos de pesquisa, PIBIC, PIBID, PIBEX, pós-graduação, se damos conta disso, já estamos contribuindo, e isso não é verdade. Nós precisamos contribuir com quem está na gestão de forma clara e direta. Nós temos que saber pedir, nós temos que nos inteirar corretamente dos processos. É preciso que a gente seja profissional, um servidor profissional que saiba pedir, que

saiba se colocar politicamente e que saiba ser republicano naquilo que está fazendo.

RA: Reitora, e por que não mais quatro anos, já que a senhora era um dos principais nomes para dar continuidade à gestão?

Berenice: Eu parto do princípio de uma afirmativa feita pelo Betinho, sociólogo nacionalmente reconhecido, que dizia que “o lugar da democracia é o vazio”, partindo da ideia de que lugar se reporta a *locus*, e *locus* de poder. Então, na concepção de democracia não existe dono do lugar, dono do poder.

Meu professor de inglês disse uma vez que a relação do ser humano com o poder é uma relação de realização de desejos. Desejos pelo próprio poder. E ele usou uma metáfora: é como pegar um cálice do mais precioso vinho, o poder é assim, é um cálice de um precioso vinho, caro, maravilhoso, saboroso, enfim, fantástico, e você pega e dá o primeiro gole. Excelente! Você dá o segundo gole. E você não consegue parar porque ele é maravilhoso. Assim é o poder, usando a metáfora do vinho, e você vai tomando, você vai bebendo, bebendo, até que você se embriaga. E embriagado pelo poder você não tem mais o discernimento. Então, ficar mais quatro anos, significava o risco.

E a outra, e finalmente, muito mais uma postura política que eu adoto é essa do lugar da democracia, ele é o vazio, não é de ninguém e é de todos. É preciso que a gente faça essa rotatividade para dar

oportunidade a todas as pessoas de serem gestoras. Eu acredito que só assim amadurecemos politicamente como instituição e aumentamos a massa crítica da nossa universidade. Eu tenho essa filosofia comigo e acho que isso também acaba, do ponto de vista pessoal, dando chance pra eu retomar a atenção à família, à minha carreira, ao meu pós-doutorado, que eu tenho muito interesse em fazer, que eu já me programei pra isso e que abortei em 2012 para servir à UNIR.





R c i a
e e t

e l á
d a u

Receita de aluá

Ari Miguel Teixeira Ott

Ari Miguel Teixeira Ott

Reitor da Universidade Federal de Rondônia desde 2015.

Possui graduação em Medicina pela Universidade Federal da Bahia (1978), mestrado em Antropologia pela Universidade de Brasília (1982) e doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina (2002). Atualmente é professor associado IV da Universidade Federal de Rondônia. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Antropologia médica e indígena, atuando principalmente nos seguintes temas: rondônia, políticas públicas, saúde indígena e desenvolvimento sustentável.

Fazer aluá não é fácil, nem simples. Pelo menos o aluá que aprendi a beber ainda criança na casa de meus pais em Salvador da Bahia, na década de 60 do século passado. Certamente não foi meu pai alemão quem introduziu a receita na família, pela singela razão que não nasce abacaxi na Alemanha, mas como tem maçã eles aprenderam a fazer cidra com a casca fermentada damaça. Antes que existisse a ciência da química, já existia o conhecimento de que qualquer casca de qualquer fruta deixada na água fermenta e produz uma bebida borbulhante. Com um pouco mais de técnica e paciência se fez champanhe com a uva!

Esse é o primeiro passo da receita: aluá se faz com casca de abacaxi, ou de ananás. Que são coisas diferentes: ananás é o fruto como havia no emba-

te duro da natureza; abacaxi é o fruto selecionado artificialmente para agradar ao paladar humano. Nem adianta procurar por ananás, então vai ter que usar abacaxi.

Também não foi minha mãe, carioca de classe média, que sabia a receita de aluá. À moda de Marcel Proust puxo pela memória e lembro-me de tantas mulheres baianas que frequentavam nossa casa, mais corretamente a cozinha, de onde brotavam as iguarias hoje esquecidas. Era uma azafama interminável no preparo de comidas doces e salgadas, de tortas e bolos, de beijus e tapiocas, de farinhas e farofas. As comidas de santo, reservadas às grandes comemorações: vatapá, caruru, xinxin de galinha, acarajé frito no azeite de dendê, abará cozido na folha de banana.

E eu, criança ainda, empanturrado de tanta comilança, recebia como uma benção, um copo de aluá gelado para desempachar. E ficava alí sentadinho na mesa, bebericando vagarosamente meu copo de aluá com pedaços de gelo, apreciando o movimento das ancas e dos braços, do dorso e das pernas femininas, até que fosse vencido pelo sono e fosse carinhosamente colocado na cama. Dormia antes do beijo da mamãe.

Nunca adivinhei o que mais me embriagava: se a dança feminina em torno das panelas e dos pratos; a mágica transformação de matéria bruta em comida; ou as doces borbulhas do aluá. Nunca perguntei as receitas e agora a única coisa que sei é que se faz aluá de casca de abacaxi.

Depois, muito depois, aprendi que descascar um abacaxi é coisa que exige conhecimento e arte. Nem com muita força de modo a ferir a carne, nem com muita delicadeza de modo a não arrancar a casca. Também se deve deixar na água por tempo suficiente para fermentar: nem pouco que não azede, nem muito que apodreça.

Acrescente as ervas de seu gosto à beberagem: alecrim, cravo, canela, car-

damomo, até zimbros se lhe apraz o abecedário. Deixe descansar por um número primo de dias, sem conhecer a luz do sol ou da lua, em absoluta escuridão.

Também aprendi que aluá frequenta a literatura. Ninguém menos que Guimarães Rosa o descreve em uma cena de A Estória de Lélcio e Lina: “O aluá espumava, dessoltando em chío e estalidos seu azedo bom”.

É esta a Revista Aluá que me cabe apresentar. É esta a receita: relatos pessoais subjetivos misturados com artigos objetivamente científicos; trabalhos teatrais desenvolvidos nas ruas articulados com análises do modo que se constitui a cultura indígena; entrevistas e depoimentos dos que tentam e conseguem se puxar pelos cabelos e desenhar, e atuar e expor e escrever.

Assim se faz Aluá.

“Voltou, com
uma cuia de aluá,
trouxe-a às mãos
de Lélío, que depôs
o chapéu no arção e
se curvou da sela
para receber,

abaixando a vista,
num perturbo;
mas, por mais
que os abaixasse,
sempre restava
alguma coisa dela
em seus olhos”.



REVISTA DE CULTURA E EXTENSÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
ANO 1 . NÚMERO 1 . 2017

Fontes: Humanst e Museo
Papel capa: Supremo Triplex 250 g/m²
Papel miolo: Offset 120g/m²
Impressão: Finaliza Editora e Indústria Gráfica Ltda
Curitiba - PR | Outubro 2017

