



Encenando a oralitura sagrada Iorubá para audiências laicas

Ifájoke Nefertiti Burton*

* Professora catedrática da Universidade de Louisville, Kentucky, EUA.

Resumo |

Este estudo irá explorar a pertinência e a eficácia de se adaptar a poesia oral sagrada do povo Iorubá para a encenação teatral direcionada ao público jovem e adulto nos Estados Unidos. Ele também irá abordar alguns dos desafios que surgem antes da apresentação, durante a apresentação e na pós-produção ao se encenar uma expressão oral sagrada com um elenco e uma equipe criativa que não estejam familiarizados com a cultura e a filosofia Iorubá. Serão consideradas duas adaptações teatrais desta autora: *How Orisanmi Chose His Head* e *Why Vulture Has a Bald Head*. Ambas as adaptações foram baseadas em recitações de anciãos Iorubás que foram traduzidas pelo Dr. Wande Abimbola, respeitado praticante da religião Iorubá e estudioso eminente de linguística, história e filosofia.

Palavras Chave: Ioruba. Odu. Literatura oral. Nigéria. Ifá.

Abstract |

This paper will explore the appropriateness and efficacy of adapting the sacred oral poetry of the Yorúbà people for theatrical performance aimed at youth and adult audiences in the United States. It will also address some of the challenges that arise in pre-performance, performance, and post-production when staging sacred oral expression with a cast and creative team who are unfamiliar with Yorúbà culture and philosophy. Two theatrical adaptations by this author will be considered: *How Orisanmi Chose His Head*, and *Why Vulture Has a Bald Head*. Both adaptations were based on recitations by Yorúbà elders that were translated by Dr. Wande Abimbola, revered practitioner of Yorúbà traditional religion and eminent scholar of linguistics, history, and philosophy.

Keywords: Yoruba. Odu. Oral literature. Nigeria. Ifà.

As milhares de histórias do *Odu Ifá*, ou os poemas Iorubás sagrados, constituem um extraordinário reservatório de material ao qual o artista de teatro pode recorrer para explorar a condição humana através dos palcos. Os conceitos universais, as figuras arquetípicas, a riqueza de imagens e a aliteração contidas nos poemas se combinam para torná-las uma irresistível fonte de material para o artista de teatro, seja ele ou não um conhecedor da cultura Iorubá.

Em um primeiro contato, os ocidentais experienciam o Odu Ifá como uma brincadeira de criança. Mas esses poemas sagrados operam em múltiplos níveis, oferecendo fábulas exemplares para os jovens, os imprudentes e os insensatos, ao mesmo tempo que transmitem história, receitas medicinais, sabedoria tradicional e mistérios ainda maiores para a mente adulta.

As histórias que constituem o Odu Ifá são inerentemente teatrais. No pensamento Iorubá, o conflito é a ordem natural das coisas. A paz é frágil e efêmera, e só pode ser obtida por meio de *iwa pele* (caráter gentil) e *ebó* (sacrifício) (ABIMBOLA, 2005). O *odu* representa o sistema ético e espiritual que sustenta a vida Iorubá. Através do uso da poesia, do simbolismo e da metáfora, eles representam e exploram as lutas da existência humana. Os personagens do *odu* incluem não apenas humanos, mas centenas de animais, vegetais e minerais que apresentam traços humanos, cometem erros humanos e aprendem lições que se destinam a construir vidas saudáveis, gratificantes e produtivas.

As histórias são transmitidas em forma poética e recitadas de cor por homens e mulheres iniciados nos mistérios do *Ifá*¹, também conhecido como *Orunmilá*. Os sacerdotes do *Ifá* atuam como adivinhos, médicos tradicionais e depositários humanos desse vasto corpo de sabedoria e cura. A astúcia do *odu* não pode ser valorizada de fato por

¹ Ifá é a literatura oral sagrada do povo Iorubá. Trata-se de uma coleção de mais de 408 mil histórias que explicam cada aspecto da vida na Terra e cada plano de existência que pode ser concebido pela mente Africana.

não falantes de Iorubá. Mas mesmo alguém que seja ignorante no idioma e na cultura, até mesmo uma criança, é capaz de reconhecer os temas universais e as lições fundamentais apresentadas nos versos.

Essa oralitura antiga foi lançada por toda parte quando os Africanos ocidentais que praticavam a religião Iorubá foram capturados e escravizados em diversas partes das Américas (COLEMAN, 2000, p. 46-47). A privação forçada das práticas religiosas do Iorubá, a imposição de religiões desconhecidas, a influência dos idiomas estrangeiros impostos aos Africanos por seus senhores e a tendência dos navios negreiros em separar as pessoas que vinham de um mesmo grupo étnico foram elementos que se combinaram para enfraquecer a possibilidade de os Iorubás escravizados na diáspora manterem o *Odu Ifá* intacto (ABIMBOLA, 2005).

Nos Estados Unidos, é possível encontrar peças adaptadas de fragmentos de oralitura Iorubá sagrada² encenados como simples entretenimento para audiências jovens. Em locais destinados a adultos, intérpretes com figurinos exuberantes revivem conflitos dramáticos e casos amorosos apaixonados entre os conhecidos orixás, em meio a toques de tambor e danças geralmente genéricas e não relacionadas à(s) deidade(s) em questão. Raramente, ou nunca, o material é contextualizado ou introduzido, de maneira que permite à audiência vivenciar o evento como algo que não passa de um drama folclórico ou um mito encenado para seu deleite.

As perguntas que o artista de teatro culturalmente competente que esteja trabalhando a partir dessa fonte deve se fazer são, dentre outras: Qual é o objetivo de minha produção? Quem é minha audiência? Eu tenho o conhecimento e a compreensão necessários para encenar esse material? Caso contrário, que recursos estão disponíveis para me

² Ao longo deste estudo, irei utilizar o termo “oralitura”, que encontrei no trabalho de Ruth Finnegan, para destacar a natureza oral dessa antiga coleção de sabedorias tradicionais e para lhe conferir o peso adequado de igual valor ao texto escrito.

ajudar a me preparar para essa empreitada? Que ideias ou estereótipos minha produção introduz ou reforça acerca da cultura e da religião Iorubá tradicionais? Qual é a minha responsabilidade para com o material? Qual é o espaço disponível para a licença artística?

Do ponto de vista da produção, surgem ainda outras questões: Como se trabalha com intérpretes, cenógrafos e técnicos que não estão familiarizados com essa cultura? O uso de objetos consagrados é adequado? O que constitui “autenticidade”? Nas escolas e universidades públicas dos EUA, onde a separação entre a Igreja e o Estado e a supremacia do Cristianismo se tornaram questões controversas, essas perguntas tomam um significado ainda maior. Mas, ironicamente, como o sistema de crenças Iorubá não é amplamente conhecido em muitas partes dos EUA, as práticas da religião Iorubá representadas no palco (como o jogo de *Ifá*, a feitura de um *ebó*, ou “sacrifício”) geralmente não são reconhecidas como tal e, por isso, muitas vezes são mais toleradas do que se poderia imaginar.

Hoje em dia, a maior parte dos distritos de grandes escolas urbanas nos EUA possuem uma população estudantil composta por 30-40% ou mais crianças de ascendência Africana (SABLE; PLOTTS; MITCHELL, 2010). Muitos pesquisadores e profissionais da educação afirmam que o aprendizado de crianças Afro-americanas é estimulado quando os materiais de ensino refletem ou se relacionam com a bagagem cultural do aluno (SABLE; PLOTTS; MITCHELL, 2010). Aqueles que defendem que as crianças Afro-americanas possuem pouca ou nenhuma conexão com o continente Africano não têm consciência ou se recusam a reconhecer as fortes memórias Africanas que persistem na vida Afro-americana contemporânea, incluindo os estilos de comunicação oral, a linguagem corporal, cultos, culinária, as danças sociais e música (HARRISON, 1972).

Durante sua escravização nos Estados Unidos, a maioria dos descendentes de Africanos tiveram sua educação negada. Após a

emancipação, eles receberam um baixo nível de educação — até mesmo por parte dos bem-intencionados professores negros —, assim como seus antecedentes históricos e culturais. A educação que receberam designava-se a manter os Afro-americanos em uma classe de criados e servil (HILLIARD, 1998). Trazer a sabedoria, a ética, a história e a arte da tradição Africana para as escolas públicas por meio de espetáculos encenados da oralitura sagrada Iorubá pode reforçar o programa de ensino em todos os níveis e ajudar na construção de autoestima nos jovens de ascendência Africana (Perry, Steele and Hilliard).

Comecei a experiência de encenar as histórias do *Odu* sagrado em 2000. Escolhi um *ese*³ do *Ogbe Gunda (Ogbeyonu*⁴) que o Dr. Wande Abimbola intitulou *A escolha de Orí na casa de Àjàlá* (ABIMBOLA, 1975). Trata-se da história de três jovens espíritos que tomam a decisão de nascer na terra como crianças humanas. O ponto focal desse *ese* é o quão importante é a seleção do *ori innu* (cabeça interna) de alguém, e os traços comportamentais que contribuem para que se faça boas escolhas.

A escolha de Orí na casa de Àjàlá apresenta lições essenciais sobre o *iwa pele*, ao mesmo tempo em que convida o ouvinte a contemplar o conceito Iorubá do destino. Na filosofia Iorubá, a “paciência é o pai do bom caráter”. Apenas um dos três jovens espíritos demonstra bom caráter durante a jornada para a casa de Àjàlá, o oleiro que faz as cabeças. Por consequência, apenas um deles escolhe uma boa cabeça e consegue alcançar o sucesso na terra.

Assim como em todos os *odus*, a adivinhação e o sacrifício são componentes essenciais para o sucesso de qualquer empreitada. Embora o tema de destaque desse *ese* seja o *iwa pele*, os eventos que ocorrem em *A escolha de Orí na casa de Àjàlá* demonstram que, sem o

³ *Ese Ifá* são os “capítulos” que compõem os livros do *Ifá*. Cada *odu* ou livro possui entre 600 e 800 *eses*.

⁴ *Ogbe Gunda* é um *odu*, ou “livro” do *Ifá* (também conhecido como *Ogbe Yonu*).

benefício da adivinhação e do sacrifício, todos os outros esforços são inúteis.

Graças a esse jovem protagonista e seu foco no caráter gentil e em fazer boas escolhas, *A escolha de Orí na casa de Àjàlá* é um *ese odu* ideal para ser encenado para crianças em idade escolar e seus professores. O conteúdo é compatível com os padrões educacionais estabelecidos em diversas regiões dos EUA, incluindo meu próprio estado, Kentucky, onde os alunos do ensino fundamental têm aula de educação moral, estudos sociais, música, teatro e dança.

A adaptação encenada desse *ese*, a qual intitulei *How Orisanmi Chose His Head* (Como Orisanmi escolheu sua cabeça), tornou-se instantaneamente a favorita dos professores do sistema de ensino do Condado de Jefferson, Kentucky, pelo qual a peça excursionou durante os dias da semana ao longo de todo o ano letivo. Acompanhado de um detalhado Guia do Professor, direcionado a níveis escolares específicos, a produção oferece diversas oportunidades para os professores incorporarem a peça em seus planejamentos de aula e infundirem a diversidade cultural em suas abordagens de ensino.

A oralitura sagrada convida as audiências maduras a um nível ainda mais profundo de exploração. O universo, que é a morada de Olodumaré, o deus supremo, os *orixás*⁵ e outros seres sobrenaturais, é complexo e elástico, composto do bom, do mau e do imparcial. A adivinhação e o sacrifício são essenciais para o sucesso humano; sem elas, ninguém pode ter progresso na vida.

Para quem a uma mente instruída ocidental, esses conceitos são controversos. Logo, para um diretor de teatro consciente, a questão se torna: como encenar a ação do poema de forma a esclarecer a história e, ao mesmo tempo, respeitar a cultura? Essa pergunta torna-se ainda

⁵ Divindades Iorubás antropomorfizadas com base nos aspectos da natureza, como as águas dos rios, dos oceanos, árvores, relâmpagos, tornados, montanhas e vulcões.

mais essencial ao se trabalhar com artistas e audiências que não estejam familiarizadas com a filosofia e a religião Iorubá.

Minha abordagem para a encenação da oralitura sagrada Iorubá foi selecionar atores que estivessem interessados em aprender sobre a cultura tradicional Africana e que tivessem a mente aberta o suficiente para tratar o material de maneira respeitosa, mesmo quando não pudessem compreendê-la totalmente. A Universidade de Louisville, onde leciono e a qual dirijo, localiza-se na região Centro-Sul dos Estados Unidos, uma região que oferece oportunidades limitadas para selecionar intérpretes e trabalhar com criadores que dominem e que se sintam confortáveis com a religião tradicional Iorubá. Além disso, nessa região, conhecida como “The Bible Belt” (O Cinturão Bíblico), muitas vezes deparamo-nos com a ignorância, a suspeita e até com hostilidade em relação aos sistemas de crença que contradizem o Cristianismo. Portanto, acredito ser essencial dar aos atores uma compreensão básica da cosmologia Iorubá, dando ênfase ao papel de Exu no constante conflito entre o bem e o mal. Precisamos também abordar a adivinhação e o ebó (sacrifício) como formas de trazer uma paz e um equilíbrio temporários à vida de uma pessoa e abrir os caminhos para o sucesso em seus empreendimentos. E o diretor não pode deixar de incluir uma discussão sobre o sistema de valores Iorubás com seu foco no caráter sensível e no respeito pelos anciãos.

Uma introdução básica ao conceito mencionado acima, combinada com o respeito pelas crenças dos outros, prepara o ator intelectualmente para entrar no mundo da peça. Mas qual é a aparência, a sensação, a sonoridade desse mundo? Como fazer para dar vida a ele como elementos de produção limitados e intérpretes não familiarizados com a textura e os ritmos da vida Iorubá?

O talento artístico da equipe do projeto (figurinista, cenógrafo, aderecista, desenhista de som, desenhista de luz) desempenha um papel extremamente importante para que se possa expressar o mundo

da peça. Certamente, é possível trabalhar sem esses elementos, e muitas vezes é isso que fazemos, mas no melhor dos mundos possível, todos os elementos de produção são aproveitados para colaborar na criação de um ambiente completo.

No Centro-Sul dos EUA, os artistas que possuem mais do que uma vaga familiaridade com a cultura Iorubá são poucos e estão dispersos. Contudo, a maioria deles está disposta e interessada em expandir seu alcance artístico e acolher uma estética Iorubá tradicional. O destaque das cores, estampas e da iconografia oferece possibilidades criativas muito interessantes; no entanto, sua especificidade impõe limitações inegáveis. É necessário haver uma compreensão clara desde o início sobre o projeto no que diz respeito ao enquadramento dentro do qual a produção será idealizada e sobre o simbolismo que irá guiar todas as escolhas artísticas, para que haja uma colaboração saudável entre o diretor e o resto da equipe criativa.

O diretor precisa decidir na fase de pré-produção se a autenticidade dos adereços é ou não importante para sua produção. Imagens dos objetos sagrados, como o colar *opele ifá*, o *opon Ifá* e o *ikin* são amplamente disponibilizadas para pesquisa de criação, mas os objetos em si são difíceis de se localizar em muitas partes dos Estados Unidos. Os orçamentos apertados e o tempo mais apertado ainda são restrições extras que podem dificultar bastante a compra ou a construção desses itens.

A dispersão das tradições religiosas do Iorubá através da Diáspora Africana e sua evolução cultural por meio da adaptação aos diferentes idiomas e geografias também impuseram desafios para a autenticidade e a consistência. Seria prudente o diretor considerar antecipadamente se sua produção irá se restringir ao sistema tradicional, da forma que é praticado no antigo território Iorubá (ou seja, Ilê-Ifé, Oshogbo ou Oyo) ou se ele irá se basear em costumes

desenvolvidos no Brasil, no Caribe, nos Estados Unidos e em outros lugares da Diáspora Africana.

Muitas vezes, toma-se uma grande liberdade nas produções teatrais sobre o material Iorubá. Aqueles que não conhecem as tradições provavelmente não saberão distinguir entre um oralitura sagrada, passada de geração para geração quase intacta durante séculos, e os contos folclóricos que foram recompostos a partir de fragmentos brutalmente arremessados para diferentes continentes e culturas. A licença artística é um componente necessário e vital do processo criativo, porém as liberdades tomadas sem o benefício de uma pesquisa cuidadosa e uma orientação especializada muitas vezes confundem ou desorientam as audiências fascinadas pela iconografia e cosmologia Iorubá.

Dos mais de 400 mil *ese odu*, poucos foram traduzidos do original em Iorubá. A língua Iorubá é tonal, ou seja, o uso do tom distingue as palavras, que podem ser fonologicamente idênticas. Esse rico e complexo depósito de oralitura sagrada Iorubá não é amplamente falado fora da África Ocidental e de algumas regiões do Brasil. Na Diáspora, muitos dos que recitavam o *odu* e cantavam músicas de orixás com uma grande sinceridade, frequentemente nem mesmo sabem o significado das palavras em Iorubá que pronunciam. Os devotos que possuem algum conhecimento do significado pretendido muitas vezes cantam de maneira errada, alteram sem quere o ritmo, o tom, o significado. Se as palavras e cantos Iorubás forem utilizados em um espetáculo cênico, é preciso tomar cuidado para familiarizar os intérpretes com algumas das armadilhas da improvisação quando foram experimentar a língua Iorubá. Outro desafio ao se encenar o *odu* é a necessidade de se ter clareza na contação da história. Existem 256 *odus* e cada *odu* tem entre 600 e 800 capítulos, ou *ese*. O *Ese odu* varia em extensão e complexidade; alguns possuem um tema único, enquanto outros englobam vários temas diferentes. Um artista de teatro, ao adaptar um *ese odu* para o palco,

pode cair na tentação de tentar encenar todo e qualquer aspecto de um verso, ou seja, realçar uma ideia mais do que o necessário.

Em 2002, eu adaptei um *ese* do *Osa Meji* que foi publicado em *16 Great Poems of Ifá* como “*The Great Conflict Between Aye and Orun, Or Why Vulture Has a Bald Head and the Child Sucks Its Mother’s Breast*” (O grande conflito entre Aye e Orun, ou porque a Abutre tem a cabeça careca e a criança suga o seio da mãe) (Abimbola 1975). Nesse *ese*, existem três enredos evidentes, cada um podendo ser desenvolvido como uma peça separada. Eu escolhi essa história em particular porque achei o/a Abutre um herói/heroína atraente, embora inusitado(a).

Quando o planeta estava em crise devido a um conflito entre aye (terra) e orun (céu), a Abutre se oferece para carregar um sacrifício incrivelmente pesado dos habitantes da terra até o céu. Antes de partir em direção ao céu, ela vai até um babalaô para uma adivinhação, e é informada de que ela própria deveria fazer um sacrifício para que “não se prejudicasse fazendo o bem”. A Abutre acha o alerta absurdo e se recusa a cumprir sua obrigação pessoal após a adivinhação. Ao retornar de sua jornada heroica, ela descobre que sua mãe enferma havia sido abandonada pela própria comunidade que ela acabara de salvar da ruína e, para seu espanto, a Abutre descobre que a pilha de lixo da qual se alimentara após seu retorno à terra era o cadáver de sua própria mãe. Agora, enaltecida pela comunidade como um pássaro sagrado, a Abutre se torna uma figura triste e solitária, tendo aprendido que desprezar o sacrifício recomendado significa sofrer com a ira de Exu.

Ao montar “*Why Vulture Has a Bald Head*” para audiências jovens, escolhi focar no carácter heroico da Abutre, na ação física de seu esforço a caminho do céu, nas canções cantadas pela comunidade para incentivá-la e nos efeitos sonoros que realçaram sua terrível jornada. Eu editei o final da história para que a Abutre não comesse o cadáver da mãe. E minimizei aquilo que deveria claramente ter sido o tema

dominante da peça: a necessidade de se fazer uma adivinhação e um sacrifício antes de se tomar uma decisão importante. Eu minimizei a importância do que deveria ter sido a linha de ação com medo de que a ênfase “excessiva” nesse determinado aspecto do sistema de crenças Iorubá se mostrasse incompreensível para uma audiência composta sobretudo de jovens cristãos. Essa preocupação foi ainda mais profunda devido ao fato de que nosso grupo itinerante de alunos de pós-graduação não tinha o tempo nem o entendimento para transmitir, na conversa que se seguia após cada apresentação, a filosofia que fundamentava o tema.

Por fim, condensar três enredos e várias ideias complexas em uma produção teatral viável de uma hora de duração para uma sala de aula provou ser bastante difícil. Optei por uma interpretação simplificada da história. O resultado foi uma produção visualmente atraente, porém inadequada, cujo ponto fundamental foi obscurecido. Sem foco suficiente no erro da Abutre por não fazer o sacrifício recomendado, a causa de seu destino trágico e a subsequente elevação de sua consciência não podem ser compreendidas.

A peça foi reservada de modo permanente para aulas de teatro em escolas e faculdades por um ano letivo inteiro, mas devido às razões mencionadas acima, eu não fiquei tão satisfeita com esta peça quanto fiquei com a proposta estruturalmente mais consistente e emocionalmente mais gratificante da temporada anterior. Outros diretores expressaram seu interesse em produzir ambos os títulos, mas sua falta de familiaridade com a cultura e os valores Iorubá me fizeram refletir e separar esses dois roteiros de minhas outras peças, de produção mais fácil.

Depois de escrever a história da Abutre, eu finalizei e apresentei uma terceira peça baseada na oralitura sagrada Iorubá. Intitulada “*Who Needs A Habitat Anyway?*” (Afim de contas, quem precisa de um habitat?), ela se concentra nas questões ambientais e é meu trabalho

com produção mais frequentemente montado até o momento. Os personagens lidam com problemas ambientais causados por sua própria falta de preocupação com a natureza e por se recusarem a respeitar as demais criaturas que possuem energia vital. Mas a relação que elas têm com a poesia sagrada é deliberadamente obscura. Eu transferi a ação da história para Kentucky, e não há menção a adivinhações, orixás, instrumentos sagrados ou sacrifícios. Consequentemente, eu não tenho problema algum em permitir que “*Who Needs A Habitat Anyway?*” seja produzida e dirigida por artistas sem conhecimento da cultura Iorubá. Dirigir, conceber e interpretar essa peça não exige nenhum conhecimento especial, apenas uma consciência da urgente necessidade de nossa espécie em abordar a sustentabilidade de maneira séria e consistente. Embora o cerne dessa história venha de uma origem sagrada e seja coerente com o propósito daquele *odu*, ela não tem a espiritualidade nem a importância cultural centrada nos Africanos presentes em minhas duas peças anteriores.

Tenho planos de fazer uma nova turnê de “*Why Vulture Has a Bald Head*”. Vou retornar ao *odu* original para fortalecer a narrativa e dar a ênfase necessária à falha da Abutre em oferecer seu sacrifício pessoal como a causa-raiz de seu sofrimento.

Conforme fui enfrentando a ética e a logística de escrever e produzir peças baseadas em uma fonte sagrada, eu aprendi uma valiosa lição: a artista que busca apresentar uma oralitura sagrada para o público não Iorubás precisam ter paciência, humildade e coragem. Ela não deve apenas respeitar a cultura e a forma artística, mas deve também estar totalmente comprometido com o compartilhamento da visão de mundo fundamental corporificada no *Ifá*.

Agradecimentos |

O Dr. Wande Abimbola me orientou ao longo do processo de adaptação e encenação desses trabalhos. Foi muito generoso, concedendo-me seu tempo para assistir ensaios e para oferecer valiosos retornos e instruções para meu elenco e para mim. Eu lhe serei eternamente grata pela contínua paciência e apoio. Gostaria ainda de agradecer Michelle McElwaine pelo meticuloso desenvolvimento e escrita do primeiro Guia para Professores de *How Orisanmi Chose His Head*.

Referências |

ABIMBOLA, Wande. **A história do povo Iorubá**. Louisville: University of Louisville, 2005. Palestra ministrada aos professores e alunos da University of Louisville.

_____. **Sixteen Great Poems of Ifá**. [S.l].: Unesco, 1975.

COLEMAN, Will. **Tribal talk: black theology, hermeneutics, and African/American ways of Telling the Story**. Pennsylvania State University Press, 2000.

FINNEGAN, Ruth H. **The Oral and Beyond: doing things with words in Africa**. Oxford: James Currey Chicago: University of Chicago Press, Pietermaritzburg: University of KwaZulu-Natal Press, 2007.

HARRISON, Paul Carter. **The drama of Nommo**. New York: Grove Press, 1972.

HILLIARD, Asa G. III. **Sba: the reawakening of the African Mind**. 2nd ed. FL, Gainesville: Makare Publishing Company, 1998.

PERRY, Theresa; STEELE, Claude; HILLIARD, Asa G. III. **Young, Gifted, and Black: Promoting High Achievement among African-American Students**. Boston: Beacon Press, 2003.

SABLE, Jennifer; PLOTTS, Chris; MITCHELL, Lindsey. **Characteristics of the 100 Largest Public Elementary and Secondary School Districts in the United States: 2008–09: statistical analysis report**. National Center for Education Statistics. Institutes of Education Sciences, 2010. Disponível em: <<http://https://nces.ed.gov/pubs2011/2011301.pdf>>. Acesso em: 11 maio 2017.