

O Ensino de Artes Cênicas na Educação Básica:  
desafios e caminhos

*The teaching of Performing Arts in Basic Education:  
challenges and pathways*

Rosyane Trotta\*  
Andrea Bieri\*\*

---

\* Rosyane Trotta é professora do Departamento de Direção Teatral da UNIRIO, com projeto de pesquisa em Dramaturgia Cênica. É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas e atualmente sua coordenadora. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9464-3466>.

\*\* Andréa Bieri é formada em atuação pelo curso de Artes cênicas da Unirio (1990) e possui mestrado (1996) e doutorado (2003) em filosofia pela PUC-Rio. Atualmente leciona no PPGEAC-Unirio e também na Faculdade de Filosofia da Unirio. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9163-5690>.

## Resumo |

O texto que se segue resultou da edição de uma entrevista concedida por seis egressas das primeiras turmas formadas em nível de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas da Unirio (PPGEAC-Unirio), no Rio de Janeiro, voltado para profissionais de artes cênicas da educação básica. No dia da entrevista, em julho de 2019, elas estavam promovendo o lançamento de uma coletânea de artigos extraídos de suas dissertações, em que elas investigam metodologias do ensino de artes cênicas em escolas e instituições públicas. Na entrevista, as professoras Vivian Cáfaró, Silvia Werneck, Helen Sarapeck, Cyda Moreno, Clarisse Terra e Céli Palacios falam sobre suas escolas, seus trabalhos e sobre a relação entre pesquisa e prática docente.

**Palavras-chaves:** Artes Cênicas. Docência. Pesquisa.

## Abstract |

The following text resulted from the editing of an interview given by six graduates of the first Master's degree classes of the Graduate Program in Performing Arts Teaching at Unirio (PPGEAC-Unirio), in Rio de Janeiro, aimed at professionals of performing arts in Basic Education. On the day of the interview, in July 2019, they were promoting the release of a collection of articles from their dissertations, in which they investigate methodologies of Performing Arts Teaching in schools and public institutions. In the interview, teachers Vivian Cáfaró, Silvia Werneck, Helen Sarapeck, Cyda Moreno, Clarisse Terra and Céli Palacios talk about their schools, their work and the relationship between research and teaching practice.

**Keywords:** Performing Arts. Teaching. Research.

Fig 1: Cyda Moreno, Clarice Terra, Céli Palácios, Silvia Werneck, Vivian Cáfaró e



Helen Saraeck (da esquerda para a direita).

FONTE: Lançamento do livro *Arte da Educação Básica: experiências, processos, práticas contemporâneas* (2019). Julho de 2019, Teatro da UNIRIO (RJ). Acervo das autoras.

**PERGUNTA:** Quando vocês começaram a atuar na Educação Básica do ensino público, como estava a situação do ensino de artes cênicas nas suas escolas e por que vocês decidiram fazer mestrado?

**SILVIA WERNECK:** Eu comecei em 2011, no município de Inhoaíba, que fica depois de Campo Grande, ninguém conhece. Eu entrei extremamente sonhadora, de chegar no primeiro dia e perguntar pelo PPP [projeto político-pedagógico], perguntar do meu *pilot* do quadro branco. Acho que a faculdade não prepara a gente para a prática. Eu acreditava que iria me sentar com a professora que estava dando aula de artes e que ela ia me dizer onde tinha parado, para eu dar continuidade. A diretora não me deu atenção nenhuma. É a realidade. Eu cheguei para conversar e ela não me deu bola. “A sua sala é aquela, dois tempos de aula”. Eu não tinha nem planejado a aula. Foi desse

jeito. Fui com o fichário de Viola Spolin debaixo do braço, mas não tinha nada a ver com a realidade do município. Na escola, o teatro era visto como o enfeite dos eventos – havia sempre a demanda de fazer uma peça para determinadas datas comemorativas. Eu tinha 40, 45 alunos em sala de aula e nem todos tinham desejo de estar no palco.

**CYDA MORENO:** Eu também entrei em 2011. Eu vinha da experiência em projetos sociais, onde você trabalha com quem quer estar ali, em um núcleo interessado e onde você pode desenvolver experiências. Eu entrei na Seeduc [Secretaria do Estado de Educação] porque estava há dois anos sem nada: não tinha teatro, não tinha projeto social, não tinha nada. No concurso só tinha vaga para Nova Iguaçu [município a cerca de 35 quilômetros do centro da cidade do Rio de Janeiro]. “Ah, Nova Iguaçu é ali, pertinho”, eu pensei, “...duas horas só”. O salário era muito bom, eu tinha carro, a gasolina tava barata e eu falei – vamos lá. Eu trabalhava segunda e quarta. Daí eu fiz um outro concurso, pensando: vamos aumentar esse salário. Maravilha! Mas o ensino público é “punk”, não tem glamour. Você chega naquele lugar árido, sem referência de arte na vida daquelas pessoas, aquele lugar dominado por igrejas fundamentalistas. Arte, corpo, ritmo, tudo o que você leva como a sua expressão é coisa do demônio pra eles. E eu então, preta, com essas roupas coloridas, era a própria macumbeira. Não tinha nada que eu propunha que eles queriam fazer. Aí você vai tentar aplicar Viola Spolin, você acha que aquela pedagogia funciona em qualquer lugar. Mas se não te deixam falar, como vão ouvir regras do jogo? Quando pedi para abrir um espaço na sala, foi uma guerra de carteiras. E os professores não querem saber de nada, pra eles nada vai dar certo; a única coisa em que pensam é tirar férias e viajar. Sala dos professores é um terror. Tem professora que é preta, faz uma prancha, acha que é branca. Você vai fazer uma discussão sobre o preto, dizem que nem

falam nisso. Em uma sala em que noventa por cento é preto, como não fala? Daí me veio uma frustração.

**CLARISSE TERRA:** Sou uma professora de ensino médio de um Instituto Federal de Ciência e Tecnologia, que é realmente uma ilha dentro deste universo que elas estão dizendo aqui. São realidades... Lá não tem guerra de cadeira. Dá para dar Viola Spolin. Tem ar condicionado. Com os cortes de 30%, a escola está em risco de fechar. Até ano passado, a gente viveu em uma ilha de qualidade. Ali pude formar um grupo de teatro e desenvolver uma pesquisa. O grupo em uma escola de teatro é um grupo rotativo, porque as turmas vão passando. O aluno fica três anos, que é aquele tempo que ele tá ali na escola. É um processo de formação de grupo, os mais antigos vão passando a experiência. É uma escola profissionalizante. É um lugar um pouco árido para o professor de arte. A gente tem as condições físicas, os alunos maravilhosos, a gente não enfrenta essa guerra diária. A dificuldade maior desse trabalho, eu acho, está na resistência dos professores mesmo, na dificuldade de mudar o que está dado, porque a estrutura é rígida. Vou dar um exemplo. A sirene da escola é infernal, eu fico super estressada. Escrevi um projeto para colocar música, propondo a participação dos alunos na seleção e na produção. O diretor falou que era ótimo e que eu podia falar com o responsável pelo setor audiovisual, para colocar a caixa de som. O cara do audiovisual falou: “Coitada da caixa de som, vai ficar lá só pra isso, pra colocar música na hora do intervalo?” e barrou o projeto. Até hoje é a sirene infernal. Esse tipo de obstáculo foi o que eu encontrei, pessoas que têm outra mentalidade e não compreendem nem o começo do nosso pensamento de uma educação libertadora, da necessidade da experiência, de coisas que aconteçam de verdade e que não sejam só para constar.

**CÉLI PALACIOS:** Quando a gente diz: a faculdade não me preparou, a graduação não me preparou, é que não me preparou mesmo. É uma ilusão nossa achar que vai sair de um curso superior preparada pra dar aula. Não vai. Por isso acho importante pensar na formação de professores e pensar como promover experiências práticas com os licenciandos, para que eles possam de fato ter contato com os alunos. Na maioria das graduações, licenciaturas e bacharelados também, a relação é com a área de conhecimento. Você vai lá falar sobre o que você sabe, o que você estudou. E a gente esquece que do outro lado tem um ser humano. Então, a gente vai para as escolas e toma esse baque. Você vai lidar com essa realidade, que talvez essas pessoas não vão estar interessadas no que você tem a trazer. O que a gente pode fazer então? No Colégio de Aplicação (CAp) da UFRJ, a gente vê que os licenciandos, às vezes, não querem trabalhar com Educação Básica, na escola, existe muito esse “medo de aluno”. Eles perguntam se eu não tinha medo de dar aula para 50 alunos. Mas eu estudei para isso. Eu sou professora. A gente precisa entender que escrever coisa no quadro não promove condição de aprendizado, que dar aula é mobilizar mais do que seu saber, é mobilizar o saber e criar condições para haver a relação de ensino-aprendizagem. Não adianta você chegar na sala e falar seu conteúdo. Acho que todos os professores deviam ter aulas de teatro. Trabalhando no CAp com os licenciandos de todas as áreas, eu comecei a entender, tomando o Teatro Fórum e o Teatro Imagem, do Teatro do Oprimido, que a gente de alguma forma oprime e é oprimido também. E, como professor, a gente começa a se situar: onde a gente está, quem a gente é.

**VIVIAN CÁFARO:** Pra mim a coisa foi bem mais complicada, porque eu sou de dança. Há muito pouco tempo atrás, professor de dança era uma função vaga no currículo do ensino médio público do Rio de Janeiro,

uma função ocupada por pessoas que não eram arte-educadores. Eram ocupadas por pedagogos, professores de português, professores de educação física, professores de história e às vezes por professores de artes. A Secretaria de Educação do Estado parecia acreditar que a dança não tinha absolutamente nada a ver com arte, era realmente um lugar da educação física. A gente não tinha espaço pra trabalhar, não tinha suporte, não tinha valor. A dança entrou para o currículo mínimo, foi institucionalizada como arte, sem que houvesse um campo preparado para isso. Teoricamente, os professores eram obrigados a cumprir o currículo mínimo. Ele vinha com conteúdos estipulados que você precisava aplicar nos semestres; era tão detalhado que mais parecia um plano de aula. A ideia do currículo mínimo é: você aplica isso aqui obrigatoriamente, e no tempo que sobrar, você aplica o que quiser. Só que era tão amarrado, que não sobrava tempo para mais nada, considerando a quantidade de avaliações que a gente precisava fazer. Então eu falei: “Eu não dou conta de dar isso aqui, não”. Inclusive, eu discordo da existência desse documento. Não existe sequer campo preparado para que a gente dê uma aula de dança com autoria, menos ainda uma coisa amarrada dessas, sem material pedagógico, sem nenhum apoio. Antes de 2010, o IDEB do Rio de Janeiro estava em último lugar, à frente somente do Piauí. Em três anos, o Rio de Janeiro foi do vigésimo sétimo para o terceiro lugar, no primeiro governo do Sérgio Cabral. A ordem dele era um choque de ordem na educação, porque ele tinha uma coisa meio pirotécnica de querer causar impacto. Como foi que nós saímos do limbo e estamos na excelência da educação do Brasil? O currículo mínimo teria sido o instrumento que promoveu essa virada. Só que, na prática das aulas de dança, não houve mudança nenhuma. E foi isso o que motivou a minha pesquisa.

**HELEN SARAPECK:** Eu não sou professora da escola formal. Na verdade, eu não sou professora de teatro, não tenho licenciatura nem bacharelado em teatro. Eu me denomino como educadora social. A minha vida é a prática do Teatro do Oprimido, são mais de 25 anos de trabalho na área social. A gente atua desde as comunidades mais distantes do Rio como Inhoaíba, trabalhei na zona oeste, assim como na Baixada Fluminense, em outros estados e até outros países. Eu trabalho dentro do sistema penitenciário, com menores em conflito com a lei, em favelas e hospitais, centros de atenção psicossocial. A gente atua em diferentes frentes na área da educação não-formal. A gente formava os professores e as lideranças e eles passavam a prática do Teatro do Oprimido para os estudantes e a comunidade. Trabalhei muitos anos com o Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido, e a gente era obrigado a escrever protocolos sobre o trabalho, como diários de bordo. Eu não tinha vontade de escrever, mas ele falava tanto que a gente acaba achando aquilo divertido. Ao escrever sobre o que você faz, você aprende duas vezes. A prática diz uma coisa, mas, quando você senta para escrever, é diferente daquela prática que tinha feito. Depois da morte do Boal, as pessoas perguntavam o que ia ser do CTO [Centro de Teatro do Oprimido], como se o Teatro do Oprimido fosse o Boal. Ele sempre dizia que ele não tinha criado nada, que descobriu com os grupos com quem trabalhou. Mas onde está esse trabalho? Boal tem muitos livros, mas eles não relatam a nossa prática do dia a dia. Está em parte registrado naqueles diários de bordo e outra em nossas cabeças, na nossa memória. Então eu percebi que tinha que fazer um mestrado.

**PERGUNTA:** Qual a relação entre prática docente, arte e pesquisa no seu cotidiano?

**VIVIAN CÁFARO:** A pergunta que norteou a pesquisa foi: o que o “currículo mínimo” traz como contribuição para a formação do campo do ensino de dança? Como os professores estão lidando com isso? O currículo mínimo legitima a sua prática? E fui atrás dos professores de dança na Seeduc. Mas, na minha época, seis anos atrás, quando você era admitido, não constava na ficha funcional qual era a linguagem artística, constava apenas que você era professora de artes. Então comecei a perguntar aos amigos: você conhece algum professor de dança que atue na rede? Consegui contato com umas dez pessoas, mas seis ficaram com receio de participar da pesquisa. Elas passavam por dificuldades extremas, mas não queriam falar sobre isso. Era aquele sentimento coletivo de falência: a pessoa acha que o problema é com ela e não quer admitir e deixar registrado que, na sua aula, está dando palavras-cruzadas. É isso mesmo. Tem de tudo. Dependendo da escola em que você está, pode ser uma experiência tranquila ou traumática. Houve um professor que tomou facada em sala de aula, no Rio de Janeiro, Escola Guadalajara. Não tem como julgar o comportamento do colega. Entre os demais professores de dança, três não tinham condições de aplicar dança em suas aulas. A outra professora era eu: a única que dava aula de dança entre o grupo que concordou em participar da pesquisa. Gimeno Sacristan, no livro *Compreender e transformar o ensino* (1998), diz que existem regras, que é interessante que você observe as regras, mas as regras não são absolutas, porque cada professor pode fazer o diagnóstico e fazer o que ele imagina que seja melhor para aquela turma. Já o currículo mínimo era tecnicista, ele te dava conteúdos para você aplicar a todo tipo de realidade. O que eu perguntava ao professor era: você aplica ou não o currículo mínimo? Que base você está usando para fundamentar a sua aula? A resposta foi que se baseavam nos PCNs, Parâmetros Curriculares Nacionais, porque

eles eram flexíveis. Os professores não olhavam de maneira negativa para o currículo mínimo, mas eles não achavam que era possível ser aplicado da maneira como era pedido. Inclusive, dos colegas que consultei para fazer a pesquisa, nenhum sequer dava dança. O resultado foi justamente voltar para o discurso do Sacristan, porque, mesmo sem conhecer, os professores aplicavam o Sacristan intuitivamente, eles faziam o melhor possível dentro das realidades em que estavam. O resultado mostrou que o currículo mínimo estava fora de lugar, porque nós, quando fazemos o concurso, fazemos para professor polivalente. Eu sou licenciada em dança, querem que eu aplique o currículo mínimo de dança, mas eu não fiz o concurso de dança. Então, se eu quiser aplicar o currículo mínimo de música sem ter feito música, eu posso. O que a gente fez foi apontar essas inconsistências. Até aquele momento, nada se havia escrito e até hoje muito pouco se escreve sobre o ensino de dança na rede estadual.

**SILVIA WERNECK:** Nessa escola em Inhoaíba tinha um auditório, onde não tive problemas de liberação para poder usar. Às vezes, é uma dificuldade, a gente acaba ficando na sala com cadeiras, é complicado. Eu dividi a turma por figurino, cenário, adereços, maquiagem e etc e não mexi no texto que a professora de português sugeriu. E eu gostei. Me veio intuitivamente a ideia do colaborativo. Em 2012, vendo uma palestra do Marcus Bulhões, é que eu soube que aquilo que estava fazendo tinha nome. Minha pesquisa foi em Inhoaíba, no ensino fundamental do município. Eu pesquisei em sala de aula durante dois anos com uma turma de oitavo ano. No início, não tinha ideia de que a gente ia chegar em um espetáculo. Na verdade, eu não queria uma montagem, só queria trabalhar com o processo colaborativo, trazer a voz do aluno – mas houve a demanda por esse fechamento. O espetáculo teve o título de Identidade. Começou com um objeto de que

eles gostavam muito, e daí foram surgindo as cenas e as histórias. O figurino foi grafitado – ideia deles realizada por eles. Eu era apenas uma mediadora. Às vezes, era extremamente complexo ouvir quarenta, quarenta e cinco vozes querendo opinar. Imagina fazer um espetáculo, tendo um encontro curto por semana: de uma semana para outra, quanta coisa se perdia. O diário de bordo servia também para isso: o que estava na cabeça, o que eles podiam registrar através de desenho, de imagens. Fui filmando também, e isso me ajudava a resgatar. E foi inacreditável, a gente concluir que, de todo aquele caos, resultasse *Identidade*. Eles apresentaram para toda a escola umas 16 vezes, porque eram muitas turmas. Chamávamos duas ou três turmas ao auditório para assistir.

**CYDA MORENO:** Existe uma expressão que é transformar o veneno em remédio – eu fui buscar ajuda para isso quando me matriculei no mestrado. Eu saía da escola arrasada, me sentindo um lixo. Eu ficava tentando de tudo, porque eu precisava desenvolver nesses alunos a apreciação da arte. Eles precisam apreciar a arte, entender que a arte está em tudo, que a arte está muito próxima deles. Não está lá no Rio de Janeiro. Está naquilo que eles mesmos podem produzir. Mas eles precisam de incentivo para isso, precisam se reconhecer como cidadãos pensantes, valorizados. Eu encontrei no cinema um grande aliado. Exibi pra eles o filme *Escritores da Liberdade* (1997), sobre uma professora em uma escola de alunos marginalizados que não consegue dar aula porque é hostilizada. O filme fala de gangue, de rebeldia, de intolerância. Foi um silêncio mortal, houve uma identidade muito grande. Pedi que eles começassem a criar cenas a partir do filme. As cenas que criaram eram muito próximas daquilo que acontecia na própria vida deles, no bairro. É claro que, no início, foi um caos, tudo era um caos, a improvisação era um caos. Mas, isso a gente vai

trabalhando. O que eu precisava estabelecer era o jogo teatral, para que eles tivessem o interesse e se vissem como criadores da arte. Outra experiência foi com Chaplin. Eu ouvia dos professores que os alunos não iam querer nem ver porque é filme mudo. Mas eu passei. E a gente começou a trabalhar o silêncio. Depois pegamos uma cena. E assim eu fui conseguindo. Claro, eu estou falando de algumas turmas. Eu tinha doze turmas. Com outras você faz o que dá pra fazer. Essa é a realidade. Não tenha ilusão. No município, você é o professor de artes cênicas, no estado, você é professor de artes e de “se-vire-show”. Eles não querem saber do seu conteúdo. Eles querem que você fique com aquela turma por cem minutos. Sobre o IDEB, o Ibase e essas estatísticas de que a Vivian falou, vou contar o que aconteceu comigo. Eu preenchia no formulário os itens que eu trabalhava, e o sistema não aceitava. Quando pedi orientação à diretora, ela me disse que eu tinha que marcar tudo, eu tinha que dizer que tinha dado toda aquela lista. Aí o sistema aceitava. Por isso os índices são ótimos! Você não dá nada daquilo ali, mas eles não querem a verdade. É uma mentira!

**CLARICE TERRA:** Eu me formei em Licenciatura em 2002, e só voltei a estudar depois que minhas filhas cresceram. O mestrado profissional foi perfeito, no sentido de concatenar a atividade profissional e o estudo acadêmico. O mais interessante para mim foi fundamentar o meu trabalho. Por um lado, fiquei decepcionada, porque eu achava que inventava coisas muito loucas que eram “uau”, e descobri não eram tão “uau” assim. Por outro lado, a pesquisa me deu segurança para continuar esse trabalho. Na verdade, eu inventava coisas para contornar dificuldades, e o estudo teórico embasou a minha prática, me trouxe entendimento e argumentação. Agora eu sinto que estou pisando em um terreno um pouco mais firme. Esse embasamento começou a surgir já na bibliografia que eu estudei para prova de

ingresso no mestrado. Quando li o texto do Larrosa, pensei: ele escreve sobre o que eu faço, sobre o que eu quero, sobre o que eu penso. Quando o curso começa, você é levado a refletir sobre qual é o seu tema, qual é a sua questão, e não sabe mais nem quem é nem onde está. Tudo o que você lê conduz ao questionamento sobre a sua prática. Uma coisa que me ajudou muito na escrita foram os diários de bordo, que eu aprendi a fazer na Licenciatura com o professor Renan Tavares e mantive na minha prática: tudo de bom, de ruim ou de diferente que acontecia ia para o caderninho. Isso depois foi muito útil para a escrita, porque eu tinha informações detalhadas sobre as aulas. Os registros de imagem também foram importantes. Hoje em dia os alunos registram tudo, não há nada que você faça em uma sala de aula que não seja fotografado ou filmado. Outra coisa que me ajudou foi que, periodicamente, eu peço aos alunos para avaliarem a aula por escrito. Perguntava o que eles achavam que estava funcionando, o que não estava funcionando, se eles tinham dúvidas de coisas que eles gostariam de fazer. Eu tinha um bom material sobre isso. Foi útil na hora de escrever.

**CELI PALÁCIOS:** O mestrado profissional é voltado para o professor que está na prática. Os saberes que a gente mobiliza ficam um pouco marginalizados, porque a gente coloca nossas questões de uma outra forma. Então parece que a gente estuda menos, e não é isso. É que a gente parte da experiência, muitas vezes intuitiva, e só depois pode refletir e desenvolver um pensamento sobre aquilo. É a teoria sendo inspirada pela experiência, e não você categorizar a experiência pela teoria. Acho que a gente faz precisamente isso. Nesse sentido eu me sinto muito contemplada pelo texto do Larrosa também, como uma das minhas principais referências. No meu estudo, eu parti do princípio de que o jogo promove o estado de presença e que, a partir da experiência

com o jogo e se colocando em estado de presença pelo jogo, o professor pode entrar em relação com os alunos. Trabalhei com o conceito de emancipação do Ranciére, entendendo o jogo como uma experiência emancipatória no sentido da igualdade de inteligências. Eu ensino, mas eu aprendo também. Nenhuma inteligência é superior a outra. O jogo dá essa capacidade: ao mesmo tempo em que você está conduzindo, está em jogo também. E também o conceito de experiência do Larrosa, como algo que nos acontece, um lugar onde as coisas nos acontecem. Nosso corpo é um lugar de passagem. Essa experiência com o teatro nas licenciaturas é uma experiência promotora de sensibilidade, de sensibilizar o corpo para a gente entender que o nosso corpo comunica, se relaciona, que há muitas maneiras de produzir saber, e o movimento é muito importante nessa forma. Estamos todos aprendendo e ensinando.

**HELEN SARAPECK:** A lógica do Teatro do Oprimido tem a ver com isso: todo mundo pode fazer teatro e arte. Isso é uma essência nossa, humana. A gente trabalha com todas as pessoas, sem limitação. A arte é uma capacidade humana, não é um dom de pessoas especiais. Somos seres teatrais, capacitados para a arte desde quando a gente nasce; perdemos essa capacidade com o decorrer da vida. Boal costumava dizer que a gente está vivendo a terceira guerra mundial, que é a guerra dos sentidos. É a guerra do pensamento sensível, é a guerra das propagandas e de uma mídia que diz que a arte não é nosso domínio, não é feita pra gente. Justamente por a arte ser tão fundamental em nossas vidas, ela é considerada perigosa e por isso afastada de nosso alcance. Então, com o avanço da idade, vamos sendo “desalfabetizados” na arte. A gente vai sendo alfabetizado na palavra, no símbolo, ao mesmo tempo em que somos “desalfabetizados” no campo sensível. Criança constrói castelo de areia com qualquer areia, ela constrói

qualquer coisa com uma caixa de papelão. O adulto perde essa capacidade. E acabamos por acreditar que música quem faz é músico, teatro faz quem é profissional etc. A ideia do TO [Teatro do Oprimido] é simplesmente, através dessa linguagem sensível, reestabelecer esse equilíbrio, alfabetizar novamente a nós, humanos.

**CYDA MOREIRA:** Deixa eu contar uma coisa? Eu disse que nada tira da cabeça deles que eu sou macumbeira, né? Quando eu chego para dar aula, eles ficam me olhando, até que vem a pergunta: Professora, a senhora acredita em Deus? Professora, a senhora é cristã? Alguns perguntam: A senhora é da macumba? É muito sério. Eu desenvolvi um projeto chamado “Que negro é esse?”, que durou dois anos e começou com ações pontuais: filmes, “contação” de história. Eu me apresentei com uma personagem que eu faço que é uma preta velha, fiz meu teatro lá. Levei uma menina fantástica que faz contação sobre princesas africanas, ela foi com atabaque e vestida a caráter, pra desconstruir esta coisa que só tem princesa europeia, que princesa só tem branca. No final do segundo ano, já tinha alguma valorização da identidade. É muito bom a questão do lugar de fala, eu ser uma professora preta, porque eu posso chegar para um aluno e dizer: “Meu filho, você é negro! Qual é a sua dúvida? Olha o seu nariz, sua boca, o seu cabelo”, “Ah, não, professora eu sou moreno! Eu não sou tão preto assim”. Mas não tem isso! O azul tem o claro, o escuro, o turquesa, tem nuances, mas não deixa de ser azul. No final de dois anos, eu já conseguia aglutinar várias pessoas que se viam como negras, que se reconheciam e se valorizavam. E aí chegamos a uma culminância, e a escola ficou em polvorosa quando viu chegarem os meus convidados, negros “enturbantados”. E começaram a dizer que estavam com medo. Medo? Eu subi na mesa e berrei: “Olha só, eu trouxe pessoas que vão passar para vocês conhecimento da história de vocês. Ai de quem tiver

qualquer atitude que discrimina”. Baixei o terror. E o evento começou. Eu só via celular fazendo click pra cá e click pra lá. Levei uma cabeleireira afro, a fila perdia de vista, porque todo mundo queria fazer um penteado. Todo mundo queria autógrafo. Levei uma pessoa que deu uma aula sobre o que era macumba. Macumba era uma árvore que os negros agarravam na hora do desespero. A macumba hoje é um instrumento e virou um substantivo relacionado ao candomblé, às religiões de matriz africana. A gente foi levando esses conhecimentos. O projeto é imenso, tem muita coisa pra contar, foi muito sofrido. Para mim, uma vitória. As professoras do mestrado devem lembrar bem como eu não tinha noção de como escrever uma linha, sobre o que falar. É um pavor mesmo para nós, negros, que viemos de uma determinada época, é muito difícil. A gente não vem de um universo de leitura, de escrita. A gente vem de uma realidade da sobrevivência. Então, você está em uma academia e tem que escrever na linguagem acadêmica. Foi uma vitória muito grande, principalmente quando vi, publicado em livro, o que eu consigo escrever.

## Referências

COSTA, Daniel Santos; BASSANI, Tiago Samuel (orgs.) **Arte da Educação Básica: experiências, processos, práticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Paco Editorial, 2019.

ESCRITORES da Liberdade [Freedom Writers]. Direção: Richard Lavagranese, EUA: MTV Filmes, 2007. 1 DVD (2h04min), son., color.

SACRISTÁN, J. Gimeno; GÓMEZ, A. I. Pérez. **Compreender e transformar o ensino**. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

Data de submissão: 25/09/2019

Data de aceite: 05/12/2019

Data de publicação: 29/12/2019