

OMAR, Amanda Caline da Silva. **Abayomi – rito de origem: performance no espaço escolar**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba. Mestrado Profissional em Artes; Orientador: José Amâncio Tonezzi Rodrigues Pereira. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES): Mestrado.

RESUMO: A performance apresenta características peculiares que tem se mostrado importantes no ensino das artes cênicas e pensar a performance inserida no ensino formal pode parecer, a princípio, algo incomum. Porém, elaborar atividades envolvendo essa linguagem possibilita introduzir um novo olhar artístico no ambiente educacional. A partir das inúmeras possibilidades de experimentação que performance oferece desenvolveu-se a ideia aqui apresentada que trata de um recorte de pesquisa realizada no Mestrado em Ensino de Artes da UFPB. Apresentando o processo de construção da performance Abayomi - rito de origem, a partir de atividades ligadas à identidade cultural realizadas na Escola Antônia do Socorro Silva Machado, em João Pessoa – PB. Tentando compreender os cruzamentos entre performance e pedagogia através de práticas ligadas ao brinquedo e a contação de histórias como elementos construtores da performatividade em sala de aula.

PALAVRAS-CHAVE: Performatividade na escola, Pedagogia do Teatro, Abayomi.

ABSTRACT: The performance has unique features that have proved important in performing arts education and think the inserted performance in formal education may seem at first unusual. But prepare activities involving this language allows to introduce a new artistic vision in the educational environment. From the numerous possibilities for experimentation that offers performance, which developed this idea that approaches a part of the research realized in the Master in Teaching of Arts at the UFPB in the year 2016. Presenting a process of constructing the performance Abayomi – rite of origin, from activities related to cultural identity held at the School Antônia do Socorro Silva Machado, in João Pessoa - PB. Trying to understand the intersections between performance and pedagogy through practices related to toy and storytelling as elements for the construction of performativity in the classroom.

KEYWORDS: Performativity in school, Theater Pedagogy, Abayomi.

INTRODUÇÃO

A performance, enquanto linguagem artística, nos permite experimentar de diferentes maneiras as potencialidades de criação humana, e sua presença nos espaços educacionais nos faz refletir sobre sua inserção na sala de aula. Esse pensamento nos levou a discorrer sobre as inúmeras possibilidades da introdução da performance no ensino de artes na escola formal, chamando atenção por sua singularidade, permitindo a desconstrução de práticas de ensino tradicionais.

Diante disso, apresentamos neste trabalho um recorte sobre experiência vivenciada durante as investigações que envolvem a pesquisa em andamento no Mestrado Profissional em Ensino de Artes (PROFARTES), na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). O contexto da pesquisa na qual este artigo faz parte, trata de um estudo que visa compreender como tem sido constituída a identidade quilombola dos estudantes na Escola Antônia do Socorro Silva Machado, instituição pública pertencente à rede municipal de ensino de João Pessoa.

A Instituição tem algumas peculiaridades, por se tratar de uma escola localizada em terras quilombolas¹, no Sítio Paratibe, e que atualmente luta pelo reconhecimento e também busca organizar suas práticas para educação quilombola. A etapa apresentada neste trabalho foi desenvolvida a partir das pesquisas sobre corpo, narrativas corporais e os conceitos de performance e performatividade, com objetivo de construir, com essas teorias, caminhos para uma prática pedagógica aliada ao contexto da Escola Antônia do Socorro Silva Machado.

Este recorte é resultado de um processo desenvolvido durante as aulas de teatro, com estudantes do 1º ano do ensino fundamental I da Escola Municipal Professora Antônia do Socorro Silva Machado. Neste trabalho apresentamos a experiência da introdução de atividade performativa de contação de histórias nas aulas de teatro voltadas para os conteúdos de história e cultura afro-brasileira (Lei 10.639/2003). As experiências apresentadas estiveram aliadas também aos estudos desenvolvidos sobre as relações entre pedagogia e performance, oriundo da disciplina Performance e Performatividade na Cena Contemporânea, realizada no ano de 2016 no Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES).

Apresentamos no texto uma breve análise do trabalho corporal, utilizado como fonte da narração de histórias, como elemento de performance e também o para refletir sobre o ensino de artes na escola através dessa linguagem artística. Esse

¹ A Investigação desenvolvida no Mestrado Profissional em Ensino de Artes – PROFARTES - UFPB intitulada Comunidade e Identidade quilombola: o Teatro do Oprimido como metodologia na Escola Antônia do Socorro Silva Machado, busca compreender os aspectos que contribuem para a construção da identidade quilombola através da disciplina de teatro na escola, utilizando o os jogos e exercícios do Teatro do Oprimido.

trabalho busca também compreender os aspectos que permeiam a construção de uma ação performática de narrativa corporal desenvolvida para o ambiente escolar.

Quando pensamos no ensino de artes na escola pública, enxergamos, a princípio, as possibilidades de ensino das linguagens que necessitem de poucos recursos, ou que se realizem de forma simples, com poucos custos, sem utilização de muito espaço, ou também na reutilização e transformação de espaços e materiais para sua realização. Diante disso, é possível pensar que a escassez de recursos pode tornar a aula de artes repetitiva, a depender dos contextos e possibilidades de cada escola.

Dito isso, a procura por novos meios de desenvolver o ensino de arte no ambiente formal de educação nos trouxe a esse caminho de explorações e descobertas, na tentativa de trazer elementos diferentes para o ensino de artes, permitindo aos estudantes se aproximarem do fazer artístico, da apreciação estética, colaborando com as discussões sobre arte no ambiente escolar, e também, sobre as novas formas de enxergar a arte e a aplicabilidade das suas linguagens no contexto formal, sobretudo na escola pública.

Pensando nessas possibilidades e na tentativa de promover reflexões e envolvimento dos alunos com a arte de forma diferente, surge a oportunidade de apresentá-los à linguagem da performance e às ações da performatividade através da disciplina de teatro.

EXPERIÊNCIA E PROCESSO DE CRIAÇÃO

No espaço escolar a performance pode assumir diferentes papéis. O seu uso pode propor maneiras transdisciplinares de desenvolver conteúdos, sobretudo aliada às demais linguagens artísticas. E quando falamos sobre performatividade, estamos falando de expressões, que segundo Jérôme Dubois (2010), modificam o mundo e têm uma ação. O autor afirma que “uma expressão é performativa quando não se limita à descrição de um fato e quando ela mesma faz alguma coisa” (p.78), assim, compreendemos que essa noção permite perceber novas formas do fazer artístico, na medida em que sugerem novas práticas e apresentam novas realidades.

Nesse sentido, através da aplicabilidade da Lei 10.639/03, que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira nas escolas, surgiu a oportunidade de trabalhar com brinquedos, permitindo o estudo sobre as identidades culturais na escola através de recursos lúdicos voltados para o conteúdo a ser trabalhado. Adotando o pensamento de Gilles Brougère (2010a), de que “o brinquedo contribui para o desenvolvimento da cultura lúdica” (p.54), construímos um processo artístico pedagógico que envolvesse os aspectos ligados à cultura, infância, brinquedos e estivesse vinculado aos conteúdos de história e cultura afro-brasileira.

Os brinquedos, sob o ponto de vista de Walter Benjamin (2002), passaram por mudanças, que estiveram atreladas às transformações sociais e também à cultura na qual estão inseridos. Podemos pensar a partir disso, que o brinquedo, e o ato de brincar, estariam ligados a identidades culturais construídas na infância. Pois é no ato de brincar que a criança desenvolve várias habilidades, além da sociabilização, fazendo com que se aproximem de seus pares e também de sua cultura. Essa cultura reflete a sociedade no qual cada indivíduo se encontra e os brinquedos, de acordo com Brougère (2010b), seriam a existência de uma representação humana oferecida à criança ou criada por ela mesma através de bonecos, criando formas de representação sociais.

Percebemos que nas vivências dos alunos no ambiente escolar formal faltavam referências ligadas à cultura lúdica, principalmente no que diz respeito à relação com a história cultural do quilombo de Paratibe. Na tentativa de resgatar e valorizar esse aspecto, buscou-se brinquedos que estimassem a cultura local da comunidade. Para desenvolver a proposta, elencamos a boneca Abayomi como recurso disparador das atividades em sala de aula.

A escolha da utilização da boneca ocorreu por percebermos que, dentre outros brinquedos e brincadeiras de origem africana², a trajetória de sua origem permitia desdobramentos acerca da história do Brasil, oportunizando o

² Os demais brinquedos e brincadeiras considerados para serem trabalhados em sala foram: pião e papagaio (ligados aos engenhos brasileiros), Yoté e Mancala (jogos de tabuleiro), Terra-mar, chicotinho queimado e capitão-de-campo-amarranegro (brincadeiras corporais).

desenvolvimento de atividades artístico pedagógicas que promoveriam ações transdisciplinares, favorecendo aprendizagem lúdica, contextualizada e significativa não apenas em artes, abrangendo outras disciplinas e criando elos com as famílias e com a comunidade.

A palavra Abayomi tem origem iorubá e significa aquele que traz felicidade, alegria, ou ainda encontro precioso: *abay* = encontro e *omi* = precioso (MASCIOLO, 2006). A escolha por utilizá-la como foco da atividade decorreu do fato de ser simples de ser confeccionada com os estudantes e também por envolver material de baixo custo, facilitando a aquisição por parte da escola.

Não há muitos registros sobre a origem das bonecas Abayomis, sabe-se que eram construídas com sobras de pano reaproveitados, apenas com nós ou tranças. Sem costura, as bonecas, quase sempre negras, não possuíam demarcação de olho, nariz ou boca. Os nós que constituem cada uma das partes do corpo da boneca são feitos partindo dos desejos e intenções com as quais ela vai sendo confeccionada, apresentando as relações de ritual de criação de amuletos sagrados, de proteção e cuidado, ofertando o bem precioso, doado e criado com partes de si para a entrega àquele que seria o merecedor de tais sentimentos por parte de quem as cria. A história conta que os negros confeccionavam as Abayomis como amuleto de proteção. Na viagem ao Brasil, durante a diáspora africana, as mulheres rasgavam partes de suas roupas ou reaproveitavam retalhos para construir as Abayomis para as crianças brincarem. No Brasil, na condição de escravizados, reuniam-se todos os dias na senzala e construíam as bonecas pedindo saúde e prosperidade (FUNARTE, 1995).

Para desenvolver o projeto sobre a boneca e trabalhar de forma significativa sua história, sem deixar de lado a pesquisa já encaminhada no Mestrado, se fez necessário construir uma trajetória de contextos. Em parceria com a professora pedagoga, traçamos um planejamento para que as atividades de arte estivessem ligadas às de história, de modo que os alunos fossem apresentados ao contexto no qual a boneca foi confeccionada, localizando historicamente como e quando teve sua origem, relacionando também com a história da diáspora africana e a chegada

dos negros ao Brasil. Assim como o debate sobre as referências desses temas com a realidade da comunidade negra de Paratibe.

Além disso, era necessário também apresentar o processo de construção da boneca, de modo que fizesse sentido e que oferecesse aos alunos mais que uma aula de história sobre um brinquedo, introduzisse uma brincadeira. Para apresentar a Abayomi nos deparamos com um dilema, pois utilizar a contação de histórias com uso da narrativa oral aliado à demonstração de confecção da boneca não pareceu, em um primeiro olhar, um caminho atrativo. Visto que os relatos sobre a sua origem não existem em livros de forma detalhada ou lúdica, sua história foi transmitida de forma oral, sendo assim, não foram encontrados detalhes sobre seu processo de confecção.

Diante da dificuldade em encontrar informações sobre a produção da boneca que estivessem organizados como histórias tradicionais ou em livros infantis, por exemplo, surge a ideia de desenvolver, artisticamente, um momento de contação de histórias com os alunos. Para resolver esse impasse, percebemos que seria necessária a inclusão de elementos do imaginário, de forma que pudessem atrair os alunos não apenas com aquilo que escutavam da história, mas assistindo de modo diferente o seu processo de construção e que trouxesse também elementos conhecidos.

A partir das buscas para construir um caminho de contação de histórias que pudesse contextualizar a narrativa da Abayomi, encontramos a possibilidade de trazer para a prática o conceito de oralitura, proposto por Leda Martins para falar da visão da literatura afrodescendente no Brasil, que considera não só a produção escrita como também as manifestações da oralidade:

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei oralitura, matizando na noção deste significante a singular inscrição cultural que, como letra (littera) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (2002, p. 87).

A oralitura permitiria desenvolver um diálogo entre aquilo que fora passado pela tradição oral, criando relações com o passado e o presente de forma promover

as relações entre corpo, ancestralidade, ritual e a história oral da boneca. Criando uma escritura performática, corpórea e possibilitando sua prática no espaço educacional como ambiente para o exercício das ações do artista/docente, abrindo margem não só o trabalho com dança e teatro, mas nele incluir a performance como estética a ser também apreciada nesse contexto.

A ideia de trazer para essa experiência o conceito de oralitura decorre da necessidade de considerar não apenas a produção escrita como também as manifestações da oralidade, como a história da boneca. Dessa forma a construção corporal poderia se apresentar como resultado das narrativas orais, pois atrelar a oralitura à experiência realizada em sala de aula, seria trazê-la para o ambiente da comunidade quilombola, aliando a ela elementos de uma realidade local, como lugar histórico, que pudesse materializar e dar significado aos gestos que envolvem o processo da performance, numa espécie de ritualização da narrativa sobre a origem da Abayomi.

Apresentar o brinquedo para uma criança é algo natural, assim como a narrativa existente no ato de brincar, que é construído por histórias inventadas e imaginadas. Para Benjamin (1986), “contar histórias sempre foi a arte de conta-las de novo” (p.205). Dessa forma, além de compreender a história da boneca e também sobre os estudos relacionados a performance no ambiente escolar, existiu o interesse por um modo de narrar a trajetória da origem da Abayomi de forma diferente. Porém a contação de histórias, com uso da narrativa oral junto com demonstração de confecção da boneca não pareceu, em um primeiro olhar, atrativa, pois os relatos sobre a história da boneca não existem livros e sua narrativa tem sido passada durante anos através da tradição oral.

A narrativa corporal apresentada aos alunos foi construída a partir da ideia de que a boneca foi criada para proteger, cuidar, como algo precioso para quem recebe. A sua confecção se originaria de um ritual de partilha, de algo de si para o outro, um presente. Tendo vista esse entendimento, a criação dessa narrativa corporal performática colaboraria para que o processo de ensino/aprendizagem tivesse o aspecto artístico pedagógico ressaltado e tornasse mais significativa a apreensão do

conhecimento, permitindo com que os estudantes pudessem interpretar, ao seu modo a história.

Para que essa narrativa corporal se apresentasse nos moldes imaginados não bastava apenas criar uma tessitura corporal, interligar os registros sobre criação da boneca e reproduzir para os alunos, executando a construção da boneca. Era importante relacionar essa ação com a realidade local, do espaço escolar e também com a comunidade quilombola de Paratibe. Para isso, realizamos breve investigação sobre as manifestações artísticas tradicionais da comunidade, e como resultado, trouxemos para a performance elementos comuns dos grupos artísticos do bairro, como o ritmo e os movimentos do afoxé e princípios do movimento do maracatu, maculelê e do côco. Junto a esses elementos, incorporamos também instrumentos musicais utilizados para produção desses ritmos e danças.

Partindo dos estudos sobre a história da boneca, construiu-se a narrativa corporal do ritual de criação da Abayomi. A sua confecção se originaria então de um ritual de partilha, de algo de si para o outro, um presente. Uma ação com pretensão de quebrar com as formas habituais de compreensão aos quais estavam habituados os alunos, apresentando elementos que “estariam fora da trama hermenêutica, de uma lógica estritamente racional e, conseqüentemente, reducionista, simplificadora” (ANDRADE, 2010, p.141), apresentando-lhes ações performáticas.

A criação dessa narrativa corporal performática a partir dos estudos da disciplina de artes, colaboraria para que o processo de ensino/aprendizagem tivesse o aspecto artístico pedagógico ressaltado e tornasse mais significativo a apreensão do conhecimento, permitindo com que os estudantes pudessem interpretar, ao seu modo a história. Entendo que a experiência da performance na educação não exigiria ser conceitual, legalista ou formalista, mas segundo Andrade (2010), simplificadora, que nos forneceria a “forma como forma potencial, histórica e cultural, em desenvolvimento, e a comunicação como forma material” (p.141). Segundo o autor, seria não uma linguagem, mas uma forma de expressão.

Dessa forma podemos compreender que a performance, a partir da junção desses elementos distintos, estaria corroborando com a ideia de Patrice Pavis (2010)

ao afirmar que ela admite para si “diferentes modelos culturais, distintas maneiras de pensar, materiais heterogêneos” (p.57), facilitando o aprendizado e o pensamento crítico e criativo.

A experiência³ de apresentar corporalmente a narrativa da construção da boneca trouxe o debate acerca das relações de alteridade e também compartilhamento com o outro do pouco de si. Como acontece na construção da boneca, confeccionada com tecidos retirados do corpo das mulheres para criação da boneca, o doar-se; relação de tirar de si para oferecer ao outro, como um ritual de criação daquilo que ofertado com carinho e apreço, precioso e que se torna proteção, tirando energia de si para injetar em cada parte arrancada e amarrada de tecido. Doar-se, criando um gestual para a construção de uma narrativa performática sobre o contexto, possibilitando a colocação no corpo daquilo que não é descrito verbalmente (PAVIS, 2010).

REFLEXÕES SOBRE A TRAJETÓRIA

Partindo da ideia da pedagogia como prática performativa, ela superaria a ideia do depósito de informações, para dar espaço a negociação e a encenação de novas formas de conhecimento (PINEAU, 2010). Assim, a performance permitiria o uso das narrativas de formas diversas, possibilitando um conjunto de práticas educacionais que colaborariam para construção do conhecimento e não apenas a transmissão de informações ligadas ao tema.

Tendo em vista que a performance também é capaz de contar histórias (SCHECHENER, 2003), a trajetória da construção de *da* experiência apresentada, se confunde com um processo performativo pedagógico de contação de histórias e também, de construção de conteúdo da disciplina de teatro, como forma de relacionar também os conteúdos de história e cultura afro-brasileira à ancestralidade africana e também à pesquisa em andamento no Mestrado Profissional em Artes.

³ O resultado pode ser visto no Youtube através do endereço: <http://bit.ly/Abayomi-origem>

Nessa perspectiva, contrariando ideia de Marvin Carlson (2010), de que a prática da performance se configura como uma atividade de entretenimento conscientemente produzida para uma audiência, a construção desse trabalho prático desenvolveu um diálogo entre a apreciação estética e o conhecimento, entre a boneca confeccionada e os conteúdos trabalhados na sala de aula em todo dos conteúdos de história e cultura afro-brasileira. Mostrar, performaticamente, o contexto de histórias e narrativas orais através do corpo, sem ter como objetivo principal o entretenimento, mas construir conhecimentos de forma não tradicional no ambiente escolar, oportunizando a criação de novos olhares para a experimentação artística na escola.

Se distanciando da ideia de entretenimento, vemos a performance como um ato de presença (ZUMTHOR, 2007), como uma ação que instaura um espaço de origem, de experiência, que dá significado à comunicação por ela realizada. Dentro do ambiente escolar, sobretudo do contexto quilombola, introduzir a performance em uma proposta educacional permitiu compreender a ideia que Andrade (2010) propõe sobre tornar a realidade de um dado local visível, pois assim “nega o familiar, ao se aproximar dele; porém, esse aproximar-se não pretende captar a coisa – por meio de conceito –, mas redimensioná-la” (p.150).

Esse redimensionamento da realidade proposto por Andrade (2010) em suas ideias sobre performance nos leva a compreender os sentidos possíveis que ela possibilita através de sua inserção na escola, no nosso caso, através da experiência com a boneca Abayomi, que auxilia no entendimento da relação da performance na escola como uma forma dialética, por enxergá-la como um “modo de redefinição, de reinterpretção de regras e relações, sejam elas quais forem” (TURNER, 1988, p.79).

A partir dessa compreensão, podemos perceber a que a performance na sala de aula nos permite traçar uma trajetória de construção de uma pedagogia singular, que esteja relacionada com um fazer artístico na escola a partir de uma prática apoiada “na materialidade do mundo, no corpo e na presença” e na “experimentação de um tempo e de um espaço qualitativamente distintos do ordinário, isto é,

[per]formativos” (PEREIRA, 2012, p. 290). Nesse contexto Pereira acredita que a performance:

[...] abre janelas interpretativas, recobrando de possível o significado, ao aventar suas múltiplas significações. Nela, o difuso se condensa. Por se abrigar na experiência, está voltada para a materialização do que expressa, uma vez que o ponto de partida de um sentido produzido, um significado, é um sentido dado, uma sensação propriamente dita (idem, p.297).

Apoiando-se em uma ideia de ensinar com performance, pensar a sua relação com a pedagogia traz maiores significado para as questões abordadas em sala. Isso porque acredita-se que a performance permitiria materializar nela supostamente, como signo, como abstração, a narrativa, o sentido que quer se passar, a sensação, a ideia e significado transmitido (PEREIRA, 2010). Sob uma perspectiva experimental, a performance na escola se constituiria de forma colaborativa entre produtor e espectador, tornando o espectador ativo na recepção, estabelecendo sua presença como produtiva (PEREIRA, 2012). Abrindo espaço para questionamentos,

[...]para indeterminação, para o indizível, preza pelo imaginado em detrimento do entendido, ela justapõe o incongruente, busca, com isso, promover novas significações, novos esquemas, novas configurações de ser, novas formas de expressão e contraexpressão. Nela, embute-se um anacoluto no corpo – fendas, brechas interpretativas, formas de compreender o mundo, o outro, que não se esgotam pelo rigor do discurso lógico, racional, mas que antes convoca o corpo, as vísceras, a memória para uma real aproximação com esses (idem, p.307).

A ligação com o corpo, como aquele que narra a história, como espaço onde a performance acontece, é marcado e moldado, um espaço determinado. A performance dá ao corpo uma intenção, sentido e direcionamento, cria outra forma de expressar, remontando uma história, ou como afirma Schechner (1995), uma restauração de comportamento⁴. A performance não se referiria somente a uma habilidade, mas a um comportamento restaurado, “simbólico e reflexivo: não comportamento vazio, mas pleno, que irradia pluralidade de significados” (SCHECHNER,1995, p. 206). É através dessa pluralidade que o autor acredita que se guie o caminho de encontro entre performance e educação, pois:

[...] essa noção de reunião, de encontro, de interação da performance poderia ser tomada como um modelo para a Educação. [...] A educação precisa ser ativa, envolver num todo *mentecorpoemoção* – tomá-los como uma unidade. Os Estudos da performance são conscientes dessa dialética entre ação e reflexão. O ensaio de um espetáculo, nesse sentido, constitui um modelo de construção de conhecimento. [...] O ensaio não é apenas o local onde

⁴ Comportamento restaurado: termo utilizado por Richard Schechner para designar a qualidade viva, a experiência de recuperação, de restituição de comportamentos organizados.

se pode concretizar os planos feitos, mas se descobrir o que um outro pode fazer, de explorar o desconhecido, de realizar uma pesquisa ativa (SCHECHNER, 2010, p. 26).

Explorar o desconhecido através de um processo dialético na escola traz à tona a prática da interdisciplinaridade, oferecendo formas diversas de produzir, apreciar e plurificar a arte, sem medidas únicas ou planos fixos. Além da pluralidade de significados, sentimentos e intenções presentes no processo de construção da boneca Abayomi, há ainda nesse experimento artístico pedagógico, a ideia de que a performance se refere à noção de criação de laços, que de acordo com Pereira (2010), uniria o conceito e o sentido dado ao sentido produzido, construindo uma dialética reflexiva.

A confecção da boneca Abayomi é uma história que apresenta sua origem performativa como forma de propagação, enfatizando a disseminação de uma narrativa grifada no corpo, mostrada de modo a vivificar narrativas antepassadas. Um ato de performatividade que têm muito a dizer, soar e transmitir sobre a vida de mulheres negras e mães em um período tenebroso de suas histórias.

A performance apresentou as origens identitárias e heranças afro-brasileiras, e teve a intenção de retratar sobre o contexto da origem ancestral da relação humana, e também servir como momento de reflexão, no qual os alunos pudessem reconhecer aspectos da história e cultura afro-brasileira na corporeidade apresentada, e assim puderam compreender a narrativa histórica a partir da leitura do corpo, gestos e sentimentos, compreendendo essa construção como parte da história ancestral do povo brasileiro.

Esse processo de construção corporal de uma história de tradição oral nos leva a refletir sobre os aspectos importantes para a presença da arte, sobretudo da performance no ambiente escolar, pois esse processo “coopera para o estabelecimento de uma atmosfera, de um clima, de uma tonalidade afetiva, uma *stimmung* que hiperdimensiona a própria palavra e os sentidos por ela ventilados” (ANDRADE, 2010, p.145).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não somente uma aula de história e um recurso lúdico, esse trabalho trouxe à tona questões relacionadas com identidade afro-brasileira na escola, gerando debate no ambiente da sala de aula, motivando as discussões sobre raça, gênero e desigualdades a partir da inserção da boneca como conteúdo através de ações performáticas. Pois, como afirma Richard Schechner (2003), as performances “afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam corpos, contam histórias” (p.27). Schechner (2013) aponta através de seus estudos sobre a performance que ela pode ser um importante meio de expressão das emoções e afirma que marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; ensinar, persuadir ou convencer (SCHECHNER, 2003, p.45) são funções performatividade. Funções essas que colaboram para a construção do pensamento sobre a performance na escola e para processo de elaboração de ações práticas através dela.

Performar o ritual de criação da Abayomi foi uma forma de apresentar os conteúdos e contextos de história e cultura afro-brasileira de uma nova forma, e assim abrir margens para interpretações e debates sobre as relações humanas existentes no ritual. Além disso essa experiência possibilitou que os alunos compreendessem o contexto apresentado a partir dos elementos comuns e distintos existentes na performance ligado à confecção da Abayomi. Além de refletir sobre as relações étnico-raciais existentes na origem da história dessa boneca.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Marcelo de. Pedagogia da Performance: o uso poético da palavra na prática educativa. ***Revista Educação & Realidade***. vol.35, nº 2, maio-ago, 2010, pp. 139-155.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre o brinquedo, a criança e a educação**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

BRASIL, **Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana**. Brasília: junho, 2005.

BROUGÈRE, Gilles. Brincadeira, brinquedos e televisão. In: **Brinquedo e cultura**. São Paulo: Cortez, 2010a.

BROUGÈRE, Gilles. Boneca industrializada, espelho da sociedade. In: **Brinquedo e cultura**. São Paulo: Cortez, 2010b.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

FUNARTE, SALA DO ARTISTA POPULAR (org). **Nós do pano**: bonecas negras Abayomi. Ministério da Cultura, Coordenação do Folclore e Cultura Popular: Rio de Janeiro, 1995.

DUBOIS, Jérôme. Didática da Performatividade Espetacular. **Educação & Realidade**. vol.35, nº 2, maio-ago, 2010, pp77-88.

MASCIOLI, Suselaine Ap Zaniolo. Jogos, brinquedos E brincadeiras: Um Olhar lúdico para a questão da diversidade étnica no espaço escolar. **Essa**, p. 27-35, 2006.

MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. In: **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais** (Org. Graciela Ravetti e Márcia Arbex). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: PósLit, 2002.pp. 69-92.

PAVIS, Patrice. Encenação, performance: qual é a diferença? In: _____. **A encenação Contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010. cap. 3, p. 43-79.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Pedagogia da Performance: do uso poético da palavra na prática educativa. **Educação & Realidade**. v.35, n.2, p. 139-156, 2010.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Performance e Educação: relações, significados e contextos de investigação. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 28, n. 01, p. 289- 312, mar. 2012.

PINEAU, Elyse Lamm. Nos Cruzamentos entre a Performance e a Pedagogia: uma revisão prospectiva. **Revista Educação & Realidade**. v.35, n.2, p.89-113, 2010.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. **Revista O Percevejo**. Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 11, 2003, p.25-50.

SCHECHNER, Richard. Restauração do comportamento. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do Ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo/Campinas: Hucitec/Editora da Unicamp, 1995.

TURNER, Victor. **Anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988.