



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

TONI EDSON COSTA SANTOS

**NARRATIVAS NA RUA: DA INSPIRAÇÃO DJELI ÀS RODAS DE HISTÓRIAS EM
MACEIÓ**

SALVADOR

2016

TONI EDSON COSTA SANTOS

**NARRATIVAS NA RUA: DA INSPIRAÇÃO DJELI ÀS RODAS DE HISTÓRIAS EM
MACEIÓ**

Tese apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Eliene Benício Amâncio Costa

SALVADOR

2016

Modelo de ficha catalográfica fornecido pelo Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA para ser confeccionada pelo autor

SANTOS, TONI EDSON COSTA
NARRATIVAS NA RUA: DA INSPIRAÇÃO DJELI ÀS RODAS DE HISTÓRIAS
EM MACEIÓ / TONI EDSON COSTA SANTOS. -- SALVADOR, 2016.
378 f. : il

Orientador: ELIENE BENÍCIO AMÂNCIO COSTA.
Tese (Doutorado - DOUTORADO EM ARTES CÊNICAS PPGAC) --
Universidade Federal da Bahia, ESCOLA DE TEATRO DA UFBA, 2016.

1. DJELI. 2. TRADIÇÃO ORAL. 3. EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA. 4.
SESSÕES DE CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS. 5. TEATRO DE RUA. I. COSTA,
ELIENE BENÍCIO AMÂNCIO. II. Título.

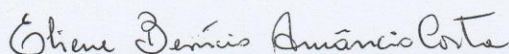
Toni Edson Costa Santos

Narrativas na Rua: da inspiração djeli às rodas de histórias em Maceió

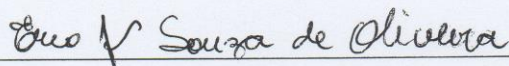
Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 11 de outubro de 2016.

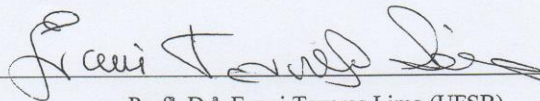
Banca Examinadora



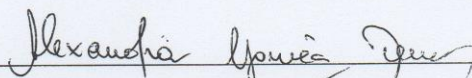
Prof.^a. Dr.^a. Eliene Benicio Amâncio Costa (Orientadora)



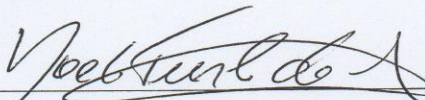
Prof. Dr. Erico José Souza de Oliveira (PPGAC/UFBA)



Prof.^a. Dr.^a. Evani Tavares Lima (UFSB)



Prof.^a. Dr.^a. Alexandra Gouveia Dumas (UFS)



Prof.^a. Dr.^a. Noeli Turle da Silva (UNIRIO)

À minha esposa Tulani Conceição da Silva Santos, e aos meus filhos Akil Jahari e Jamal Jahari;

Aos contadores de histórias da África Ocidental. que com sua resistência e sabedoria ainda encantam e dão força à oralidade pulsante na Diáspora

À linhagem dos Kouyaté, principalmente a Toumani, Hassane e Sotigui Kouyaté (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Foram muitos os que contribuíram direta ou indiretamente para a construção dessa tese. Devo nominar alguns, mas gostaria de agradecer, de coração, a todos os que auxiliaram a tornar esse percurso possível.

Inicialmente, agradeço à professora Eliene Benício, pela dedicação, atenção, paciência e grande sabedoria transmitidas nesses anos de doutoramento.

Agradeço ao PPGAC da UFBA, e ao CNPQ, pelo apoio e pela honra de fazer parte desse programa e poder ter sido bolsista no começo desse processo. E no programa, faço questão de agradecer aos professores Armindo Bião (in memoriam), Claudio Cajaíba, Fabio dal Gallo, Raimundo Matos, Célida Salume, Antônia Pereira, Glaucio Machado, Catarina Sant'Anna, Betty Grebler, Sônia Rangel e Érico José, através dos quais pude questionar minhas certezas e fortalecer minhas decisões.

Agradeço aos companheiros da Rede Brasileira de Teatro de Rua, pela energia e pelas trocas, e são tantos nomes que prefiro aqui destacar Jussara Trindade e Licko Turle, os dois que tenho visto e escutado com mais frequência.

Meus sinceros agradecimentos aos professores que aceitaram compor essa banca, minha orientadora Eliene, as professoras Alexandra e Evani, e professores Erico e Licko

Sou muito grato aos meus orientandos e co-orientandos na UFBA, com os quais pude experimentar possibilidades de articulação de discurso. Obrigado Julie, Dominique, Natalyne, e Francis, as duas últimas inclusive por terem me ajudado na transcrição de entrevistas e detalhes de formatação da tese, sou imensamente grato. Obrigado Emilie pela disposição em estudar e compreender ritmicamente as canções presentes na tese.

E preciso agradecer às pessoas que me ajudaram com a transcrição das histórias: Jader, Tamires, Wesley, Daniela Landim e Tulani Conceição. Tulani merece um agradecimento mais que especial, por que além da transcrição acompanhou todas as angústias e vicissitudes dessa trajetória, ajudando de tantas maneiras que fica difícil até nomeá-las.

Sou muito grato aos professores parceiros da ETA/UFAL, pela compreensão, pelo apoio e pela parceria. Aqui nomeio parte dessa equipe, grato professora Rita Namé, professor Antônio Lopes, professores David Farias, Alex Cerqueira, Reginaldo Oliveira e Geová Amorim.

Muito obrigado a todos os estudantes que fizeram a disciplina Narrativas na Rua, pela confiança e entrega.

Obrigado François Moïse Bamba, pelo carinho, atenção, irmandade e apoio, além das histórias que contou e traduziu com maestria. Agradeço também, lá do fundo dos meus sentimentos, à contadora de histórias e professora Keu Apoema, parceira de muitas inquietações e pesquisa com os contos

Grato ao meu professor de francês, Michel Ange Gorpe, pelas traduções e conversas agradáveis e reflexivas. Muito obrigado a Miriam, pela leitura cuidadosa e apontamentos técnicos valiosos.

Agradeço, com humildade e reverência, aos contadores de histórias que conheci em Burkina Faso. Os brilhantes Bakari, Djenba, Sita, Amnata, Minata, e Seydou Sano. Obrigado Aichatou, Alasid, Salif, Floppy, Metán, Narcise, e Habib Dembele.

Agradeço àqueles que me inspiraram e continuam inspirando minha jornada. Grato aos Kouyaté. Obrigado Tintin Kouyaté, Toumani Kouyaté, Hassane Kouyaté. Adragedido demais por ter conhecido Soundjata Kouyaté, esse jovem com um belo e nobre futuro, e sua mãe Souassaba Kouyaté. E sei que devo cada linha que escrevi e cada passo dado ao grande inspirador desse trabalho, Sotigui Kouyaté.

Por fim, faço questão de agradecer aos meus pais António e Maria, a minha vó, também Maria, por todo o apoio e compreensão, ao meu irmão, Edson pelo incentivo e pelas atitudes de perseverança, à minha tia Maria José, a primeira professora da família, e aos meus filhos, Akil e Jamal, que junto com sua mãe, Tulani, me faziam crer nessa estrada árdua e necessária, com carinho, sorrisos e muito amor.

*Nunca deixo de ouvir com atenção as palavras dos doutores
bem informados
Eles dizem conhecer as armas apropriadas para mudar
o estado das coisas
Tento esquecer que seus corpos lisos aprenderam a viver
em palácios erguidos
Das pedras trazidas nos lombos de escravos
Dos braços de minha família subempregada
Irmãos bem intencionados que mesmo sem saber quem sou
falam em meu nome
Mas não me arrancam da fila de espera
Mas não provam o amargo de minha sopa de pedras
Os que se especializam virando as sobras das latas de Europa
Os que se empenham no financiamento de sua mais nova teoria
de minha vida concreta
Os que desfilam em jornais da negritude estampada
em batas importadas da África
Na harmonia de seus gestos de superfície entalhados ao longo
de séculos de contato
Na boa aparência de seus pelos tosados ocultando
os últimos vestígios do pixaim
No verniz dos sapatos que há muito aboliram a caminhada
sobre a lama rebelde da favela
Como posso estar com quem só se reconhece no espelho
da civilização alheia?
Se já renegam o ritmo do samba
Se já não suportam o suor do candomblé
Se o jazz de salão é o limite da expansão de sua identidade
afro-revolucionária
Se estampam na parede o mesmo velho rei do rock de pele branca
e ginga negra
Se julgam o carnaval a cachaça e a bola o último reduto
e recursos dos miseráveis
Suas palavras proferidas do alto é seu único ponto de encontro
com a negrada
Mas somente palavras solidárias nunca deitaram café sobre a mesa
Nunca estenderam a manteiga no pão
E o caminho que nos apontam serve para catar as sombras do modelo
de vida deles
E o ato que de nós esperam é o mais caloroso aplauso
para as altas faltas deles
E a africanidade que lhes resta não ultrapassa as lindas estampas
daquelas belas batas*

OS DOUTORES – NELSON MACA (GRAMÁTICA DA IRA, 2015, 88,89)

RESUMO

Essa tese discorre sobre a disciplina eletiva e prática Narrativas na Rua, ministrada no curso técnico em Arte Dramática da Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas e no curso de Licenciatura em Teatro da mesma universidade. Na disciplina são apresentados princípios de contadores de histórias da África Ocidental, conhecidos como *djeli* ou *djelimuso*. Esses contadores fazem parte de uma casta, numa tradição oral secular que passa de geração a geração. Os primeiros e principais expoentes dos *djeliw* fazem parte da família Kouyaté. Esse estudo abarca discussões sobre oralidade feitas principalmente por uma parte da família Kouyaté proveniente do país chamado Burkina Faso e outros contadores de histórias encontrados no XVIII Festival Internacional de Contadores de Histórias Yeleen, promovido pela família supracitada na cidade de Bobo Diulasso. Este trabalho descreve a prática da tradição oral do *djeli*, suas funções e atribuições, analisa o discurso de alguns membros da família Kouyaté e do tradicionalista Amadou Hampatê Bâ, além de abordar um processo de intercâmbio realizado pelo autor em Burkina Faso, participando do festival Yeleen em 2014. A contação de histórias para esses “artesãos da palavra” acontecem preferencialmente em espaços abertos. São relacionadas práticas de Teatro de Rua no Brasil com enfoque na Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR) e feito um panorama dessa modalidade teatral e suas possibilidades de inserção em universidades brasileiras, partindo do conceito de Arte Pública e experiência. O plano de ensino da disciplina, sua conjuntura, cronograma, princípios e exercícios são esmiuçados a fim de se destacar a importância de práticas curriculares em espaços abertos e em diálogo com referenciais africanos de tradição oral. Na tradição oral estudada, parte-se da premissa que é preciso realizar um mergulho profundo em nosso referencial e repertório para poder entender com mais responsabilidade as narrativas de outras culturas. São expostas e colocadas em discussão a prática de sessões de contação de histórias na cidade de Maceió, com contos “alagoanos” e africanos, realizados como processo prático do doutoramento em pelo menos quatro logradouros públicos diferentes, refletindo sobre suas especificidades e contextos.

Palavras-chave: *Djeli*, Tradição Oral, Teatro de Rua; Experiência pedagógica; Sessões de contação de histórias

ABSTRACT

This thesis discusses the elective discipline and practice "Narratives in the Street", given the technical course in Dramatic Art, in the Arts Technical School of the Federal University of Alagoas and Degree in Theatre from the same university. In the discipline are presented principles of storytellers in West Africa, known as *djeli* or *djelimuso*. These counters are part of a caste, a secular oral tradition that passes from generation to generation. The first and foremost exponents of *djeliw* part of the Kouyaté family. This study includes discussions on orality made mainly by part of the Kouyaté family from the country called Burkina Faso and other storytellers found in the XVIII International Festival of Yeleen Storytellers, promoted by the aforementioned family in the city of Bobo Dioulasso. This paper describes the practice of oral tradition *djeli*, its functions and tasks, analyzes the discourse of some members of the Kouyaté family and traditionalist Amadou Hampâté Bâ, in addition to addressing an exchange process carried out by the author in Burkina Faso, participating in the Yeleen festival in 2014. The storytelling to these "word artisans" place preferably in open spaces. Are related street theater practices in Brazil focusing on the Brazilian Network of Street Theatre (RBTR) and made an overview of this theatrical form and their chances of integration in Brazilian universities, based on the concept of Public Art and experience. The syllabus of the course, its environment, schedule, principles and exercises are scrutinized in order to highlight the importance of curriculum practices in open spaces and in dialogue with African references to oral tradition. In the studied oral tradition, starts with the premise that we need to do a deep dive in reference our repertoire and to be able to understand more responsibility the tales of other cultures. They are exposed and put into discussion the practice of storytelling sessions stories in Maceió, with tales "Alagoas" and Africans, conducted as practical doctoral process in at least four different public places, reflecting on their specificities and contexts.

Keywords: *Djeli*, Oral Tradition, Street Theatre; Teaching Experience; Storytelling Sessions Stories

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: fotos do “Afrocontos, Afrocantos”, 2011.....	22
Ilustração 2: apresentação histórias lorubá (é ouro! oba!) em Brasília 2012.	25
Ilustração 3: Hassane Kouyaté	28
Ilustração 4: Keu apoema performatizando Ziri-ziri na comunidade de Cachoeira Grande Bahia.	34
Ilustração 5: Keu apoema performatizando Ziri-ziri na Vila de Itaitu	34
Ilustração 6: Sotigui Kouyaté ao centro no espetáculo le costume	36
Ilustração 7: Encontro de Toumani Kouyaté e Toni Edson	38
Ilustração 8: Apresentação “História ao pé da rua”, 2005.	40
Ilustração 9: Apresentação “História ao pé da rua”, 2005 – foto 2.	40
Ilustração 10: Apresentação “História ao pé da rua”, 2005 – foto 3.	41
Ilustração 11: Apresentação “História ao pé da rua”, 2005 – foto 4.	41
Ilustração 12: Amadou Hampaté Bâ	52
Ilustração 13: Sotigui Kouyaté.....	61
Ilustração 14: Hassane Kouyaté	79
Ilustração 15: Cartaz do intercâmbio nas ações de contrapatida.....	91
Ilustração 16: Participantes da formação com François Moïse Bamba e Habib Dembele	95
Ilustração 17: Carnaval das crianças.....	98
Ilustração 18: Carnaval das crianças 2.....	98
Ilustração 19: Carnaval das crianças 3.....	99
Ilustração 20: Bakari Sano	100
Ilustração 21: Dança tradicional, Família Sano	100
Ilustração 22: Vila de Uolonkoto, terra de François	101
Ilustração 23: Palestra na Bahia, escola de teatro UFBA	102
Ilustração 24: Oficina em São Francisco do Conde	102
Ilustração 25: Grupo Imbuaça, Sergipe	120
Ilustração 26: Associação Teatral Joana Gajuru, Alagoas	121

Ilustração 27: Grupo Galpão, Minas Gerais	121
Ilustração 28: Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, Rio Grande do Sul	122
Ilustração 29: Amir Haddad.....	124
Ilustração 30: Junio Santos, Movimento Escambo.	124
Ilustração 31: Chicão Santos	125
Ilustração 32: II Mostra Internacional de Teatro de Rua de Teresópolis	125
Ilustração 33: Visita à sede do grupo Imbuça, 2000.	130
Ilustração 34: projeto AFRICATARINA, apresentação da peça Boi Cidadão, 2001.	131
Ilustração 35: Imagens do espetáculo Mulher de Corpo em Cheiro, 2006.....	132
Ilustração 36: Apresentação do espetáculo Drama Turgot, 2007.	132
Ilustração 37: Espetáculo À Direita de Deus Pai, 2008.	133
Ilustração 38: Espetáculo A Farsa do Panelada, 2009.	134
Ilustração 39: Intervenção urbana Migrante Carcará, 2010.	137
Ilustração: 40 Espetáculo Conto de Fadas, 2012.	139
Ilustração 41: Espetáculo Migrante Carcará no Circo das Cabras Molhadas, 2015	140
Ilustração 42: Primeira montagem do Curso Técnico da UFAL, 1991.	143
Ilustração 43: Espetáculo Lisistrata, ETA/UFAL, 2012.....	146
Ilustração 44: Espetáculo O Testamento do Cangaceiro, ETA/UFAL, 2014.....	148
Ilustração 45: Intervenção Beatriz, ETA UFAL, 2015.....	150
Ilustração 46: foto de estudantes da graduação escutando conto lago do fim do mundo	178
Ilustração 47: moldar a história - Turma I licenciatura em teatro	181
Ilustração 48: jogo “um dois três quatro” com cinco ou seis participantes na turma ii (curso técnico)	187
Ilustração: 49 jogo seguir a mão na turma da eta	189
Ilustração: 50 jogo imagem palavra e som na turma i (licenciatura).....	191
Ilustração: 51 Jogo do barbante na turma i (licenciatura)	192
Ilustração 52: jogo mentira/verdade.....	194
Ilustração 53: jogo onze elementos na turma i (licenciatura)	197

Ilustração 54: jogo onze elementos na turma ii (curso técnico).....	198
Ilustração 55: oficina de turbantes nas duas turmas.....	204
Ilustração 56: Ilustração: Roda de histórias numa praça da cidade de Jacobina na Bahia.	208
Ilustração 57: Ilustração: Roda de histórias numa praça da cidade de Caem na Bahia	209
Ilustração 58: Rodas de histórias a noite do curso Técnico em Arte Dramática 22/01/2016	210
Ilustração 59: Turma do curso de Licenciatura jogando ZIP, ZAP, POIN, ATUNDA antes da apresentação do dia 03 de dezembro 2015.	221
Ilustração 60: Turma do curso técnico jogando LA DUCHA antes da apresentação do dia 22 de janeiro de 2016	221
Ilustração 61: Turma do curso técnico jogando LA DUCHA antes da apresentação do dia 22 de janeiro de 2016.	222
Ilustração 62: Turma do curso técnico jogando COELHO NA TOCA antes da apresentação do dia 22 de janeiro de 2016.	222
Ilustração 63: Turma do curso técnico jogando COELHO NA TOCA antes da apresentação do dia 22 de janeiro de 2016.	223
Ilustração 64: Execução da canção Pé de lá, pé de cá pela Turma I na Praça Sinimbu.	224
Ilustração 65: Execução da canção Conta conto pela Turma II na orla da praia de Ponta verde.....	226
Ilustração 66: Mestre de Cerimônias da Turma I convidando a plateia a escolher uma palavra, que levava a um provérbio.....	227
Ilustração 67: Dupla da turma I contando história ouvida em Burkina Faso com referencial do candomblé	241
Ilustração 68: Roda Pé de lá, pé de cá no centro de Maceió, rua do Comércio.....	251
Ilustração 69: Roda Pé de lá, pé de cá no centro de Maceió, rua do Comércio.....	251
Ilustração 70: Roda Pé de lá, pé de cá no centro de Maceió, rua do Comércio.....	254
Ilustração 71: Roda Pé de lá, pé de cá no centro de Maceió, rua do Comércio.....	256
Ilustração 72: Roda Pé de lá, pé de cá na Praça Sinimbu.	262
Ilustração 73: Cartaz da roda Conta conto	263
Ilustração 74: Roda Conta conto, dia 22 de janeiro de 2016, Orla da Pajuçara.	265
Ilustração 75: Grupo da Roda Conta Conto, dia 22 de janeiro de 2016, Orla da Pajuçara.....	266
Ilustração 76: Grupo da Roda Conta Conto, dia 24 de janeiro de 2016, Orla da Ponta verde.	270

Ilustração 77: Estudante C2 durante história Matene e a Flauta, Roda Conta Conto, dia 24 de janeiro de 2016, Orla da Ponta verde.....	270
Ilustração 78: Sessão de contos Bichos, Cantos e Encantos, Florianópolis, 2016.....	275
Ilustração 79: Projeto Contando na Rua, bairro do Bebedouro, Maceió.....	278

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: TÍTULOS PROPOSTOS PARA AS RODAS DE HISTÓRIAS.....	218
Quadro 2: JOGOS PROPOSTOS PARA AQUECIMENTO ANTES DAS RODAS DE HISTÓRIAS	219
Quadro 3: CANÇÕES DE ABERTURA DAS RODAS DE HISTÓRIAS	224
Quadro 4: PROVÉRBIOS TRAZIDOS PELOS ESTUDANTES COMO ANTECIPAÇÃO DE SUA HISTÓRIA INDIVIDUAL	227
Quadro 5: TÍTULOS DAS HISTÓRIAS DE REPETÓRIO PESSOAL	232
Quadro 6: TÍTULOS DAS HISTÓRIAS AFRICANAS, SEUS CONTADORES E RESPECTIVOS PAÍSES.....	239
Quadro 7: PROVÉRBIOS AFRICANOS, SEUS PAÍSES E PALAVRAS DESTACADAS NAS RODAS.....	240
Quadro 8: LISTA DOS PROCEDIMENTOS PARA A EXECUÇÃO DAS RODAS	246

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	18
2 O QUE É UM DJELI?	45
2.1 COM A PALAVRA, AMADOU HAMPATÊ BÂ.....	52
2.2 COM A PALAVRA, SOTIGUI KOUYATÉ	61
2.3 DJELI X GRIOT	72
2.4 O DJELI HASSANE KOUYATÉ.....	79
2.5 O DJELI TOUMANI KOUYATÉ	84
2.6 COM AS PALAVRAS, O INTERCÂMBIO	91
3 POR QUE “NARRATIVAS NA RUA” NA ESCOLA TÉCNICA DE ARTES E NA LICENCIATURA EM TEATRO DA UFAL?	103
3.1 DA TRADIÇÃO DO DJELI AO APRENDIZADO PELA EXPERIÊNCIA, UMA PROPOSTA DE REVISÃO PEDAGÓGICA NO TEATRO	109
3.2 ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE TEATRO DE RUA E A RBTR	115
3.3 MINHAS VIVÊNCIAS COM O TEATRO DE RUA NA ACADEMIA.....	127
3.4 O CURSO DE FORMAÇÃO DE ATOR, A ETA UFAL E O CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO.....	141
4. PRINCÍPIOS E EXERCÍCIOS PARA AMPLIAÇÃO DA ESCUTA – O PERCURSO DA DISCIPLINA “NARRATIVAS NA RUA”	152
4.1 PLANO DE ENSINO E SUAS UNIDADES.....	157
4.2 PROCEDIMENTOS PARA A DISCIPLINA “NARRATIVAS NA RUA”	161
4.4. AS TURMAS, E NOSSO CALENDÁRIO.....	199
5 COMPARTILHAR NARRATIVAS NA RUA – AS RODAS DE HISTÓRIAS EM MACEIÓ E SUAS VICISSITUDES	207
5.1 OS TÍTULOS, AS BRINCADEIRAS E OS PROVÉRBIOS.....	217
5.2 AS HISTÓRIAS DE CÁ.....	229
5.3 AS HISTÓRIAS DE LÁ	235
5.4 O TECER DAS NARRATIVAS NA RUA.....	245
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	275
REFERÊNCIAS.....	283
BIBLIOGRAFIA	291
APÊNDICES	294
APÊNDICE I – PLANO DE ENSINO DA DISCIPLINA CARNAVALIZAÇÃO E TEATRO DE RUA (UFSC, 2009 E 2010)	295

APENDICE II – PLANO DE ENSINO DA DISCIPLINA TEATRO DE RUA (ETA/UFAL, 2014)	298
APENDICE III – PLANO DE ENSINO DA DISCIPLINA NARRATIVAS NA RUA (ETA/UFAL, 2015)	300
APENDICE VII – HISTÓRIAS AFRICANAS TRANSCRITAS (Tradução do <i>diula</i> da família Sano: François Moise Bamba. Tradução do francês: Michel Ange Gorpe e Toni Edson)	322
ANEXOS.....	341
ANEXO I – ARTIGO PUBLICADO NA REVISTA URDIMENTO 24, 2015	342
ANEXO II – FOTOS E DETALHES DE ESPETÁCULO REALIZADOS EM UNIVERSIDADES ENTRE 2003 E 2013	359
ANEXO III – FOTOS DE AULA E APRESENTAÇÕES – JADIR OLIVEIRA	367
ANEXO IV - FOTOS DE APRESENTAÇÃO - TURMA I – HENRIQUE NAGOPE.....	371
ANEXO V - FOTOS DE APRESENTAÇÃO - TURMA II - KEYLA KISS.....	376
ANEXO VI - GRAVAÇÃO EM AUDIO DAS HISTÓRIAS NARRADAS	
ANEXO VII - GRAVAÇÃO EM AUDIO DAS CANÇÕES PRESENTES NA TESE	

1 INTRODUÇÃO

*Você não consegue ver o que está abaixo dos seus pés
sem se mover.*
Kouyaté, 2012¹

O ditado acima, dito por um contador de histórias da casta Kouyaté, indica a necessidade de nos colocarmos em movimento para saber em quais “campos” estamos pisando e qual o grau de relação que temos com o espaço em que nos cerca. Segundo Amir Haddad numa coletânea de artigos organizada por Ana Carneiro e Narciso Telles: “Pensar o espaço, o local dos espetáculos, e associado a isto pensar dramaturgia, o ator e as suas relações com o espectador é também pensar o mundo.” (CARNEIRO & TELLES, 2005, p.62). Para refletir sobre esse mundo, precisamos realizar uma imersão em nossos referenciais e perceber nossas influências. Na epígrafe, semelhante ao ditado brasileiro - “Quem não anda, não tropeça” – esse ditado trata da importância de se estabelecer um trajeto, que nesta pesquisa, começa do sujeito que sou, e segue ao meu objeto de estudo. Como afirma Armindo Bião (1950 – 2013) ao dissecar os passos para a construção de um projeto “define-se objeto, comenta-se como o sujeito chegou a essa definição com isso tem-se o trajeto, no qual se pode identificar as apetências e competências” (BIÃO, 2010, p. 25). O próprio professor Armindo Bião, em aula no doutorado do PPGAC da UFBA, insistia na necessidade de que considerássemos, objetivamente, o movimento, o percurso que nos fez escolher enveredar pelos caminhos da pesquisa. Essa tese investiga princípios de tradição oral de contadores de histórias da África Ocidental, que se chamam entre si de *djeli*, a fim de propor um caminho prático de formação de contadores de histórias em espaços abertos, no Brasil. O *djeli* é o mestre da palavra, significando ao mesmo tempo pertencimento a uma determinada casta e uma função exercida na sociedade. Ele é responsável por rituais, pela manutenção das genealogias, pela manutenção da história. Ainda assume as atividades de músico, professor e juiz em questões familiares, entre outras funções a ele atribuídas. Mulheres também exercem tais funções, sendo as grandes portadoras das canções, aquela considerada a palavra mais vasta de todas. Vou analisar como essas influências estão imbricadas à minha prática e formação, demonstrando, que essa tese talvez seja um apontamento mínimo, importante e

¹ Ditado burkinabê proferido por Hassane Kouyaté no Encontro Internacional de Contadores de Histórias Boca do Céu, São Paulo, 2012.

necessário, para a continuidade de uma pesquisa que tem raiz profunda e ainda vai gerar muitos frutos.

Comecei a fazer teatro, fazendo. Subi aos palcos com 11 anos de idade e só fiz, como aluno, um curso de teatro, aos 15 anos. No primeiro texto dramático que escrevi, havia uma paródia de uma canção de Luiz Gonzaga e forte apelo ecológico. Desde cedo a cultura nordestina esteve presente nas canções que compus e nas peças curtas que eu escrevia e dirigia. Foi importante sair de Aracaju, onde nasci, para estudar Artes Cênicas em Florianópolis. Quando cheguei a Florianópolis, estimulado pelo meu irmão, comecei a fazer dança afro e capoeira. Fora desses espaços de convivência, aulas de capoeira e dança, percebi como o racismo consegue ser cruel se a pessoa não tem uma estrutura mental para suportar os maus tratos.

Foi numa aula de Improvisação Teatral no curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UDESC, que a professora Luciana Cesconeto solicitou a todos os participantes que trouxessem uma história ouvida de uma pessoa mais velha, preferencialmente idosa. Eu não conhecia muitas pessoas na cidade, muito menos pessoas idosas, mas por conta de uma greve, pude voltar a Aracaju e sentei para escutar meu avô paterno. Ele era chamado Seu Bindô e contou muitas histórias que meu pai nunca havia contado sobre sua infância. Eu só pude sentar para escutar as histórias de meu avô nesse momento e num outro, meses depois, quando estava de férias. Depois disso, meu avô não estava mais entre nós. A história que levei foi representada na UDESC depois que eu a contei. Pensei no tempo que havia perdido, por não ter parado mais para ouvir as histórias de meu avô enquanto estava vivo.

Decidi ser artista e intelectual negro. Busquei assumir minha negritude e estudar mais as raízes negras brasileiras. O encanto pela contação de histórias tradicionais e especificamente, o teatro feito na rua, foi crescendo durante a graduação. Assim que terminei a graduação, em 2002, tomei algumas decisões, continuar na Academia (fazendo pós-graduação), enveredar pelos caminhos fascinantes do Teatro de Rua, e assumir uma pesquisa longa em relação ao ato de contar histórias. Durante minha graduação, sempre que pude, fiz pequenas apresentações, performances, esquetes para conseguir algum dinheiro, e poder sair da universidade e ver o teatro que se fazia no Brasil, fui algumas vezes ao Festival Porto Alegre Em Cena, onde vi atuar Sotigui Kouyaté (1936 – 2010) e surgiu a vontade de estudar o *djeli*, contador de histórias, historiador e genealogista, entre outras funções, presente na África Ocidental.

Participei como ator, em 2000, do projeto “Mitos e Lendas”, do SESC SC, compondo músicas e contando histórias brasileiras, a grande maioria proveniente de cultura ameríndia.

Esse trabalho gerou uma reviravolta em minha vida. Pude perceber como o ato de contar histórias caminha junto com o fazer teatral e como algo que normalmente é visto como “simples” para executar, movimentando nossa estrutura física e psíquica quando mergulhamos no universo de um contador².

Depois do projeto “Mitos e Lendas”, fui aluno do primeiro Curso Básico de Formação de Contadores de Histórias do SESC SC. Nesse curso, desenvolvemos técnicas para aprimorar a contação de uma história. Costumamos dizer, entre contadores de histórias, que para se contar bem uma história, você precisa convencer de que a viveu ou que estava bem perto de onde os fatos se sucederam. Numa oficina ministrada por Cadu Cineli e Warley Goulart, membros do grupo carioca **Tapetes Contadores de Histórias**³, eles nos provocam com o verso “É agora eu era o herói”, de Chico Buarque, afirmando ser este o tempo do contador de histórias. Um tempo urgente personificado no “agora” e com reminiscências de um passado, evocado pelo “eu era”. Um tempo em que a presença é fundamental, para religar eventos de outrora. Contar histórias é uma atividade em que precisamos nos descobrir tal qual quando éramos crianças. Apesar de ser importante frisar que a contação de histórias não é algo destinado apenas ao público infantil, esse contador de histórias precisa se revisitar enquanto criança e ter o domínio da justaposição de pelo menos dois tempos. Segundo Armindo Bião “pensar o narrador como quem conta, comenta e critica, e o ator, como quem interpreta e representa, é apenas um esforço, digamos assim, teórico, para separar coisas que na realidade não estão separadas” (BIÃO, 2010, p.24).

Em 2003 foi implementada a lei 10.639, que institui o ensino da cultura afrodescendente e afro-brasileira nas escolas. No mesmo ano aconteceu o primeiro Curso Intermediário de Formação de Contadores de Histórias no SESC SC, e nesse curso a premissa era que montássemos uma sessão de contos com cerca de 30 minutos para determinado público. Eu havia trabalhado contando histórias pelo SESC desde o primeiro projeto de que fiz parte, e sempre pesquisando contos indígenas, mas quando me inscrevi nesse curso, fui convidado a pesquisar contos africanos para montar um espetáculo que seria apresentado nas unidades do SESC como resultado do Curso Intermediário. Denise Bendiner, que era técnica de cultura da instituição, assumiu a direção da sessão de contos.

Em meu primeiro solo de contos africanos, procurei levar toda minha experiência teatral para potencializar o brilho que os contos já possuem. Com esse convite comecei uma

² Hassane Kouyaté, no curso que ministrou em São Paulo em 2012, afirma que “Não existe bom ou mau contador, apenas mergulhamos ou não em seu universo”.

³ Para saber mais sobre o grupo, acessar: <http://tapetescontadores.com.br/>

busca por referenciais africanos em forma de narrativas para adolescentes e adultos. Havia poucos livros disponíveis em SC, estado marcado pela colonização italiana e alemã. Com muito esforço consegui selecionar alguns contos que compuseram minha primeira sessão de contos no formato de espetáculo, o trabalho *Afrocontos, Afrocontos*⁴. Durante a seleção dos contos, encontrei alguns que tratavam da relação antropozoomórfica⁵. Contos sobre algumas visões de morte em África me encantaram, e minhas primeiras incursões em terreiros de candomblé me colocaram diante de uma publicação do Reginaldo Prandi (2001), em que transcreve diversos contos, o livro **Mitologia dos orixás**. Meu desejo, para o *Afrocontos, Afrocontos*, era juntar alguns contos que tratavam da morte e alguns contos de orixás que abordassem a mesma temática. Como investigador de contos e eufórico com a oportunidade, eu queria encontrar relações entre os contos de “áfricas” diversas. Numa conversa com o babalorixá e professor de Artes Plásticas, Luiz Carlos Canabarro Machado com o qual eu tive estímulos importantes para meus mergulhos no candomblé, eu tentei defender que havia uma ligação entre um conto iorubá de orixá e uma narrativa encontrada no Congo. Canabarro me aconselhou a desistir dessa ideia, pois essa ligação era forçosa, e disse ainda que eu deveria montar o espetáculo com os contos africanos que havia encontrado e trabalhar com narrativas de orixás quando tivesse mais tempo. Segui os conselhos de Canabarro, finalizei a sessão de contos de tradição oral africana publicados no Brasil e um conto brasileiro. Procuo representar a cultura da África através de histórias originárias de Angola, Congo, Quênia e Argélia e sua presença na cultura brasileira, como é o caso da minha livre adaptação de um fato histórico, a narrativa "Rosa Francisca"⁶. Os contos falam de tramóia, de trapaça e de justiça, com uma dose de mistério e formato cinematográfico. Outro ponto importante é entender as camadas de significação dos contos de tradição oral que tratam de modos de vida completamente diferentes relacionados aos países africanos de onde são provenientes as histórias.

⁴ Essa sessão de contos já fez apresentações, entre 2003 e 2016, em várias cidades de Santa Catarina, algumas cidades do Rio Grande do Sul, do Ceará, do Rio de Janeiro, da Bahia, de São Paulo, de Alagoas e até em terras africanas, na ilha de São Vicente, em Cabo Verde.

⁵ Em muitos dos contos encontrados, é perceptível a presença de animais com características humanas e seres humanos que se transformam em animais. Antropozoomorfismo é a característica atribuída a seres com corpo parte humana, parte animal, chamo de relação antropozoomórfica principalmente as transformações nos contos. Para saber mais : <http://www.infoescola.com/mitologia/antropozoomorfismo-2/>

⁶ O conto “Rosa Francisca” parte de dois documentos de uma mulher escravizada no Brasil que viveu no Rio de Janeiro até 1849, sua carta de alforria e sua declaração de óbito. O que muitas vezes surpreende é que esses documentos foram emitidos com uma distância temporal de quatro meses.

Ilustração 1: fotos do “Afrocontos, Afrocantos”, 2011.



Fonte: Ligia Rizério

Acho importante falar dessa sessão de contos porque ela é minha primeira aproximação de um universo de contos até então desconhecido por mim e que me faz refletir sobre as possibilidades de sessão de contos em espaços abertos. Algumas apresentações do *Afrocontos, afrocantos* foram feitas na rua, e eu precisei, além dos contos e da trajetória no teatro, perceber o tempo em espaço aberto e como espaço e plateia podem ser parte da sessão de contos. Segundo a professora Dr^a. Ermínia Silva, numa publicação da Cia Estável de São Paulo: “só a multidão pode fabricar uma praça onde antes havia um aparelho. Praça assim seria o encontro das diferenças que possibilita como comum a relação solidária e cooperativa”

(COSTA, 2011, p.70). A professora discute o valor dado aos “aparelhos públicos” que ganham outro significado com apresentações artísticas e plateia. Numa apresentação de *Afrocontos*, *Afrocantos* em uma comunidade de Florianópolis, situada no Morro da Caixa, a rua foi fechada e montaram um pequeno palco para a apresentação. Comecei no palco, mas por conta do Sol, as pessoas estavam muito distantes do palco e um motorista de ônibus insistiu que a rua fosse aberta para ele chegar ao ponto final. O ônibus passou no meio da apresentação e esse fato abriu a possibilidade de que eu descesse e ficasse mais próximo das pessoas, largando o palco, e muitas vezes fiz referências, fisicamente, ao ônibus que poderia vir (e veio). Ali as portas das casas se tornaram palco, a calçada proscênio, e o ônibus deu um toque de humor para contos trágicos, recriamos o nosso espaço.

Entre 2004 e 2008, dirigi um grupo de garotas contando histórias nas ruas de Florianópolis, elas trabalhavam com contos escritos por mulheres ou que tratassem da questão feminina. Trabalhávamos em 2005 com contos de Eduardo Galeano, do livro **Mulheres**. As atrizes chegavam juntas, com figurino e maquiagem, faziam uma dinâmica de contato improvisação, cantavam canções, contavam uma história juntas e depois se separavam para contar outras histórias, simultaneamente, para pequenos grupos de pessoas. Num certo dia, uma das atrizes começou a contar o conto *Maria Padilha*, que se inicia com a frase: “Ela é Exu. E Também uma de suas amantes” (GALEANO, 2007, p.137). A atriz foi empurrada ao chão por uma senhora acompanhada de dois jovens, que começaram a chamá-la de herege, e fazer outras ofensas. Precisei intervir, ajudei a atriz a levantar, acalmei os ânimos das pessoas que continuaram suas trajetórias, ainda com raiva, convoquei as outras atrizes, e precisamos encerrar a apresentação. Tivemos uma longa conversa sobre o ocorrido. A partir desse fato percebi que estava na hora de colocar em prática uma sessão de contos apenas com histórias de orixás, para tentar quebrar, ou minimizar o preconceito. Eu penso que montar um espetáculo com contos de orixás voltado para crianças é uma forma de amenizar preconceitos antes que estes se desenvolvam e se tornem parte do discurso, adulto. Denise Bendiner, que dirigiu meu primeiro solo com contos africanos, topou dirigir a sessão de contos que estrearia em 2006 sob o título *É ouro! Oba!*⁷. Resolvemos mudar o formato da sessão, investir num cenário, alguns elementos que remetessem a um evento ritualístico, criar um ritual e que as pessoas pudessem visualizar imagens de orixás além do que estivesse contido em minha transmissão oral. Segundo a professora Leda Maria Martins:

⁷ O espetáculo circulou em Santa Catarina entre 2006 e 2008. Em 2012 fez suas mais recentes apresentações, selecionado para apresentação no Festival Latino Americano e Africano de Cultura – FLAAC 2012.

Ao contrário do texto escrito, que guarda a palavra, oferecida circunstancial e solitariamente a seu leitor, que com ela estabelece ou não vínculos de prazer, de saber e de reescritura, a palavra oral existe no momento de sua expressão, quando articula a sintaxe contígua, os antepassados e as divindades. Conforme Juana Elbein dos Santos, a linguagem oral “é uma técnica a serviço de um sistema dinâmico. A linguagem oral está indissolúvelmente ligada à dos gestos, expressões e distância corporal. Proferir uma palavra, uma fórmula é acompanhá-la de gestos simbólicos apropriados ou pronunciá-la no decorrer de uma atividade ritual dada. (MARTINS, 1997, p.146)

O conto transmitido oralmente guarda muitas diferenças do texto escrito, mas vivemos numa sociedade textocêntrica, em que as situações e compromissos precisam passar pelo papel, pela assinatura, como se o que fosse de fonte oral não tivesse valor. Renato Ortiz desconstrói essa premissa quando se refere ao Candomblé, reiterando que muitos autores “insistem na oposição entre o saber escrito e o saber oral” e cita Juana Elbein para destacar que a “força sagrada, transmite-se de pessoa para pessoa, o que privilegia a comunicação face a face da memória africana” (ORTIZ, 2006, p.132). O autor ainda diz que: “O exemplo do candomblé, já citado, é esclarecedor. A celebração do ritual reforça os laços de solidariedade entre os membros da comunidade religiosa” (ORTIZ, 2006, p.135). No candomblé, as histórias são cantadas e dançadas e os filhos de santos, por mais que não incorporem seu orixá, reconhecem fatos de sua vida e de seu modo de ser através dessa oralidade corpórea, rítmica e vocalizada. Este espetáculo buscou exatamente provocar o imaginário do público para estimular o conhecimento e o respeito relativo à outra cultura.

Com *Afrocontos, afrocantos*, inicialmente me propus a contar os contos que eu havia descoberto, mas o processo de composição de canções, as ações realizadas, os movimentos e fluxo das histórias e temáticas revelam muito de mim. Em *É ouro! Oba!* há uma pesquisa no tocante ao candomblé, religião na qual ainda não me iniciei, mas que fiz, no processo e no espetáculo uma tentativa de manter um pouco do ritual e da reverência que se deve aos orixás. E o que há de mim nesse trabalho, além de ter estreita relação com os orixás que me regem, é a naturalidade da voz, o conto dito como numa conversa e a abertura para escutar o que a plateia propõe.

Ilustração 2: apresentação histórias Iorubá (é ouro! oba!) em Brasília 2012.



Fonte: arquivo do autor - Fotos de Rômulo Juracy.

Nessa minha trajetória, parti de contos de diversas culturas (primeiro solo), para focar na cultura ioruba (segundo solo). Parti de uma estrutura fechada de contos em *Afrocontos*, *Afrocontos*, um conto era levado ao outro, se alguém perdia uma parte do espetáculo talvez não compreendesse totalmente a história maior, da qual são cruzadas as outras histórias. Essa estrutura é fechada também porque são sempre as mesmas cinco histórias na mesma sequência. Já no outro solo, parti para contos escolhidos pela plateia. Em *É ouro! Oba!* era colocado em evidência o jogo que pode estar presente no Teatro de Rua. Eu abordava as pessoas e as provocava, através de imagens bordadas ou de dois dados com imagens de orixás que alguém sorteasse a história que seria contada, das 18 histórias que compunham o trabalho. Cada sessão de contos se encerrava com nove histórias. Dessa forma, a plateia era convidada a agir, fazendo parte do espetáculo como interlocutores dos contos, pois cada um vai construir as imagens que puderem, em relação com seus repertórios, e também como agentes dessa dramaturgia. Um dos objetivos dessa ação é desconstruir privilégios e hierarquias, como ocorre em muitos espetáculos de teatros fechados, em que a estrutura, e às vezes quanto você paga, diferenciam sua posição e sua visão do espetáculo. Segundo Amir Haddad, falando sobre dramaturgia para o teatro de rua: “Nessa perspectiva, é bom lembrar, os saberes e

privilégios dos críticos são ameaçados, na medida em que o público encontra-se como um coro, cujos corifeus, dependendo dos estímulos, podem irromper a qualquer momento.” (PAVANELLI & PAVANELLI, 2011, p.50). Esse caráter de jogo, de convocação do público, se assemelha ao ritual negro religioso, no candomblé, em que a história cantada e incorporada pode revelar sentidos e se completa com a participação de todos.

Apesar de retirar todos os contos do livro do Prandi (2001), em *É ouro! Oba!* havia uma intenção de transpor o texto escrito para minha “embocadura”, trazer mais minha forma de articular palavras. Recentemente encontrei um termo grafado por Francisco Gregório Filho, num artigo do livro **A arte de encantar: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares**, organizado por Fabiano Moraes e Lenice Gomes, o conceito de “oratura”, em que o autor propõe uma junção entre oralidade e escritura (GOMES & MORAES, 2012, p.221). Essa prática é o que faz, de certa forma, Reginaldo Prandi ao recolher contos de tradição oral e publicar, e o que fazia eu recolhendo os contos do livro para retornar à oralidade. Francisco Gregório Filho traz outro conceito que me é caro nessa análise, quando fala que o “exercício com a expressão verbal” é proveniente da escuta, relido e recontado com “som, melodia, sotaque e inflexão”, mas guardando particularidades de quem quer que seja o contador, criando assim um ato “autoral, e pode ser inaugural” (GOMES & MORAES, 2012, p. 218). A pronúncia das palavras chega “com maior referencial afetivo e sintonia com algo de muita distância como que vindo dos nossos ancestrais longínquos. A cada momento uma revelação, tudo inaugural” (GOMES & MORAES, 2012, p.221). E eu, como nordestino de Aracaju que sou, pesquisador não iniciado no candomblé, morando no sul do país, sabia, mesmo sem ter lido Gregório Filho, que realizava um ato inaugural, e sobretudo, ancestral.

A professora Leda Maria Martins traz também um conceito que se aproxima do de Francisco Gregório, que ela chama de oralitura, em seu livro **Afrografias da Memória**, em que estuda uma manifestação do Congado de Minas Gerais. Segundo Leda Martins:

A matriz africana é lida, assim, como um dos significantes constitutivos de textualidade dos sujeitos que a encenam e que, simultaneamente, são por ela também constituídos. [...] *oralitura*, latizando neste termo a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das representações simbólicas. (MARTINS, 1997, p.21)

A pesquisadora Leda Martins exalta a força da oralidade africana e chega a falar dos mestres de Congado como griots, numa referência a funções parecidas com os contadores de histórias encontrados na África Ocidental, que se chamam entre si de *djeli*. Ela afirma:

Na complexidade de sua textualidade oral e na oralitura da memória, os rizomas à grafos africanos inseminaram o *corpus* simbólico europeu e engravidaram as terras das Américas. Como o baobá africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, intersecções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações. [...] Como estiletos autografando as abissais desfronteiras e deslimites simbólico-geográficos dessas serras gerais, Congos, Moçambiques, Marujos, Catupés, Candombes, Vilões, Cablocos, na sua variedade rítmicas, cromática e coreografia, performam cânticos, gestos, ritmos e falas, como aedos e *griots* que imbricam a história e a memória, posfaciando o discurso cultural brasileiro com os prefácios africanos. (MARTINS, 1997, p.25-36)

Esse ato, de “posfaciar” o discurso cultural brasileiro com os “prefácios” feitos há muitos séculos nos diversos países africanos diz respeito a assumir com mais vigor e sem preconceitos a influência oral africana que permeia nosso imaginário. E conhecendo outras culturas de África como é o caso da tradição oral de países como Burkina Faso, Mali, da qual temos pouco referencial escrito em português, podemos perceber especificidades e similaridades encontradas nas manifestações negro-brasileiras. Leda Martins ainda argumenta que:

Essa herança ancestral e dos ancestrais ressoa nas expressões da arte negra, em geral, e dos congados, em particular, tendo na assimetria um de seus signos agenciadores. Essa concepção assimétrica diz, em muito, de um certo pulsar do sujeito em movimento constante, assegurado que a relação com as origens é sempre prospectiva, pois, como no jazz, funda o sujeito em movimento. Essa assimetria, segundo Nei Lopes, “mostra que nada do que existe no mundo pode ser fixo ou estático. Cada objeto, mesmo inerte, é animado por um movimento cósmico que se exerce segundo um ritmo que o artista negro procura exprimir. (MARTINS, 1997, p.36-37)

Contar histórias é uma arte ancestral, que ao longo da trajetória humana vem sendo transmitida de geração a geração, de forma dinâmica e em movimento constante. Num sentido cíclico espiral, os contos são difundidos, ou seja, avançam no tempo, e ganham novos “pontos”, nuances e influências em cada contexto. Assim as narrativas falam do ser humano em suas muitas dimensões, inclusive espiritual, a exemplo do que chamamos de mitos. No curso que fiz com o djeli Hassane Kouyaté em 2012, ele afirma que em sua cultura não há “mitos” e que se na história de Sundjata Keita, por exemplo, quando se fala sobre uma gestação que dura 18 meses, coloca-se num campo metafórico em que o que se quer dizer é que foi uma gravidez difícil, mais complexa que outras.

Ilustração 3: Hassane Kouyaté



Fonte: Laletrie (2015)

O sentido dos contos não pode ser lido literalmente como tentamos fazer no Ocidente, há muitas camadas em cada estrutura das tradições orais. Paul Zumthor, ao discutir oralidade e como as reminiscências do passado podem nos surpreender afirma que: “O passado se oferece a nós como uma mina de metáforas com a ajuda das quais, indefinidamente, nós nos dizemos.” (ZUMTHOR, 2007, p.97) Para a cultura mandinga a palavra do *djeli* é muito respeitada e é o entendimento dos fatos que permite adentrar em camadas mais profundas das narrativas.

Ao longo dos séculos, muitos foram os portadores das narrativas metafóricas merecedoras de respeito: os *akpalôs* na cultura ioruba, *djeli* na cultura mandinga, os mestres *sufi* da cultura árabe, os *pajés* das culturas ameríndias, sem contar com *menestréis* e *jograis* da Europa Medieval. Apesar de terem características próprias, dentro de seus contextos, algo que pode unir suas práticas é a transmissão feita pela oralidade e pelo conto, mas cada um deles tem função específica em suas comunidades e não vejo uma palavra que possa englobar todos. Há relatos de reis que dormiam apenas pela voz de contadores de histórias cegos e temos ainda nas memoráveis sagas contidas no ciclo das **Mil e Uma Noites**, a emblemática figura de uma contadora de histórias, Sherazade, que, através das narrativas, “cura” um homem ferido pela traição e sem esperanças quanto ao amor. O próprio Sócrates (470-399 A.C.), filósofo grego que viveu no período do “aparecimento da escrita” no Ocidente, nunca escreveu nenhuma obra porque atribuía pouca importância à escrita, “a única coisa em que

acreditava era no diálogo, através de perguntas e respostas como meio de atingir a verdade, o bem e a justiça”⁸.

Há cerca de 40 anos, um novo contador de histórias está sendo formado, partindo de um movimento que começou na Europa e se expande por todo o mundo ocidental, lembrando que nunca deixou de existir em alguns países orientais e africanos, às vezes afastados dos grandes centros urbanos. Celso Sisto (2005), professor e contador de histórias, tece comentários sobre o fato num subcapítulo de seu livro **Textos e pretextos sobre a arte de contar Histórias**, num texto que se chama “O boom dos contadores de histórias”. A pesquisadora Gyslayne Matos, com base em textos de Walter Benjamin (1993), afirma que “Até o final do século XIX os serões de contos eram relativamente frequentes nas comunidades de trabalho, no meio rural, e no seio das famílias, com a participação de crianças e adultos.” (MATOS, 2005, p. 96). A autora fala que o início do século XX foi marcado pelo “desaparecimento rápido dessa prática”. Na Europa, em função da Primeira Guerra; em alguns países africanos pela colonização; no Oriente Médio, algumas cidades perderam muitos contadores na Segunda Guerra; na América do Sul a construção dos grandes centros urbanos diminuiu a prática. “Num efeito dominó pelo mundo afora, pouco a pouco, a modernidade provocava a destruição radical da ordem fundada sobre o modelo de sociedade que se guiava pelos valores próprios da tradição”. (MATOS, 2005, 96). Gyslayne Matos diz ainda: “Diante desse quadro, Benjamin profetizou a morte do narrador. No entanto, se agonizou, não morreu. Como a Fênix, o narrador ressurgiu no cenário contemporâneo.” (MATOS, 2005, p.99). Felícia Fleck, analisando os estudos de Gyslayne Matos em sua dissertação, afirma;

Segundo Matos (2005, p. xvii), este novo sujeito, o contador de histórias, ressurgiu a partir da década de 1970, em vários países do mundo. Foi um retorno, no mínimo, surpreendente, tendo em vista a industrialização, a urbanização e a enorme gama de estímulos científicos e tecnológicos que existem na sociedade contemporânea. Em fevereiro de 1989, foi realizado um colóquio internacional em Paris, no “Musée National des Arts e Traditions Populaires”, que reuniu 350 participantes, com representação de quatorze países, tendo como objetivo avaliar o impacto social e cultural da volta dos contadores de histórias nos lugares em que o fenômeno se manifestava com maior vigor (MATOS, 2005, p. xviii). Neste evento, os narradores afirmaram que esse retorno, entre outras coisas, representava uma reação aos aspectos maléficos da globalização e da tecnologia: consumismo, imediatismo, superficialidade e descartabilidade das relações etc. (FLECK, 2009, p.34)

⁸ Disponível em: <<http://afilosofia.no.sapo.pt/10socrates.htm>> Acesso em: 23 mar. 2015.

A oralidade está sendo revalorizada. Numa época em que as informações circulam com uma velocidade alucinante e que o “novo” quase sempre é sinônimo de “descartável”, há uma tendência para a revisão dos conceitos acerca da potência da palavra falada, a importância de contar e ouvir, e a gama de relações que oradores e público podem estabelecer para o fortalecimento de suas identidades. Pesquisadores como Walter Benjamin (1993), Paul Zumthor (2007) e Amadou Hampatê Ba (1980), direcionam seus estudos para a valorização da experiência e a busca por uma ancestralidade mais oral e a permanência de estruturas basicamente fundadas na oralidade como uma opção, e não uma falta de habilidade com a escrita.

É ouro! Oba! estreou em 2006 e nesse ano tentei uma bolsa de doutorado pela Fundação Ford em que eu queria comparar o “griot” (na época eu não conhecia o termo *djeli*), o *akpalô* (contador de histórias ioruba que no Brasil pode ser comparado a nossas ialorixás ou babalorixás) e esse contador de histórias brasileiro que se formava em cursos como os que eu fiz em SC. Um curso básico de 60 horas para apreender técnicas de como contar bem uma história e analisar sua estrutura e um curso intermediário em que se aprende a trabalhar com repertório e formatar sessões de contos através de uma dramaturgia. Esse foi meu primeiro projeto de doutorado. Como sempre desejei fazer doutorado em Salvador, submeti à apreciação do falecido professor Armindo Bião, que à época disse que minha intenção era muito vasta, o objeto de estudo era muito amplo e que eu deveria focar em algo mais objetivo. Os anos e a prática como contador de histórias me provocaram a estudar princípios de um desses contadores, o *djeli*, com o qual nós brasileiros temos menos contato. A pesquisa prática continuava com as temporadas do espetáculo *É ouro! Oba!*.

As duas experiências, o espetáculo *Afrocontos, afrocontos* e *É ouro! Oba!*, que já foram feitas em palcos e na rua, me possibilitaram um amadurecimento da relação entre contos africanos e a plateia. A partir de 2010 passei a dirigir solos de contação de histórias. Dirigi a atriz Josiane Acosta numa sessão chamada *E se África...* em que todos os contos permeavam o tema das águas, desde, chuva, rio, mar, lágrima e suor. Com a contadora de histórias Fabrícia Brito, dirigi o espetáculo *O Chacal e as Pérolas da África*, para o qual foi construída uma dramaturgia em que as protagonistas femininas de alguns contos da tradição oral foram chamadas de “Pérola” e os contos são dispostos como se uma menina crescesse e se tornasse idosa através de contos de diferentes países.

Em 2012, tive a oportunidade de participar de um curso com um *djeli*, Hassane Kouyaté no Encontro Internacional de Contadores de Histórias Boca do Céu em São Paulo⁹. No final do mesmo ano, tem início a minha experiência mais madura como dramaturgo e diretor de sessão de contos. Esta se deu com o espetáculo **Ziri-ziri**, em que a contadora de histórias Keu Apoema¹⁰ conta histórias que ouviu em Burkina Faso.

Para construção da dramaturgia do espetáculo, a costura por onde os contos circulam, foi pensada na relação rítmica 2x3, presente na musicalidade percussiva e vocal de alguns músicos da África Ocidental¹¹. Hassane Kouyaté dirige um grupo na França chamado “Deux Temps, Trois Movement” – “Dois Tempos Três Movimentos”, também inspirado nessa relação¹². A contadora chega nas praças e, antes “do começo do começo”, explica o que é ziri-ziri e pede os ouvidos da plateia emprestados. Dependendo da disposição do público, começa a contar por um bloco de histórias ou outro. No meio do espetáculo ela volta a clamar ziri-ziri e se o público responde, o espetáculo transcorre dentro dos blocos de história planejados, se a plateia não responde, uma outra história é contada. Dessa maneira, o espetáculo tem duas formas para começar e três para terminar¹³.

Ziri pode significar “mito” ou “conto” em *dioula*, uma das línguas mais importantes de Burkina Faso, pertencente ao mesmo tronco do *Bamana* (língua que também é conhecida como *bambara*), idioma do antigo império africano Mandingue, cujos territórios estavam ao redor do país que hoje chamamos Mali. Com características culturais singulares, uma das principais marcas que ainda permanecem, mesmo com a colonização, é aquela tecida pelo *djeli*, que conhecemos no Ocidente como “griot”.

Utilizarei o termo *djeli* nesta tese, porque é assim que eles se chamam uns aos outros, e o termo “griot” foi criado pelos colonizadores.

Em Burkina Faso, o *djeli* e a *djelimuso* (feminino de *djeli*) contam histórias, mas estas, em verdade, atravessam várias outras castas, sendo um dos principais elementos de transmissão da cultura e educação dos mais jovens. Essa transmissão oral é diferente da educação formal, obtida nas escolas aos moldes europeus. É um conhecimento movente,

⁹ Mais informações sobre o encontro no site: <http://bocadoceu.com.br/edicoes-antiores/boca-do-ceu-2012/>

¹⁰ A contadora Keu Apoema realizou uma residência artística em Burkina Faso e Mali no período de 19/12/2011 a 19/02/2012, financiada pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, período em que recolheu contos, fez entrevistas com contadores de histórias tradicionais e contemporâneos, registrou imagens, tudo, em torno da arte de contar histórias e dessa residência surgiram os contos do espetáculo Ziri-Ziri.

¹¹ Essa relação rítmica tem haver com o tempo e a métrica em que as músicas são tocadas, a valsa, por exemplo, é ternária, ocorre em compassos de 3 tempos

¹² Disponível em: <<http://www.2t3m-theatre.com/wordpress/>> Acesso em: 01 abr. 2015.

¹³ Para saber mais sobre o espetáculo, consultar <<http://ziriziri.apoema.art.br/>>.

flexível, construído há milhares de anos e ainda assim bastante atual. Acredito inclusive que essa forma de conhecimento poderia ser aplicada com mais eficácia em nosso sistema de ensino, mais até do que a maneira cartesiana com que nossos estudantes têm sido tratados. A oralidade que possuímos muitas vezes é negada ou renegada a um segundo plano em função da escrita. Segundo Michel Mafesoli

Estamos num mundo movente onde todas as certezas estão sendo questionadas. Num momento assim é importante pôr em ação um pensamento flexível, intuitivo, alusivo, quando não há dúvida de que é da sedimentação de tudo isso que pode nascer um conhecimento mais profundo e mais próximo da realidade.[...] Ou ainda, aquilo que é sempre e renovadamente antigo é, igualmente, sempre e renovadamente atual. [...] essa constante ‘distorção’ de coisas antigas que faz a qualidade essencial da vivência, ou, ainda, que o vivente é o feito de constantes arcaicas sucessivamente retrabalhadas. (MAFESOLI, 2008, p.126 e 178)

Paul Zumthor, ao discorrer sobre a imaginação crítica, afirma que a “ciência consiste em colocar as coisas numa ordem bela. [...] a ciência tomou, entre nós, durante dois ou três séculos, hábitos de tirania, e o saber, como reação, se cobre das roupas velhas da sabedoria.” (ZUMTHOR, 2007, p.100) O passado pode servir como possibilidade de releitura de nós mesmos. Pierre Bourdieu (1996, p.207-245) propõe um novo espírito científico, no qual a abordagem não é apenas intelectual e não se deve correr desenfreadamente atrás de uma originalidade para ser aceito num meio. O que pesquisei nesta tese parte de uma tradição milenar, feita há anos por muitas civilizações, o que há de novo é o olhar que pretendi empreender, mas sei que meu estudo deve servir à tradição e não o contrário. Num texto de Michel Maffesoli chamado “Elogio da razão sensível” (2005) o autor reitera que precisamos quebrar com a lógica mecanicista da modernidade e prestar atenção em nossos afetos e cita as narrativas de vida e os estudos sobre memória social como bom exemplo dessa relação significativa. Hassane Kouyaté, quando foi questionado, no curso em São Paulo¹⁴ sobre se ele contava apenas contos de sua tradição, (2012) respondeu “Sim, conto apenas histórias da minha tradição, a tradição humana”. Ainda segundo (MAFFESOLI, 2005, p.111-142), os pensadores mais críticos são os que sabem farejar o que está nascendo e que o conhecimento é uma forma de convivência já que parte de *cum-nascere*, ou “nascido com”. O autor, como os *djeliw* (plural de *djeli*) acredita que possuímos uma luz interior e que não é necessário separar arte de vida e aponta que o que é antigo pode ser renovadamente atual.

¹⁴ Curso já citado na página 8 dessa tese.

Essa foi uma das grandes inspirações para o espetáculo **Ziri-ziri**. No oeste africano, quando um contador de histórias está diante de sua plateia e diz “ziri-ziri”, aquela deve responder “namo”. A primeira expressão pode ser traduzida como “pode me emprestar seus ouvidos?”, a palavra de resposta é um “sim, eu te escuto”. O “ziri-ziri” é chamado três vezes e, por três vezes, o público precisa confirmar o desejo de escuta. Daí vem o nome do espetáculo de contos. O pesquisador Ricardo Rodrigues fala desse momento, que seria o “começo do começo”, analisado a partir de um curso que fez com o ator e contador de histórias Hassane Kouyaté:

Segundo Hassane, todas as tradições orais do mundo dão importância a esse início. Não se trata do início da história em si, mas de algo que a antecede, que é o momento do encontro com o público. Para Hassane, é preciso cuidar desse momento inicial de relação. (RODRIGUES, 2011, p.38 - 39)

Esse momento inicial é feito há séculos no início de uma sessão de contos pelos *djeliw*, e em outras culturas, o que Gislaire Matos vai chamar de “aquecimento” do público. A autora traz inclusive várias dessas maneiras de se começar uma história, principalmente de povos africanos (MATOS, 2007, p.127-134). Um princípio gerado no passado que pode auxiliar a estabelecer o primeiro contato com o público na atualidade.

A experiência de Keu Apoema, contadora do espetáculo **Ziri-ziri**, em Burkina Faso e os exercícios aplicados por Hassane Kouyaté foram importantes, no sentido de me oferecer uma possibilidade de mergulho em uma nação com fortes marcas de oralidade. Os exercícios de contação de histórias desta cultura foram utilizados por mim na construção da sessão de contos **Ziri-ziri** e estão descritos no terceiro capítulo desta tese. Exercícios simples, que buscam trabalhar a escuta, prontidão e memória, e permitem perceber possibilidades de nuances dentro do conto. O próprio Hassane disse no curso: “Um bom contador é aquele que sabe escutar. Não apenas escutar com as orelhas, mas escutar com o coração, com os olhos, com todos os sentidos e o resultado, o conto, é um fruto bem filtrado de todas essas escutas”. (KOUYATÉ, 2012). Trabalhamos também com exercícios de triangulação (relação entre elenco e plateia) e a percepção de tentar alcançar pontos diferentes da plateia nas praças à noite. Keu percebe que para o povo burkinabê há uma preferência por contar histórias no fim de tarde, e no cair da noite. Hassane Kouyaté também fala sobre isso, por isso preferimos realizar as apresentações da sessão de contos nesse turno. Essa sessão de contos é feita aproveitando a iluminação pública dos espaços, incluindo apenas um refletor frontal e voz amplificada.

Ilustração 4: Keu apoema performatizando Ziri-ziri na comunidade de Cachoeira Grande Bahia.



Fonte: acervo do autor, 2012.

Ilustração 5: Keu apoema performatizando Ziri-ziri na Vila de Itaitu



Fonte: acervo do autor, 2012.

Através do **Ziri-ziri**, pude colocar em prática alguns estudos sobre a tradição *djeli* que busquei desde que vi Sotigui Kouyaté, pai de Hassane, em cena na 7ª Edição do Festival Porto Alegre em Cena¹⁵, em 2000. Chamou-me a atenção sua atuação, devido a sua presença e trato com a palavra que difere de muitas interpretações que vi até hoje¹⁶. A peça, dirigida por Peter Brook, se chamava *Le Costume*. Quando descobri que aquele ator era um contador de histórias, fiquei curioso com a forma através da qual Sotigui conseguia aquela atuação. Como seria o seu treinamento? Teria ele um treinamento? Como foi o primeiro espetáculo de Peter Brook que vi, pensei que pudesse haver algo dessa relação na encenação. Mesmo assim, Sotigui parecia ter algo mais que o restante do elenco, composto por ótimos atores. Ele era visivelmente o mais velho, talvez fosse exatamente o quesito "experiência" que o tornava melhor. Isaac Bernat (2008) assistiu também a uma sessão do espetáculo *Le Costume* e assim descreve o que viu:

A peça começa. Entra em cena um ator negro, muito magro e alto, com uma expressão de tranqüilidade no rosto. Mesmo falando em francês, assim que começa a apresentar a história a que vamos assistir, um forte contato se dá. Algo, nas frases que diz, estabelece um elo claro e direto com o espectador, que não vem exatamente do entendimento. As legendas em português cumprem o papel de traduzir palavras, mas o sentido se cria para além delas; parece vir da maneira como ele se relaciona com o espaço, o tempo e a ação, pela inflexão da voz, pelo uso das pausas e suspensões e, principalmente exercendo a autoridade da sua simples presença cênica. A experiência me trouxe uma sensação rara em teatro: este homem está se dirigindo diretamente a mim e não a uma platéia imaginária, isto é, rompe a quarta parede, mas não se vale de artifícios estilísticos ou de truques de ator. Coloca-se simplesmente como alguém que está ali para contar uma história importante. (BERNAT, 2008, p. 15).

Depois que vi Sotigui em cena, fiz questão de esperar e falar com ele, pelo menos por alguns segundos. Quando o ator saiu do palco, e ele era muito mais alto do que aparentava em cena, eu estava no foyer do teatro e disse com um inglês tímido que “quando eu crescesse, queria ser como ele”. Sotigui me abraçou, e me disse que “eu seria muito grande, muito grande, muito grande”. Logo depois, ele pôs a mão no bolso e retirou um pequeno cartão, dizendo que quando eu fosse à França, que procurasse por ele. Nunca fui à França, ele veio ao Brasil e não consegui encontrá-lo, nem tenho mais o cartão, mas esse momento e um fato

¹⁵ Para saber mais: www.poaemcena.com.br.

¹⁶A interpretação de Sotigui Kouyaté lembra a postura de brincantes de cultura popular brasileira, com uma presença vigorosa, uma atitude sem ansiedade, respeitando os tempos de cada momento da cena, e sendo generoso com o restante do elenco. As outras interpretações que cito não conseguiam, até onde observo, estabelecer um elo orgânico entre todos esse elementos num só espetáculo.

ocorrido 10 anos depois me motivaram imensamente a concretizar essa tese. Sobre o fato norteador, discorro mais no final desta introdução.

Ilustração 6: Sotigui Kouyaté ao centro no espetáculo *le costume*



Fonte: bouffesdunord, (2015).

Esta tese investiga princípios de tradição oral de contadores de histórias da África Ocidental, mais especificamente nascidos em Burkina Faso e com forte referencial na prática de três membros da família Kouyaté (Sotigui e seus “filhos” Hassane e Toumani), que costumam contar histórias em espaços abertos. Os princípios foram aplicados em grupos de estudantes¹⁷ a fim de instigar os estudantes para a possibilidade de executar suas sessões de contos em praças e logradouros públicos de Maceió. Como bem indica o *djeli* Toumani Kouyaté (2013)¹⁸, o contador de histórias precisa partir de si mesmo para contar histórias de outras culturas, é importante se perceber nesse processo. Por isso a provocação de que os princípios utilizados na contação de histórias da cultura mandinga pudessem servir como inspiração para contadores no Brasil. Como esse modo de ver a contação de histórias pode ser aplicado no trabalho de estudantes de teatro em Alagoas? Esta pesquisa é teórico-prática, pois além do estudo teórico, foram realizadas sessões de contos na rua, aplicando os princípios descobertos, e dialogando com o conceito de Arte Pública discutido no Brasil pela Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR).

¹⁷ A disciplina **Narrativas na rua: da inspiração africana à roda de histórias como Arte Pública** foi ministrada no primeiro semestre 2015.1 para estudantes do Curso Técnico em Arte Dramática da Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas e para estudantes de Licenciatura em Teatro da mesma universidade.

¹⁸ Essa afirmação foi feita pelo *djeli* Toumani Kouyaté no curso: **DJÉLIYA - a arte prática da transmissão na tradição oral mandingue**. – PAÇO DO BAOBÁ/SP – 2013

Em sua tese de doutorado, o pesquisador Licko Turle (Noeli Turle da Silva) faz um estudo conceituando “Teatro de Rua como Arte Pública”. O conceito teria sido proposto pelo diretor do grupo carioca Amir Haddad. Segundo Licko:

Em uma das reuniões-ensaios do grupo TNR em sua sede, em 2008, o diretor do grupo, Amir Haddad, discutiu com os integrantes sobre a falta de políticas para o setor e que algo deveria ser feito, porque considerava o trabalho daquele coletivo tão importante quanto os serviços públicos. Como a iluminação, a saúde, a educação, a segurança e a limpeza, o que o TNR fazia era Arte Pública (SILVA, 2011, p. 12)

Para respaldar a expressão usada por Amir, Licko busca o conceito de Arte Pública encontrado nas Artes Visuais. O autor afirma que: “O termo ‘Arte Pública’ entra oficialmente para o vocabulário da crítica da arte na década de 70 [...] No campo das artes plásticas fala-se de arte *em espaços públicos* [...] A ideia geral é de que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário (SILVA, 2011, p. 23). Licko faz um estudo detalhado contextualizando a Arte Pública no Dadaísmo (SILVA, 2011, p.24), e estabelece um diálogo com vários autores para demonstrar que as “manifestações artísticas que envolvem o espectador” envolvidos pelos aspectos de “ação e experiência” podem ser considerados Arte Pública (SILVA, 2011, p. 26-27). O conceito de Arte Pública é pormenorizado no segundo capítulo dessa tese.

Essa forma de pensar numa arte subvencionada por políticas públicas me parece semelhante ao ofício do *djeli* na África Ocidental, pois esses artesãos da palavra sobreviviam graças às doações de famílias e nobres, que compreendiam que a sua função era difundir e guardar as histórias e canções. A pesquisa investigou de que possíveis técnicas esses contadores se utilizavam e como funciona seu trabalho em espaços abertos.

Neste estudo, as referências que partem do discurso de Sotigui Kouyaté têm como base, entrevistas realizadas com ele no Brasil¹⁹ e as teses de doutorado de pesquisadores brasileiros como Juliana Jardim Barboza (2008) e Isaac Bernat (2008). Além da referência de sua tese, fiz um curso com Juliana Jardim Barboza em 2004, e comecei a entender alguns dos exercícios propostos por Sotigui Kouyaté. Foi um contato muito provocador e determinante para a escolha desse tema de doutorado. Juliana e Isaac passaram, no Brasil e na África, por cursos e treinamentos conduzidos por Sotigui Kouyaté. Através de suas pesquisas acadêmicas é possível perceber elementos do trabalho do *djeli* passíveis de serem apreendidos por

¹⁹ Além das entrevistas que serviram como fonte para as teses de Isaac Bernat e Juliana Jardim, outras duas fontes são importantes nesse trabalho, a entrevista concedida no Rio para o Festival Anjos do Picadeiro 5 (2006) e a palestra/entrevista transformada em documentário pelo SESC São Paulo (2006).

estudantes de teatro, para o desenvolvimento de sessões de contação de histórias na rua. Em 2013 e 2014 pude fazer dois cursos²⁰ com um “filho” do Sotigui, Toumani Kouyaté²¹ e pude aprofundar um pouco mais sobre o que rege a cultura mandinga e alguns exercícios práticos sobre como os contadores de histórias dessas culturas seriam “treinados”. Sotigui e os dois Kouyaté com que tive contato no Brasil falam da preferência do *djeli* pelo espaço circular e aberto²².

Ilustração 7: Encontro de Toumani Kouyaté e Toni Edson



Fonte: arquivo pessoal do autor - Foto de Josias Padilha, Paço do Baobá, 2013.

A "metodologia" do *djeli* já tem sido utilizada em alguns contextos como comprova o trabalho do Peter Brook (BERNAT, 2008, p.81-124); os trabalhos desenvolvidos por Sotigui com outros grupos; alguns processos em cinema feitos com *djeliw* ou sobre eles; as direções em teatro de Hassane Kouyaté; e os trabalhos de pesquisadores brasileiros, como os supracitados, Juliana Jardim Barboza (2008) - São Paulo e Isaac Bernat (2008) - Rio de Janeiro, além de Paulo F. de Moraes Farias (2004), Ricardo Ribeiro Rodrigues (2011), que escrevem textos sobre esses contadores, algumas vezes não especificamente da família Kouyaté, mas possuindo como entorno a cultura mandinga. Apesar desses ensinamentos

²⁰ Um desses cursos foi citado na página 12 e o outro curso, ocorrido em 2014 se chama “Conto, instrumento de educação, de formação e de transmissão”. Tema: o conto - o contador de história - a escolha de seus contos - o repertório - os instrumentos do narrador - PAÇO DO BAOBÁ/SP – 2014.

²¹ É interessante notar que muitas vezes, nos cursos, Toumani se referia a Sotigui como “mom père” (meu pai) e a Hassane como “mom frère” (meu irmão), dada a relação próxima entre eles e o modo como o povo burkinabê estabelece as relações de parentesco, referir-se a Toumani como filho de Sotigui não incorre me erro, até porque ele fala de Sotigui como pai. Mas na verdade Sotigui não é o pai biológico de Toumani, é seu tio.

²² Sotigui, Hassane e Toumani Kouyaté falam da importância da roda, mas a configuração que a plateia realiza em suas sessões de contos, em seu país, possui um formato em espiral e normalmente acontece em espaços abertos.

exercerem cada vez mais influência em diversos segmentos, ainda não observei a utilização dessas "técnicas" ou princípios, para a execução de trabalhos em espaços abertos.

Num primeiro momento, como procedimento metodológico, realizei um estudo da bibliografia em torno da cultura mandinga. Depois, analisei o movimento de Teatro de Rua no Brasil, e possibilidade de disciplinas que dialoguem com essa modalidade teatral em universidades. Para compreensão de como essa forma de arte milenar africana dialoga com o conceito de Arte Pública discutido no Brasil, sistematizo exercícios inspirados em tradições orais africanas para serem executados em nossa cultura através de uma atividade prática²³, cujo resultado são apresentações de sessões de contos em logradouros públicos. As sessões de contos possuem histórias pessoais, histórias ouvidas em Alagoas e contos africanos passíveis de serem contados na rua, semelhante ao processo que dirigi por quatro anos em Florianópolis, chamado **História ao pé da rua**. Essa atividade prática é desenvolvida no terceiro capítulo.

Apesar de sempre ter tido a intenção de refazer o projeto **História ao pé da rua**, minha ideia de doutorado anterior era trabalhar com um dos grandes mitos de origem do Império do Mali e reconstruir na rua um espetáculo baseado em trechos presentes na saga de Sundjata Keita²⁴. Essa história, quando contada, chega a levar entre 4 e 6 horas de duração²⁵. A proposta de doutorado que encaminhei para a UFBA em 2012 pretendia trabalhar com histórias em torno da figura da mãe de Sogolon, esta, mãe de Sundjata que tinha como duplo um búfalo. Sogolon, como sua mãe, tinha características animais, descritas de formas diferentes nas versões da saga de Sundjata. Minha intenção era refazer o **História ao pé da rua** mesclando histórias em torno da avó e mãe de Sundjata, com histórias acerca da orixá Iânsã, a "mãe de nove", que também tem vínculos fortes com o búfalo.

²³ Disciplina citada na página 12.

²⁴ É uma história de superação e de construção de uma civilização, um grande marco da cultura mandinga e uma história pouco conhecida no Brasil, apesar de haver algumas publicações em português contendo a história. Djibril Tamsir Niane transcreveu uma versão da história em 1960, em francês, com uma tradução para o inglês em 1965 e em português apenas em 1982, com tradução de Oswaldo Biato. Rogério Andrade Barbosa escreve outra versão, sob forma de livro infantil juvenil, em 1995, com uma segunda edição em 2002. Há uma edição da história em quadrinhos, recontada por Will Eisner com tradução de Antônio Macedo Soares. Joel Rufino do Santos coloca em forma de conto a primeira fase da saga no livro *Gosto de África - Histórias de lá e daqui*, sob o título de *Leão do Mali*.

²⁵ Thomas A. Hale afirma que o épico de Son-jara, uma versão linear do épico de Sundjata foi recontado por Fa-Digi Sisòkò na cidade de Kita, maior centro de *djleiw* do Mali em 9 de março de 1968 e teve 4 horas de duração. "The Epic of Son-Jara, a linear version of the Sundjata epic recounted by Fa-Digi Sisòkò in Kita, a major center for jeliya in Mali. Recorded on march 9, 1968 [...] this 3,083-line narrative clearly reveals the verbal artistry of the jeli in a performance that took four hours" (HALE, 2007, p.21).

Ilustração 8: Apresentação “História ao pé da rua”, 2005.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Ilustração 9: Apresentação “História ao pé da rua”, 2005 – foto 2.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Ilustração 10: Apresentação “História ao pé da rua”, 2005 – foto 3.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Ilustração 11: Apresentação “História ao pé da rua”, 2005 – foto 4.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Talvez essa tenha sido novamente uma “tentativa forçosa”, da mesma forma que seria a construção de *Afrocontos*, *Afrocantos* com contos de orixá. Mas como eu havia lido muitas versões da história em português, acreditei que a transposição da história para o Teatro de Rua não teria grandes problemas ou consequências, mas no curso ministrado por Toumani Kouyaté em São Paulo em janeiro de 2014, o contador de histórias disse que esse épico só pode ser contado por quem passa por 3 escolas de contação em África. Uma dessas escolas está na Guiné, outra no Mali e a terceira em Burkina Faso. Não sei qual o processo que os autores que publicaram e os tradutores fizeram, mas eticamente, para mim era impossível recontar essa história na rua. Num primeiro momento precisamos nos visitar, para depois contar histórias de outras tradições. Para mim que vivi em muitos lugares, essa provocação foi muito complexa, o que seria me visitar? Pensei em minhas tradições sergipanas, um pouco do que vivi na Bahia, mas como agora moro em Alagoas, é importante instigar a oralidade presente e vigorosa nesse estado. Utilizar exercícios, princípios de contação de inspiração na tradição *djeli* e encontrar histórias presentes no imaginário dos alagoanos.

Em discussão com minha orientadora, achamos melhor que a execução prática desta tese fosse gerada a partir de uma disciplina no curso em que hoje ministro aulas, o Curso Técnico em Arte Dramática da Escola Técnica de Artes da UFAL, onde sou professor efetivo de Teatro de Rua e Encenação desde outubro de 2013. Foi uma disciplina eletiva, aberta para todos os estudantes na UFAL, proposta para três turmas, duas no Curso Técnico em Arte Dramática e uma na Graduação/Licenciatura em Teatro. Infelizmente, por motivos que serão expostos no terceiro capítulo, foram concluídas apenas duas turmas. A disciplina foi finalizada com histórias pessoais dos participantes, histórias ouvidas pelo professor e por eles em Alagoas e algumas histórias africanas ouvidas em Burkina Faso, apresentadas em praças e logradouros públicos de Maceió.

Na segunda seção desta tese, investiguei a bibliografia e algumas fontes orais sobre “o que seria o *djeli*?”. Qual sua formação? De onde vem? O que faz? Para tanto, utilizei descrições do ofício partindo de autores/contadores como Tomas Hale, Amadou Hampatê Bâ, Sotigui Kouyaté, que apesar de citarem o termo *djeli*, utilizavam prioritariamente a palavra “griot”²⁶. Além da visão do *djeli* partindo dos relatos e experiência desses autores, foi contraposta a terminologia “griot” ao termo *djeli* e o porquê da minha preferência pela segunda expressão. O capítulo contemplou ainda uma análise dos discursos realizados por

²⁶ Apesar de expor a discussão entre os termos *djeli* e “griot” no primeiro capítulo, anexo um artigo que escrevi aprofundando a discussão. O artigo se chama “Negros pingos nos ‘is’: *djeli* na África Ocidental, Griô como transcrição e oralidade como um possível pilar da cena negra”.

Hassane Kouyaté e Toumani Kouyaté, que preferiam utilizar o termo *djeli*. Por fim, descrevi um pouco de minha experiência em Burkina Faso, onde pude ter outra visão da cultura mandinga.

No segundo capítulo, terceira seção da tese, foi feita uma discussão sobre a importância da sistematização de uma disciplina que propõe imersões no espaço aberto. Essa discussão se realizou com base nos estudos de Narciso Telles. O movimento de Teatro de Rua no Brasil foi analisado através da prática de alguns grupos. Minha experiência como professor de Teatro de Rua também foi colocada em discussão. Esse capítulo foi encerrado com um estudo sobre os cursos em que a disciplina foi ministrada, e um histórico de como as disciplinas de Teatro de Rua foram inseridas nos Cursos Técnicos em Arte Dramática e no Curso de Licenciatura em Teatro.

O terceiro capítulo descreveu a experiência da disciplina com as turmas da graduação e do curso técnico. Foram observadas as diferenças das turmas, analisadas as reflexões em cada uma, o andamento das aulas e preparação das rodas. Foram pormenorizados os exercícios propostos por Hassane Kouyaté, Toumani Kouyaté, , outros exercícios de contação de histórias propostos por mim em meus cursos de “Performatização Coletiva de Contos Africanos”, além de exercícios que pratiquei no intercâmbio que fiz em Burkina Faso, num festival internacional de contadores de histórias, trazidos Habib Dembele e François Moise Bamba. O detalhamento dos exercícios que fizeram parte da disciplina Narrativas na Rua, ministrada na UFAL, bem como as motivações, possibilidades de estruturação a partir dos modos de tratamento da palavra na tradição *djeli*, foram analisados nesse capítulo. A exposição e a pormenorização do plano de ensino, foram também inclusas desse capítulo, De que forma os exercícios e os princípios foram aceitos/absorvidos pelos estudantes? Por onde caminharam o seu recontar das histórias trabalhadas e ouvidas? Como se deu a passagem da sala de aula para os espaços abertos? Que elementos pessoais da oralidade foram trazidas? Que histórias africanas foram ouvidas e contadas? São alguns dos temas trabalhados nesse capítulo.

A quinta seção dessa tese (quarto capítulo), vai tratar das apresentações, das rodas de histórias. De que forma os exercícios e os princípios foram aceitos/absorvidos pelos estudantes? Por onde caminharam o seu recontar das histórias trabalhadas e ouvidas? Como se deu a passagem da sala de aula para os espaços abertos? Que elementos pessoais da oralidade foram trazidas? Que histórias africanas foram ouvidas e contadas? Foram alguns dos temas trabalhados nesse capítulo. Nesse capítulo também é discutida a dramaturgia dessas sessões de contos, trabalho final da disciplina. Algumas histórias puderam ser contadas em duplas e

para tanto, um trabalho sobre as ações físicas dentro do conto se fez necessária, aos moldes do que faço no espetáculo *Afrocontos, afrocantos*. Mas uma das ideias foi trabalhar com a possibilidade aleatória, como fiz em *É ouro! Oba!*, permitindo que a plateia escolhesse que contos e em que ordem seriam ouvidos. Essa dramaturgia, trabalhada na disciplina, ainda fez referência às formas de utilizar a palavra do povo burkinabê, recolhidas em entrevistas durante o intercâmbio de Keu Apoema em Burkina Faso. As formas mais utilizadas foram os provérbios, os contos e as canções.

Provocou-se estudantes em Alagoas a mergulhar nesse universo tão vasto e rico. Discuti aqui formas de ver a palavra e a contação de histórias que me tocaram energeticamente. Para encerrar essa Introdução que talvez até pudesse ser comparada a um “começo do começo”, discorro sobre o fato que me proporcionou outra motivação para adentrar nesse tema.

Meu primeiro professor de contação de histórias em Santa Catarina se chama Sérgio Carneiro Belo. Ele esteve num evento em São Paulo, em 2010, o Encontro Internacional de Contadores de Histórias Boca do Céu. Sérgio Belo viu um contador de histórias africano e fez muitos elogios à roupa que usava. Pouco depois esse contador o chamou e entregou a ele a roupa elogiada. Sérgio agradeceu o presente, mas disse que a roupa era muito grande, que talvez coubessem três “Sérgios” dentro dela, mas que tinha um amigo em Santa Catarina que talvez pudesse usar aquela vestimenta melhor. O contador, nascido em Burkina Faso, disse que quando se dá um presente para alguém, sabe-se que essa pessoa fará bom uso dele, e afirmou que ele poderia levar esse presente para o tal amigo em Santa Catarina. Conheci esse contador apenas dois anos depois do ocorrido, no mesmo evento. Ele se chama Hassane Kouyaté. O amigo de que Sérgio Belo falava era eu. Hassane, filho do ator que havia me encantado 10 anos antes, quando o vi em cena, deu-me um presente sem nem sequer me conhecer. Esse presente me foi dado, pelas mãos do Sérgio, em maio de 2010, apenas um mês depois do falecimento do pai de Hassane, Sotigui Kouyaté. Fiquei muito emocionado com o fato e a partir daquele momento fui cultivando cuidadosamente uma centelha de pesquisa que culmina nesta tese, mas que ainda quero aprofundar durante muitos anos. Esse traje que me foi dado trouxe o *insight* final para que eu buscasse na tradição do *djeli* uma motivação para rever algumas das posturas que tenho como contador de histórias e formador de contadores. Como numa transmissão oral, recebo a roupa como um sinal para continuidade da transmissão de conhecimentos.

2 O QUE É UM DJELI?

É, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é.
(BÁ, 1980, 182)

A arte milenar de contar histórias vem sendo pesquisada por diversos atores e diretores na contemporaneidade e são muitas as indicações de como contar histórias. Grande parte desses “manuais” está calcado numa cultura eurocêntrica que estabelece princípios teatrais do ocidente para estimular o ato performático de contar histórias. O contador de histórias contemporâneo no Brasil cruza conceitos dramáticos e épicos ao passar por muitas personagens mantendo uma relação direta com o público. Conceitos como presença e verdade cênica (Stanislávsk), e estranhamento (Brecht) são recorrentes em discussões desse ramo espetacular. Há discussão entre os limites da contação de histórias e do teatro, acredito que as duas artes sejam complementares senão muito parecidas. Elvia Perez (2012), num artigo do livro **A arte de encantar: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares**, organizado por Fabiano Moraes e Lenice Gomes, intitulado “Narração oral ou Teatro?”, buscou estabelecer alguns dos limites possíveis dos dois campos. A autora afirmou que:

As diferenças eram evidentes; o narrador, diferentemente do ator, não incorpora um personagem, mas o ‘vive brevemente’ em sua narrativa. Da mesma forma, a narrativa não utiliza a quarta parede do teatro, mas sim a comunicação direta com o público. O relato não usa elementos, nem cenário, porque ocorre em qualquer lugar público, já que é finalmente oralidade. (GOMES & MORAES, 2012, p.153)

Essa citação diz respeito à contraposição de um tipo de teatro ao ato de contar histórias, e a autora percebeu esse fato, da mesma maneira que entendeu que há muitas formas de narrar, há muitas formas de fazer teatro.

A essência da narrativa oral é a primazia do discurso sobre o diálogo, embora se possa realizar algum tipo de diálogo enquanto contamos o conto; a maior parte é o discurso oral do narrador. Tudo o que relatamos já aconteceu; é algo que, embora seja pessoal e contado em primeira pessoa, já ocorreu, mesmo que tenha sido em um passado recente, é passado, por isso eu pude contá-lo. A história possui ações verbais que não correspondem às ações físicas ao contá-la, pois ocorrem na imaginação daquele que conta e daquele que a ouve. O que faz o narrador, se necessário, são os

deslocamentos pela cena, não ações físicas. [...] Há muitas maneiras de se contar um conto, tantas quantas forem os contadores de histórias; continua sendo narração oral se sua essência é mantida, embora varie a forma de apresentá-la. (GOMES & MORAES, 2012, 156)

Uma forma de teatro que pode se utilizar de muitos princípios e atributos do ato de contar histórias é o teatro feito em espaços abertos, porque parte da premissa de que não há quarta parede, e as relações entre ator e plateia são muito próximas, como se prefere para a contação. Elvia Perez apresentou também essa aproximação:

O narrador oral conta com a história usando a gestualidade, o tom de voz, o olhar ou o movimento. Quanto às possibilidades de adaptabilidade e versatilidade da narração de contos, estas já estavam presentes no teatro popular. Petr Bogatiev (1973), em seu artigo ‘Semiótica do Teatro Popular’, comenta que, diferentemente do teatro culto, o teatro popular define o espaço cênico pela presença do ator sem necessidade de outro tipo de elemento, nem pano de fundo, e tem uma ligação mais estreita entre o ator e o público, o que requer que o autor se dirija diretamente para o público. (GOMES & MORAES, 2012, p.164-165)

E é exatamente dessa maneira que o *djeli* se relaciona com seu público, diretamente e contando com sua expressão e por vezes com instrumentos musicais. Apesar dessas discussões sobre os limites do ofício teatral e da contação de histórias, Keu Apoema, contadora do espetáculo **Ziri-Ziri**, prefere não se assumir atriz, devido às especificidades da forma de treinamento. Felícia Fleck em sua dissertação de mestrado (2009), entrevista alguns contadores e as opiniões são divididas entre se assumir ou não atrizes e atores, algumas vezes por conta de uma visão de teatro que limita a percepção de quem não pratica essa arte. Nesse sentido, uma das diferenças entre a função de ator e a de contador de histórias se dá pela regulamentação da profissão. O teatro tem uma legitimidade profissional há muitos anos. E somente há cerca de 30 ou 40 anos, há uma movimentação para considerar a contação de histórias como profissão. Mas essa legitimação do ato profissional de contar histórias²⁷ no Brasil também tem assumido a grande presença da oralidade africana na estrutura de nossa nação e tem-se buscado aproximações entre as várias formas de contar histórias na África e o que temos feito aqui.

²⁷Segundo Celso Sisto, tem ocorrido um movimento mundial da valorização e profissionalização do contador de histórias, que ele chama de “boom” dos contadores de histórias, desde a década de 70. (SISTO, 2005, 79-84). Felícia de Oliveira Fleck escreve uma dissertação sobre **A profissionalização do contador de histórias contemporâneo**, onde analisa o movimento de contação de Santa Catarina, entrevista contadores de histórias profissionais e inclusive alguns com pesquisa em contos africanos. (FLECK, 2009,91p). E Gislayne Matos situa na década de 70 o que ela chama de “volta dos contadores de histórias” e cita grandes festivais e encontros que marcaram esse retorno da arte de contar histórias em meio urbano (MATOS, 2005, XVII-XXI)

Quais elementos do contador de histórias brasileiro contemporâneo podem ser lidos como herança da tradição africana de contar histórias? É preciso atentar que, ao se falar de contadores de histórias em África, falamos de culturas essencialmente orais, em que a oralidade não significa uma ausência de habilidade com a escrita, mas uma atitude diante da realidade.

Que seria oralidade? E mais, que seria oralidade num contexto tradicional de *djeliw* em plena rua? Parece redundante falar da oralidade de uma casta de contadores de histórias, como o caso dos Kouyaté.

Todo som que produzimos são abarcados no campo da oralidade. Para Elvia Perez, oralidade abrange “[...] desde o choro de um bebê com fome, até o monólogo psicanalítico e filosófico dos seres humanos” (GOMES & MORAES, 2012, p.159). A grande maioria dos grupos étnicos africanos transmite seu aprendizado através da oralidade, há tradições orais em diversos segmentos dessas sociedades, embora existam em alguns povos, castas em que as pessoas são formadas para contar histórias, e resguardar a genealogia, como é o caso do *djeli*. Há tradições orais entre os ferreiros e tecelões da África Ocidental, mas sua função na sociedade está voltada para a arte da forja ou do tecer. Para o *djeli*, sua função na sociedade é ser depositário da palavra, essa é a matéria prima de seu artesanato. Eles resguardam a memória de muitas gerações, a tradição oral é a razão de existir dessa casta. Djibril Tamsir Niane, em sua versão da história de Sundjata, ouvida de Mamadou Kouyaté afirma que:

Durante longos anos ele aprendeu a arte oratória na História; além disso, é juramentado e somente ensina o que ordena a sua “corporação”, já que – como dizem os griots – “Toda ciência verdadeira deve ser um segredo”. [...] é mestre na arte das perifrases, fala empregando fórmulas arcaizantes ou transpõe os fatos em lendas que divertem o público, mas de cujo sentido secreto o vulgo jamais se apercebe. (NIANE, 1982, p. 5)

Em sua narrativa escrita, o autor assume a voz daquele que o contou a história e ainda explica mais sobre esse uso da palavra: “A arte da palavra não apresenta qualquer segredo para nós; sem nós, os nomes dos reis cairiam no esquecimento; nós somos a memória dos homens; através da palavra, damos vida aos fatos e façanhas dos reis perante as novas gerações”. (NIANE, 1982, p.11)

Portanto, embora o termo oralidade seja abrangente e compreenda toda e qualquer articulação de sons, o que interessa nessa tese é a oralidade transformada em palavra pelo corpo, fato que acontece secularmente em África, como destaca Lucia Lobato em seu ensaio *A palavra e o enigma das respostas*:

O corpo é um texto pleno de palavras ditas, não ditas, silenciadas e encarnadas. Penso que o corpo fala expressivamente mesmo no silêncio e na imobilidade. Seus gestos e não gestos escrevem e comunicam palavras que resultam num discurso corporal que revela o indivíduo. [...] Esta noção de tradição, essencialmente oral, revela uma herança de conhecimentos totalizantes, pacientemente transmitidos pelos mestres aos seus discípulos. A história africana, ao invés de privilegiar a escrita como resultado de um relato da realidade, valorizou o corpo-testemunho-oral, pois transmite com mais fidedignidade e, por isso, produz uma memória coletiva mais rica e diversificada. No entanto, o autor adverte que esse corpo é dotado também da palavra que é perigosa e pode trair. (LOBATO, 2014, p.1,2).

Essa corporeidade da palavra, foi negada por muito tempo no Ocidente, mas nunca deixou de ser praticada em África. Paul Zumthor, contraditoriamente à tradição do djeli, inclusive chama a atenção para o fato de que “não podemos duvidar que estamos no limiar de uma nova era da oralidade”, distinta da oralidade tradicional, onde voz e corpo se unem para tentar recuperar o que o autor afirma ser o “homem concreto” (ZUMTHOR, 2007, p.62-63). Mas essa oralidade, tradicional, talvez tenha se desligado do corpo em países europeus.

Cléria Botelho da Costa, num artigo intitulado “Corpo e voz: a magia nas narrativas orais”, contido no livro **História e Cultura Popular: saberes e linguagens**, organizado por Newton Dângelo, fala da oralidade de maneira semelhante à proposta de Lucia Lobato:

O verbo tanto adere à nudez do vivido quanto tremula ao vento das palavras como uma bandeira: alegre levando seu ritmo sem cuidado de horário. [...] a oralidade não compreende apenas os sentidos da verbalização, da fala do narrador, é também uma produção do corpo (gestos, olhar) e da voz (múltiplas tonalidades), ou seja, magia das narrativas orais. Em outros termos, o argumento se sustenta na compreensão de que embora o corpo não fale, ele se exprime, ele confere visibilidade às intenções, às atitudes, aos gestos, às emoções e aliado à polifonia de vozes do narrador, conferem a ele uma plástica sonora e visual. (DÂNGELO, 2010, p.13)

Esse entendimento de oralidade já é praticado há séculos na cultura mandinga²⁸ e com o movimento recente de profissionalização do contador de histórias no ocidente, essas leituras vêm sendo teorizadas, mas algumas vezes, como no caso de Zumthor, deixando de investigar o que transpõe os muros eurocêntricos. Muitas dessas teorias, acabam citando o termo griot. Esta palavra parece ter diversas origens, alguns dizem que vem do termo “guirilô”²⁹, do

²⁸ O Império do Mali, onde se deu o apogeu da cultura mandinga, data do século XIII, e existiu entre 1230 a 1546. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Imp%C3%A9rio_do_Mali.

²⁹ Tenho procurado em diversos dicionários, impressos e virtuais, a tradução desse termo do francês, mas ainda não encontrei, pensei em decupar a palavra e cheguei à expressão “gui rire lot”, que segundo o site de tradução <https://translate.google.com.br/#fr/pt/le%20gui%2C%20rire%20lot>, seria “visco muito riso” ou “risada muito viscosa”. A palavra visco, que se refere a uma planta parasita, pode ser lida, em seu sentido figurado como “engodo, atrativo”, através do site, <https://www.dicio.com.br/visco/>. Dessa maneira se este termo, “guirilô” vier da expressão supracitada, “griot” pode significar “Sujeito risonho com comportamento repleto de falsidade e

francês, outros dizem que vem do termo “criado”, do português³⁰. Thomas Hale (HALE, 2007, 357-366) compreende e destaca essas possíveis origens e ainda possui uma teoria que relaciona a origem do termo griot com o Império de Gana, no século XI, em função de escravos de Gana levados para o Marrocos, sendo que alguns se destacavam, pelas suas qualidades verbais e musicais, que teriam sido chamados de “group of guineos” na Espanha, que teria derivado para “guirots” e depois “griots”³¹.

Acredito que essa teoria se espalha na Europa e inclusive chega ao Brasil com muita força, através da Ação Griô Nacional³² surgida em 2006 no interior da Bahia, até a luta pela implementação da Lei Griô Nacional³³, de valorização dos mestres da cultura popular no Brasil. Acho importante destacar que, apesar de preferir não utilizar o termo griot ou griô, entendo todo o movimento brasileiro em torno dessa terminologia, respeito e concordo com sua utilização e não uso o termo porque meu estudo se debruça sobre uma casta específica de uma região africana e eles não se chamam assim.

O *djeli* traz posturas éticas e ensinamentos presentes no modo de ser de alguns povos encontrados em África. A terminologia vem da cultura mandê, *mandingue* (francês) ou

desenvolvido para enganar” (partindo de engodo) ou “Pessoa risonha que chama a atenção” (partindo de atrativo). A palavra visco ou visgo, pode ser traduzida, segundo o site: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=visco>> como “isca, engodo, chamariz”. Com esses dados, acredito que a tradução do termo possa ser “Chamariz de muito riso” ou ainda mais pejorativamente “Engodo risonho”.

³⁰ Disponível em: <<http://babathestoryteller.com/the-ancient-craft-of-jaliyaa/origin-of-the-word-griot/>> Acesso em: 20 mar. 2015.

³¹ “The most common theory is that griot comes from the French guiriot, ancestor of griot, with first appeared in 1637. Other viws hod that griot comes from the Wolof term guewel, Fulbe gawlo, Mande jeli, jail, Portuguese criado, grito, gritalhão, or the Portuguese term for Jew, judeu (creole djidiu) Spanish guirigay, Berber and Hassaniya Arabic iggio, egeum and Arabicqawal via guewel.”(pág. 8) Aqui Hale traça algumas das possíveis origens da terminologia e depois desenvolve sua própria teoria com base em referenciais do Império de Gana no apêndice “Theories for the Origino f the Word Griot” (págs. 357-366) na obra – HALE, Thomas A. **Griots and Griotes: Masters of words and music**. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

³² “A **Ação Griô Nacional** nasceu em 2006 como projeto criado e proposto pelo Ponto de Cultura **Grãos de Luz e Griô**, da Bahia, ao programa Cultura Viva da Secretaria de Cidadania Cultural do Ministério da Cultura. A **Ação Griô** é uma rede que envolveu **130 projetos pedagógicos de diálogo entre a tradição oral e a educação formal**, mais de **750 griôs e mestres** bolsistas de tradição oral do Brasil, **600 escolas**, universidades e outras entidades de educação e cultura e 100 mil estudantes de escolas públicas. [...] O abasileiramento da palavra Griô trata-se de uma reinvenção simbólica que unifica os termos que referenciam os representantes das tradições em diversos países, grupos étnicos e regiões. Depois de abasileirado em 1998, o termo ganhou no Brasil mais de 588.000 citações e páginas na internet em nível nacional e internacional, relacionadas com as tradições orais.” Estas informações podem ser encontradas em: <<http://www.acao-grio.org.br/acao-grio-nacional/historico-acao-grio-nacional/#saiba-mais>> (BRASIL, MINISTÉRIO DA CULTURA, 2015)

³³ “**Um dos maiores resultados qualitativos** conquistados pela Rede Ação Griô foi a mobilização nacional em busca de 1 milhão de assinaturas para apresentar ao Poder Legislativo Federal o projeto de iniciativa popular: a **Lei Griô Nacional**, já em tramitação no Congresso através do PL 1.786/2011. O resultado da mobilização gerou a minuta da Lei Griô Nacional que foi **eleita na íntegra como uma das 32 prioridades da política do Ministério da Cultura do Brasil na Conferência Nacional de Cultura (março de 2010) entre mais de 600 propostas, envolvendo mais de 200 mil dirigentes culturais, representantes de conselhos de cultura e comunidades de base em todo o país.**” Estas informações podem ser encontradas em: <http://www.acao-grio.org.br/acao-grio-nacional/historico-acao-grio-nacional/#saiba-mais>

cultura mandinga, em português. Thomas A. Hale (2007), quando discute a utilização do termo griot, fala que o Império Mande tinha uma extensão de cerca de 1500 quilômetros de leste a oeste e cerca de 1000 quilômetros de norte a sul, e que apesar de nem todos os povos serem mandinga, sua influência cultural é a mais importante³⁴ (HALE, 2007, p.15). O estudo de Hale se concentra nas pessoas que dividem uma herança cultural comum, da cultura mandinga, que suporta muitas línguas e dialetos como *o Soninké, Khassonké, Bamana (ou Bambara), Mandinka, Maninka e Dioula* (HALE, 2007, p.60). Segundo Amadou Hampaté Bâ e Juliana Jardim, o termo “diele” é proveniente da língua bambara (BARBOZA, 2008, p.138). Já “djeli” vem da língua maninka, segundo Isaac Bernat (BERNAT, 2008, p.67) e o mesmo autor afirma que Sotigui Kouyaté fazia parte da etnia malinka (BERNAT, 2008, p.16). Os *djeliw* têm amplos poderes no que concerne ao uso da palavra e são profissionais contadores de histórias, havendo os *djeliw* músicos (compositores que cantam suas histórias acompanhados de instrumentos diversos); *djeliw* embaixadores (que intercedem em nobres famílias, sendo bastante gratificados por resolver ou evitar desavenças); e há os *djeliw* genealogistas, (poetas e historiadores que mapeiam com suas histórias a árvore genealógica de famílias importantes). Os três tipos têm bastante liberdade com a palavra e são dotados de prodigiosa memória. Segundo Isaac Bernat: “O *griot* nasce *griot* e seu legado passa de pai para filho, um imenso rio de histórias, ditados e metáforas onde pode pescar aquilo que alimentará a consciência e o espírito de quem o procura.” (BERNAT, 2008, p.33)

Já Ricardo Ribeiro, citando Carlos Vaz, afirma que:

O *griot* africano é homem de muitas facetas, é músico, cantador de histórias, menestrel e genealogista; depositário das tradições africanas. [...] Ele é o tocador do “pluriarco”, um dos mais antigos instrumentos africanos. ‘O narrador-ator ou o *griot* faz muitas vezes o papel do ator total, que recria o drama, ao mesmo tempo que interpreta sozinho todos os papéis (deuses, homens, animais)’ (VAZ, 1978, p.17-18 apud RODRIGUES, 2011, p.19)

Apesar de haver bibliografia escassa, em português, sobre as figuras de contadores de histórias em África, no tocante à figura do *djeli* há acesso à bibliografia traduzida de boa qualidade, como comprovam os estudos de Amadou Hampaté Bâ. Segundo Bâ, o griot é uma “corporação profissional compreendendo músicos, cantores e sábios genealogistas itinerantes ligados às famílias cuja história cantam e celebram. Podem também ser simples cortesãos”

³⁴“Another reason for the negative meaning attached to griot is the dominance of the Mande cultures in West africa. They cover an area of nearly 1,500 kilometers from west to east and almost 1,000 kilometres from north to south. Not all people in this area are Mande, but the Mande influence is the most prevalent. For this reason there is a tendency on the part of the comparatively large number of scholars interested in these interrelated peoples to take a Mandecentric view of the profession and call for the exclusive use of the Mande terms, jeli or jali.” (HALE, 2007, p.15)

(BÂ, 2003, p.13). Thomas Hale realiza entrevistas com mais de 100 *djeliw* desde 1964 (HALE, 2007, p.7) traz em seu livro **Griots e Griottes** uma lista com mais de 10 funções para o *djeli*, e entre elas estão as de genealogista, historiador, contador de histórias; conselheiro, orador, diplomata, mediador de conflitos, intérprete de várias línguas, músico, compositor, professor, repórter, supervisor, testemunha em muitas cerimônias, e cantor de louvores (HALE, 2007,19). Algumas dessas profissões no Ocidente estão muito próximas, mas Hale faz uma diferenciação de cada uma delas sob o ponto de vista da cultura mandinga. (HALE, 2007, p.18-58)

Num curso realizado pela atriz e professora Juliana Jardim Barboza, de São Paulo, tive a oportunidade de ver um vídeo de *djelimuso* (mulheres da tradição) contando histórias, e essas histórias eram contadas em espaço aberto, no meio da rua, e isso me chamou muita atenção, pois elas lidavam com o espaço de forma dinâmica e versátil, observando o público a partir de focos distintos, com precisão e uma presença vigorosa. Um detalhe interessante, é que havia sempre uma segunda contadora de histórias, que determinava o tempo/ritmo da contação. O *djeli* ou a *djelimuso* quase sempre realizam sua apresentação com uma espécie de “respondedor [...], sujeito que tem, entre outras, a função de devolver a escuta ao *djeli* que fala” (BARBOZA, 2008, p.52). Esse respondedor diz a palavra “ ‘namuu’, que quer dizer: ‘eu te escuto’ e o ritmo com o qual se diz esse ‘namuu’ mantém o pulso da fala daquele griot” (BARBOZA, 2008, p.52). É um parceiro/parceira que avalia, junto ao público, “a clareza do que está sendo dito, podendo pedir para o *djeli* repetir algo, executando literalmente uma relação de cuidado com o pacto cena-público” (BARBOZA, 2008, p.52).

A partir desse momento, depois de algumas explicações preliminares sobre a figura do *djeli*, descrevo algumas informações sobre esses artesãos da palavra (HALE, 2007, p. 35). Inicialmente, parto dos estudos de Amadou Hampatê Bâ, que estudou profundamente a oralidade africana proveniente do Império Mandinga.

2.1 COM A PALAVRA, AMADOU HAMPATÊ BÂ

Ilustração 12: Amadou Hampatê Bâ



Fonte: onelittleangel.com, (2015)³⁵.

*“Sa andi a anda a anda.
Se você sabe que não sabe, você saberá.
Sa anda a anda a andata.
Se você não sabe que não sabe, você não
saberá.” (Hampatê Bâ: 1998, 158 e 159) apud
(BERNAT, 2008, p.24)*

O pesquisador Amadou Hampatê Bâ (1901-1991) é um dos responsáveis pela leitura atual que temos da África Ocidental, principalmente no tocante à oralidade dos povos dessa região. Naquele que talvez seja seu texto mais conhecido, “A Tradição Viva” (1980), ele realiza um estudo pormenorizado da transmissão oral e do poder do conhecimento na África Ocidental. Cita relações da estrutura dessas sociedades, fala da figura do *djeli*, ainda utilizando o termo “griot” e nos ajuda a compreender que a lógica dessas civilizações é completamente diferente da lógica Ocidental. Por essa razão, trazer alguns aspectos de seu estudo se faz crucial para entender algumas fontes orais que fazem parte do arcabouço teórico dessa tese. Amadou Hampatê Bâ ainda fala da oralidade como proveniente dos deuses, o povo

³⁵ Disponível em: <<http://www.onelittleangel.com/sagesse/citations/amadou-hampate-ba.asp>> Acesso em: 08 dez. 2015.

mandinga acredita que a palavra é concedida como um dom divino, força gerada pelo Deus Maa Ngala, que confia a fala ao ser humano, Maa.

Maa Ngala, como se ensina, depositou em Maa as três potencialidades do poder, do querer e do saber, contidas nos vinte elementos dos quais ele foi composto. Mas todas essas forças, das quais é herdeiro, permanecem silenciadas dentro dele. Ficam em estado de repouso até o instante em que a fala venha colocá-las em movimento. Vivificadas pela Palavra divina, essas forças começam a vibrar. Numa primeira fase, tornam-se pensamento; numa segunda, som; e, numa terceira, fala. A fala é, portanto, considerada como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças. Assinalemos, entretanto, que, neste nível, os termos ‘falar’ e ‘escutar’ referem-se a realidades muito mais amplas do que as que normalmente lhes atribuímos. De fato, diz-se que: ‘Quando Maa Ngala fala, pode-se ver, ouvir, cheirar, saborear e tocar a sua fala’. Trata-se de uma percepção total, de um conhecimento no qual o ser se envolve na totalidade. (BÂ, 1980, p. 185)

Essa concepção, da palavra que “vê, cheira, saboreia, que toca” proveniente de Maa Ngala, está em consonância com as premissas dessa “escuta total” que proponho, em que a fala articulada sob forma de conto ultrapassa os limites do simples escutar e literalmente transporta contador e plateia para outros universos. Boa parte das análises feitas por Bâ partem de sua etnia, os *peul*, ou *fula*. Mas esses estudos são compreendidos por muitas culturas do que pode ser chamado de universo mandinga. O autor chama a atenção: “quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apóie nessa herança”. É uma herança de conhecimentos de toda ordem, “pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos” (BÂ, 1980, p.181). Uma das grandes buscas empreendidas pelo tradicionalista foi fazer o mundo entender que a fonte oral pode ter tanta credibilidade quanto o texto escrito. Ele diz que para alguns pesquisadores, “o problema todo se resume em saber se é possível conceder à oralidade a mesma confiança que se concede à escrita quando se trata do testemunho de fatos passados”, mas o que ele percebe é que essa não é a melhor maneira de expor o problema, pois o “testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem” (BÂ, 1980, 181). Bâ ainda discorre sobre a força da palavra nas sociedades orais e o que diferencia o modo de ser africano:

Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos

permite remontar à Unidade primordial. [...] a ‘cultura’ africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo - um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem. (BÂ, 1980, p.182-183)

Essa tradição, profundamente enraizada no cotidiano e na forma de perceber e sentir as divindades contém elementos que são difíceis de se discutir academicamente na cultura Ocidental, apesar de eu saber que precisam ser debatidos. Por mais que percebamos no teatro os fluxos de energia que envolvem um treinamento, um processo teatral ou uma encenação, o ceticismo que envolve nosso meio de vida dificulta um mergulho mais profundo nesse campo do conhecimento. A energia, para os povos mandinga é indissociável ao seu método de convivência. Essa energia, na maioria das vezes, contém aspectos religiosos (BÂ, 1980, p.186) e pode ser chamado também de magia. Segundo BÂ:

Na Europa, a palavra ‘magia’ é sempre tomada no mau sentido, enquanto que na África designa unicamente o controle das forças em si, uma coisa neutra que pode se tornar benéfica ou maléfica conforme a direção que se lhe dê. Como se diz: ‘Nem a magia nem o destino são maus em si. A utilização que deles fazemos os torna bons ou maus’. (BÂ, 1980, p.186)

Todas essas forças estão contidas na palavra proferida e essa palavra precisa ser dita em determinado ritmo, para que as forças estáticas sejam colocadas em movimento. A transmissão oral tem a capacidade de nos provocar e movimentar fisicamente, através da reverberação das palavras de um contador com o qual eu compartilho positivamente o universo e minhas emoções latentes. Ainda segundo Bâ:

Assim como a fala divina de Maa Ngala animou as forças cósmicas que dormiam, estáticas, em Maa, assim também a fala humana anima, coloca em movimento e suscita as forças que estão estáticas nas coisas. Mas para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números. A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo. (BÂ, 1980, p.186)

Por essa razão intrínseca de um ritmo para que o movimento da palavra se configure eficiente, “produza um efeito total”, muitos contadores africanos se utilizam de instrumentos musicais para conduzir seus contos. Além de recursos vocais expressivos e de alterações de timbre para que sua palavra propicie a movimentação de energias. Amadou Hampatê Bâ fala da importância da herança ancestral, de como um tradicionalista não é alguém que possa ser comparado a um “especialista” como se diz no ocidente, pelo contrário eles geralmente são

“generealizadores” (BÂ, 1980, p.187). Gislayne Matos, discorrendo sobre a palavra do contador de histórias, inclusive com forte referência a Hampatê Bâ, afirma que:

O que chamamos de ‘palavra’ do contador de histórias não é o conto em si, mas o resultado de uma relação muito particular entre contador e conto. [...] Existe na fala dos contadores de histórias uma constante que é sua ‘total entrega ao conto’. O conto, para eles, mais que um texto, é uma mensagem ancestral que alimenta o espírito e deve ser transmitida. O conto é uma palavra viva e o contador, alguém que pode testemunhá-la, pois foi escolhido por ele. (MATOS, 2005, XXVIII)

Celso Sisto (2005) também afirma que somos escolhidos pelos contos, apesar de acharmos que os escolhemos. E essa “entrega total” é proveniente de uma vivência constante com a tradição oral. Como cita Gislayne Matos, “nesse tipo de conhecimento, há coisas que não se explicam. Para conhecê-las é preciso experimentá-las” (MATOS, 2005, p.8). Com essas afirmações, da necessidade da experiência e de uma tradição que perpassa toda uma vida, parece difícil estabelecer uma formação sistematizada para contadores brasileiros com enfoque em princípios dessa tradição. Gislayne Matos reitera que Amadou Hampatê Bâ aborda o tema do homem da tradição oral como alguém que ‘experimentou’, sendo essa “a primeira característica” dessa palavra (MATOS, 2005, p.9). Por essa razão e seguindo os conselhos de Toumani Kouyaté, pretendi na disciplina e no treinamento de contadores de histórias realizar um mergulho em nossas tradições orais e na maneira como organizamos nossa fala e pensamento. Matos afirma:

Na África, a tradição oral é a grande escola da vida. Ela pode parecer caótica àqueles que não penetram em seus segredos e confundir o cartesiano habituado a separar tudo em categorias bem definidas. Na tradição oral, porém, espiritual e material não são dissociados. (MATOS, 2005, p.13)

Nesse caso, busquei construir pontes entre aspectos da espiritualidade presentes no imaginário dos estudantes e os contos, provérbios, canções de infância que os formam, com base nas formas de utilização da palavra de povos burkinabês. Entendo que foi um bom caminho para uma disciplina que se propôs servir à palavra. Amadou Hampatê Bâ ainda pontua que na sociedade africana: “o ensinamento não é sistemático, mas ligado às circunstâncias da vida. [...] A lição dada na ocasião de certo acontecimento ou experiência fica profundamente gravada na memória da criança”. A metodologia é partir dessas experiências de infância, marcantes, que ainda estão gravadas, e a partir delas buscar comunicação com histórias ouvidas em Alagoas e em África, não que seja possível encontrar as mesmas histórias nesses ambientes, mas certamente histórias que passam por situações e

sensações similares. Gislayne, cita Bâ afirmando que “Nas sociedades de tradição oral, ‘um conto é a mensagem de ontem, destinada ao amanhã, transmitida no hoje [...] A lição do conto é buscar-se em si mesmo e encontrar-se (BÂ, 1994: p. 248,250-260 apud MATOS, 2005, p.13). Os caminhos que me levaram a ver Sotigui Kouyaté, receber um presente de seu filho um mês depois de sua morte e encontrar dois de seus filhos como aluno falam muito de mim, por caminhos energéticos e por isso a crença de que era possível justapor essas vivências com a de alunos da Escola Técnica de Artes da UFAL através de uma disciplina, mesmo que essa tradição oral seja detentora de tantos segredos.

É importante lembrar que Amadou Hampatê Bâ não fala apenas do “griot”, ele fala de tradicionalistas, conhecedores e depositários da palavra e responsáveis pelas iniciações. O pesquisador afirma que essas pessoas foram colocadas à parte pelos colonizadores, quando não perseguidas. A perseguição seria um dos motivos pelos quais muito da iniciação acontecia longe das cidades, em lugares escondidos na mata (BÂ, 1982,188). Hampatê Bâ lembra também que esses homens têm um compromisso muito grande com a verdade e que a mentira seria considerada uma lepra moral (BÂ, 1982, p.186). Boa parte das tradições orais é proveniente dos ofícios artesanais, os chamados *ñàmàkálá*. Segundo Isaac Bernat:

Pertencer à casta dos *ñàmàkálá* é um direito e um dever hereditário. A pessoa nasce e morre *ñàmàkálá*. Além disso, o casamento só deve ser realizado entre as pessoas desta mesma casta com o objetivo de se perpetuar a transmissão destes conhecimentos e ofícios. É importante observar que esta divisão de castas não está relacionada, como no caso da Índia, a um caráter religioso, mas sim, ao ofício exercido ou à posição na sociedade. A palavra *ñàmàkálá* “antídoto *do nyama*”, significa força oculta contida em todas as coisas. (BERNAT, 2008, p.65)

O “griot” é considerado um ofício artesanal, é um artesão das palavras, mais uma dessas castas de ofício. E para todos os ofícios, parte-se da palavra.

Os ofícios artesanais tradicionais são os grandes vetores da tradição oral. Na sociedade tradicional africana, as atividades humanas possuíam freqüentemente um caráter sagrado ou oculto, principalmente as atividades que consistiam em agir sobre a matéria e transformá-la, uma vez que tudo é considerado vivo. [...] Os artesãos tradicionais acompanham o trabalho com cantos rituais ou palavras rítmicas sacramentais, e seus próprios gestos são considerados uma linguagem. De fato, os gestos de cada ofício reproduzem, no simbolismo que lhe é próprio, o mistério da criação primeira, que, como foi mostrado anteriormente, ligava-se ao poder da Palavra. Diz-se que: ‘O ferreiro forja a palavra, o tecelão a tece, o sapateiro amacia-a, curtindo-a’. (BÂ, 1980, p.196).

Os “griots”, como mais um desses ofícios, são responsáveis pelas canções, pela música, como um verdadeiro artesão das palavras. Mas sobre o “griot”, o pesquisador malinês se refere como alguém que tem o poder de mentir:

Os animadores públicos (dieli em bambara; em fulfulde, eles são designados pelo nome geral de nyamakala ou membro de uma casta, isto é, nyeebye). Mais conhecidos pelo nome francês de griot. [...] Se as ciências ocultas e esotéricas são privilégio dos "mestres da faca" e dos chantres dos deuses, a música, a poesia lírica e os contos que animam as recreações populares, e normalmente também a história, são privilégios dos griots, espécie de trovadores ou menestrelis que percorrem o país ou estão ligados a uma família. Sempre se supôs - erroneamente - que os griots fossem os únicos "tradicionalistas" possíveis. Mas quem são eles? [...] Classificam-se em três categorias: - os griots músicos, que tocam qualquer instrumento (monocórdio, guitarra, cora, tantã, etc.). Normalmente são cantores maravilhosos, preservadores, transmissores da música antiga e, além disso, compositores. - os griots "embaixadores" e cortesãos, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças. Estão sempre ligados a uma família nobre ou real, às vezes a uma única pessoa. - os griots genealogistas, historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo), que em geral são igualmente contadores de história e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família. [...] Com efeito, contrariamente aos Horon (nobres), têm o direito de ser cínicos e gozam de grande liberdade de falar. Podem manifestar-se à vontade, até mesmo imprudentemente e, às vezes, chegam a troçar das coisas mais sérias e sagradas sem que isso acarrete graves conseqüências. Não têm compromisso algum que os obrigue a ser discretos ou a guardar respeito absoluto para com a verdade. (BÂ, 1980, p. 200-202)

Mas o próprio Amadou Hampatê Bâ quando fala do significado do termo *djeli* traz a tona que não são todos esses “griots” que não possuem compromisso com a verdade:

O nome dieli em bambara significa sangue. De fato, tal como o sangue, eles circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos através das palavras e das canções. É necessário acrescentar, entretanto, que se trata aqui apenas de características gerais e que nem todos os griots são necessariamente desavergonhados ou cínicos. Pelo contrário, entre eles existem aqueles que são chamados de dieli-faama, ou seja, "griots-reis". De maneira nenhuma estes são: inferiores aos nobres no que se refere à coragem, moral, idade, virtudes e sabedoria, e jamais abusam dos direitos que lhes foram concedidos por costume. Os griots foram importantes agentes ativos do comércio e da cultura humana. [...] Os griots tomaram parte em todas as batalhas da história, ao lado de seus mestres, cuja coragem estimulavam lembrando-lhes a genealogia e os grandes feitos dos antepassados. Para o africano, a invocação do nome de família é de grande poder. Ademais, é pela repetição do nome da linhagem que se saúda e se louva um africano. (BÂ, 1980, p.204-205)

Essa aparente contradição gera uma certa dúvida e aí incide parte da minha crítica ao termo “griot”. Esses artesãos foram vistos como ociosos, que não trabalhavam e por isso

precisavam ser postos de lado, quando na verdade seu ofício era exatamente trabalhar com a palavra. Bâ afirma que é preciso ter noção se você está diante de um “griot” comum ou um “griot-doma”, estes últimos portadores de uma verdade pouco questionável e de muito respeito.

O griot que é também tradicionalista-doma constitui uma fonte de informações de absoluta confiança, pois sua qualidade de iniciado lhe confere um alto valor moral e o sujeita à proibição da mentira. Torna-se um outro homem. É ele o ‘griot-rei’ do qual falamos anteriormente, a quem as pessoas consultam por sua sabedoria e seu conhecimento, e que, embora capaz de divertir, jamais abusa de seus direitos consuetudinários. Quando um griot conta uma história, geralmente lhe perguntam: ‘é uma história de dieli ou uma história de doma?’ Se for uma história de dieli, costuma-se dizer: ‘Isso é o que o dieli diz!’, e então se pode esperar alguns embelezamentos da verdade, com a intenção de destacar o papel desta ou daquela família - embelezamentos que não seriam feitos por um tradicionalista-doma, que se interessa, acima de tudo, pela transmissão fiel’. (BÂ, 1980, p. 206)

O autor cita também um mal-entendido que ocorre em alguns dicionários franceses, quanto à ligação do “dieli”, a quem chamam de griot à feitiçaria. Um “dieli” pode até ser o “korte-tigui”, “lançador de má sorte”, mas não pelo fato de ter nascido nessa casta, mas porque adquiriu proficiência com algum mestre do ofício. Da mesma forma ele pode ser um tradicionalista doma (BÂ, 1980, p.207). Essas informações e discussões sobre a figura do “griot”, “dieli” ou *djeli* são importantes para essa tese em função da posição que ocupa a família Kouyaté. É notável que a presença desses animadores públicos exista e que até possam ser chamados de “griot”, um Kouyaté, pode até ser um “griot”, mas Sotigui, Hassane e Toumani Kouyaté não me parecem ser, por causa de sua família e o que representam. Apesar disso, Sotigui Kouyaté utiliza o termo “griot” em muitas de suas entrevistas. Outra discussão interessante sobre a figura do *djeli*, partindo dos estudos de Amadou Hampatê Bâ é que o autor afirma que por mais que receba honrarias e presentes, e as famílias que recebem louvações precisam fazer isso para eles ou outras castas *nyamkala*, essa casta é sempre pobre, mesmo sendo a que mais reclama presentes, “gasta tudo o que tem, contando com os nobres para seu sustento” (BÂ, 1980, p.206). Conta-se que se um nobre não oferece os presentes reclamados por um *djeli*, ele pode sofrer com uma baixa reputação por conta das palavras proferidas (BÂ, 1980, p.206). Esse sistema de dependência dos nobres e desses presentes “reclamados”, apontam para uma sociedade que valoriza seus poetas e artesãos da palavra, e acredito que os códigos de honra utilizados para que essas transições ocorram são muito distantes de nossos ditames comerciais. Os *djeliw* são “sustentados” pela sociedade porque

acreditam na importância dessa transmissão oral através de canções e louvações, eles exerciam uma função social, muito prejudicada pela colonização, porque como não havia uma figura com essas funções no Ocidente, os colonizadores perceberam nos *djeliw*, homens ociosos. Esse dado não me parece muito objetivo no texto de Amadou Hampatê Bâ. Há no discurso cinematográfico de alguns diretores a consideração do *djeli* como um “bajulador em busca de dinheiro”. Paulo F. de Moraes Farias afirma que o “jeli” ou a “jelimuso” são “trabalhadores que participam dos campos de trabalho do intelectual, do artesão e do artista, e são educados como oradores, músicos, vocalistas e especialistas do conhecimento de história” (FARIAS, 2004, p.3)³⁶.

De um lado, vamos encontrar interlocutores e interlocutoras que nos dirão que um *griot* é, acima de tudo, um mentiroso, uma fonte de discursos mendazes, que fala para lisonjear, e que pertence a uma categoria de gente ávida por dinheiro, que é capaz de dizer qualquer coisa, desde que lhe seja pago o preço certo. (Quando se ouve isso, dá vontade de ir embora, fechar os livros, e deixar de estudar os *jeliw*!). Mas encontraremos também a opinião totalmente oposta, que afirma que, muito longe de ser mendaz, a palavra do *jeli* é um discurso veraz pela própria natureza. À luz dessa opinião, não pode haver discurso mais verídico do que o discurso de um *jeli*, e, por definição, esse discurso é categoricamente diferente da mentira e da lisonja, e impossível de ser confundido com estas. (FARIAS, 2004, p.3)

Paulo Farias insiste na necessidade de investigar qual o campo que existe entre essas duas concepções e aceita a possibilidade de se dizer que o discurso do “griot” é um discurso “mendaz, mas é uma mendacidade socialmente necessária, tem a ver com a manutenção da ordem social”, como se fosse a única maneira possível de “persuadir as pessoas de que elas são melhores, mais nobres do que realmente são. É uma mentira, mas é uma mentira necessária e devemos continuar a cultivá-la” (FARIAS, 2004, p.3). Paulo Farias não fecha suas respostas, ele deixa questões abertas para outros pesquisadores, mas instala uma problemática que já pode ser vista na obra de Amadou Hampatê Bâ e de certa forma pode ser minimizada escutando três membros da família Kouyaté. Hampatê Bâ, quando questionado por Philippe Decraene (1990) sobre os problemas que os europeus causaram em África, responde que houve uma grande perturbação no campo cultural com a “ruptura progressiva da transmissão dos conhecimentos tradicionais” (BÂ, 1981, p.2). Antes da colonização, a transmissão era feita oralmente nas escolas tradicionais de ferreiros, tecelões, sapateiros, narradores (BÂ, 1981, p.2). O pesquisador malinês tece outros comentários sobre o que chama de “traumatismo cultural:

³⁶ O texto inteiro de Paulo Farias pode ser encontrado em: <<http://pt.scribd.com/doc/108807533/Paulo-F-de-Moraes-Farias-Griots-louvacao-oral-e-a-nocao-de-pessoa-no-Sahel>> Acesso em: 20 jun. 2015.

Traumatismo cultural, ainda, foi o fenômeno de aculturação que, em seguida, marcou todos os nossos jovens que estudaram nas universidades ocidentais, cavando assim entre os nossos ‘intelectuais’ e a massa africana um fosso cada vez mais profundo. Como diz o provérbio africano, ‘o criador sofre pelo educador’: porque, afinal, somos sempre filhos de nossa escola. Traumatismo cultural, enfim, foi esse lento trabalho de despersonalização que se realizou ao longo das décadas, a ponto de os africanos terem chegado a duvidar de seus próprios valores e de não conceber mais a evolução ou o progresso fora da imitação total dos antigos colonizadores, e em todos os campos. Quantos problemas atuais, na África, não se devem a esse fenômeno... (BÂ, 1981, p.3)

Complementando a discussão desse retrato negativo exposto pelo tradicionalista Amadou Hampaté Bâ, o encontro com as tecnologias tem através do cinema gerado outras leituras da figura do *djeli*, ainda chamado de “griot”. Tem surgido um movimento de ressignificação do ofício artesanal da palavra através de um movimento do cinema africano em que o *djeli* ocupa diferentes posições. Sotigui Kouyaté e seu filho Dany Kouyaté se inserem nesse movimento através do filme *Keita: l’Heritage du Griot* (1994).

2.2 COM A PALAVRA, SOTIGUI KOUYATÉ

Ilustração 13: Sotigui Kouyaté



Fonte: World People's Blog, (2015) ³⁷

“É muito difícil ser simples, mas é muito simples ser difícil” Sotigui Kouyaté ³⁸

Antes de discorrer sobre as opiniões e considerações que Sotigui Kouyaté faz sobre a figura do *djeli*, acho importante levantar uma problemática trazida pelo professor marfinense Mahomed Bamba³⁹, do curso de cinema da UFBA, num minicurso proferido durante o II Colóquio Internacional de Culturas Africanas – “Griots” em 2011. O professor fala que a figura do *djeli*, pode surgir de muitas formas no cinema. (BAMBA, 2011). Ele se utiliza da terminologia “griot”. O professor cita Cineastas – Griot : ele é “griot”, e diretor que conduz a ótica do filme, cineasta porta-voz do seu povo; Griot-narrador: narrador onisciente, voz off, dá o ponto de partida, retorna em diferentes momentos para narrar transições; Griot-conferencista: comentava a vistas animadas, comentarista do filme que vem do cinema mudo;

³⁷ Disponível em: <<http://word.world-citizenship.org/wp-archive/2781>> Acesso em: 20 nov. 2015.

³⁸ Frase de Sotigui Kouyaté proferida por Toumani Kouyaté em São Paulo, 2014.

³⁹ O professor Mahomed Bamba (1967-2015), faleceu no dia 16 de novembro de 2015. A Universidade Federal da Bahia publica uma nota lamentando o falecimento na página <https://www.ufba.br/noticias/ufba-lamenta-falecimento-do-professor-mahomed-bamba>. O professor Mahomed, me ajudou muito no início de minha pesquisa, discutindo comigo a funções do *djeli*, lendo meu primeiro artigo publicado depois que ingressei no doutorado e possibilitando que eu visse filmes do que ele chamava de “Estética Griótica”, partindo dos estudos de Nyango Porquet.

Griot-personagem (normalmente co-adjuvante no sistema dos personagens): possui funções e facetas diversas dentro da estrutura do filme.

Depois do curso, solicitei alguns outros filmes que o professor Mahomed citou no curso e pude observar muitas dessas classificações da figura do *djeli* em filmes como: *Yandé Codou Séne – Diva Sééréer* (2008), Documentário de Laurence Gavron Cun sobre uma importante *djelimuso*; *Sarraounia* (1986) de Med-Hondo, sobre uma feiticeira guerreira responsável pela resistência à dominação francesa no Níger; e *Guimba* (1995), de Sissoco, Cheick Oumar, ficção sobre um ditador e feiticeiro africano. No primeiro filme a função do griot é tema e se observa como Yandé Codou Sené foi uma conselheira importante e de que forma a tradição oral é vista na atualidade. Em *Sarraounia* temos a figura do *djeli* narrador, que surge posteriormente como personagem contando as façanhas da feiticeira, além de um tutor que ensina para a protagonista as artes da guerra, um conselheiro da rainha. Em *Guimba*, temos a figura do *djeli* narrador, em off, a figura cômica do *djeli* de Guimba, um “bajulador” que é muito covarde, num momento do filme surgem duas mulheres da tradição *djelimuso*, cantando as histórias de Guimba, e quando a comitiva de caçadores vem enfrentar o tirano, são acompanhados por alguns músicos contadores de histórias, *djeliw*.

Foi importante ver os filmes para entender melhor o curso e as possibilidades que o cinema tem aproveitado para utilizar o tempo da fala encontrado na cultura da África Ocidental. Isaac Bernat (2008), em sua tese sobre os encontros com Sotigui Kouyaté afirma: “Assim, o cinema surge na sua vida como uma poderosa ferramenta para transmitir a palavra e a imagem do *griot* e da cultura mandinga que o suporta.” (BERNAT, 2008, p.125).

O filme *Keita: l’Heritage du Griot*(1994) possui as figuras do *djeli* cineasta, já que o filme foi dirigido por Dani Kouyaté, e ainda possui o *djeli* narrador, pois no início, como se num sonho e em muitas passagens do filme, um *djeli* narra em off, além de Sotigui, que faz “*djelibá*”, ainda há outros *djeliw* personagens no decorrer da história. Considerando que a música do filme é assinada por Sotigui Kouyaté, temos ainda outra categoria, pois é um *djeli* o responsável pela trilha sonora. Isaac Bernat fala de como esse filme consegue ser um elemento de resistência.

A possibilidade que o cinema tem de, através da imagem, contar aquilo que, com palavras, talvez não chegasse aos ouvidos de outras culturas amplia muito o alcance de temáticas fundamentais para a conscientização de problemas sociais e históricos, tanto por parte dos africanos como de outras sociedades.[...] O fato de filmes como *Keita L’heritage du griot* e *Sia ou le rêve du Python*, ambos de Dani Kouyaté, serem falados em bambara funciona como um fator de resistência cultural e de resgate da identidade

africana, e ainda possibilita que o filme seja compreendido por aqueles que não falam o francês. (BERNAT, 2008, p.125-126)

O filme *Keita: L'heritage du griot*, de Dani Kouyaté, filho de Sotigui, foi gravado em 1994. No filme, Sotigui Kouyaté faz o papel de “*djeliba*” (o grande griot), que depois de um sonho, sai de sua comunidade para ir até a cidade contar para um garoto que ele é descendente direto de Sundjata, o grande fundador do Império do Mali.

Já no primeiro take do filme a idéia da necessidade de se estabelecer uma conexão com as raízes se faz presente. Aparece o plano fechado dos pés do griot deitado numa rede seguido de um movimento lento e constante percorrendo o corpo até chegar à cabeça. Esta primeira imagem parece querer nos dizer que o ponto de partida não está no pensamento, no racional, mas sim na maneira como o homem se conecta com o mundo. Os pés nos levam, nos conduzem e nos sustentam. Logo mais adiante, estes mesmos pés conduzem o velho *griot* por uma longa caminhada até chegar a Ouagadougou, cidade onde encontrará a família Keita. Porém, antes da viagem, através de um retorno ao século XIII, tempo do surgimento do Império Mandinga, somos lançados à raiz de tudo, por intermédio do mestre caçador, um ser atemporal, que percorrerá todo o filme, sempre anunciando as transições, através de profecias. É então este mestre caçador, detentor de um conhecimento secreto, que aparecerá para o velho *griot* em sonho. (BERNAT, 2008, p.137-138)

Quando o garoto, o jovem Mabo, aparece pela primeira vez em cena, está lendo um livro de ciências em que conta que ele é descendente de macacos, chega o *djeliba* e pede para falar com seus pais. Depois que o *djeliba* informa suas intenções para os pais, começa a recontar para o garoto o mito de Sundjata e toda a história é permeada pela presença de *djeliw* que indicam caminhos e fazem profecias acerca da vida do grande rei. Numa das profecias, feita pelo mestre caçador, o rei é aconselhado a se casar com uma mulher considerada muito feia, que lhe daria um filho varão que conseguiria constituir um grande império. Pouco depois somos notificados de que um búfalo estava atormentando a vida da população e dois caçadores tentam capturar o animal, quando encontram uma senhora que afirma ser ela o animal que procuravam e que diria como poderia ser capturada, desde que levassem sua filha para casar, como consta na história de Sundjata, na descrição de Isaac Bernat. O interessante é que enquanto o *djeliba* segue contando a história, o garoto busca repeti-la na escola e em pouco tempo o relato do contador se torna mais importante que todo o processo educacional. Como em outros filmes africanos que eu assisti, há um embate entre a tradição e a modernidade, pois o pai do garoto foi iniciado por um *djeli* enquanto que sua mãe tinha uma cultura mais ocidentalizada. O *djeliba* traz seus costumes e prefere passar a maior parte do tempo do lado de fora da casa, numa rede que trouxe e entra apenas para comer, sendo que em

vez de comer com talheres, prefere comer com as mãos. A história contada tem muitas lacunas, muitos segredos não ditos, o que vai criando um suspense que aumenta o interesse do garoto. O professor da escola tradicional vai até a casa e questiona o *djeli* sobre o que estava fazendo e numa das falas da personagem feita por Sotigui Kouyaté, *djeliba* afirma que estava contando que esse garoto descendia de um rei enquanto na escola ele aprendia ter vindo dos macacos.

Num trecho da narrativa, o *djeliba* vai contando o que acontece com a mãe de Sundjata, grávida, a cada mês, e quando chega no décimo, o jovem Mabo Keita questiona se não são nove os meses de gestação. Durante todo o tempo, o *djeliba* faz uma crítica à educação tradicional, indicando ao garoto que independente do que já ouviu, na escola, que ouça com atenção o que fala o *djeliba* que, entre outras coisas, ressalta que Sundjata teve uma gestação de 18 meses. Esse fato pode ser associado, atualmente, ao conceito de extero-gestação, pesquisado por médicos, como Harvey Karp (2002) em seu livro “**The Happiest Baby on the Block**”⁴⁰. Nesse livro, se discute na medicina o fato de o ser humano ser um dos poucos mamíferos que ao sair do ventre materno, não consegue se locomover até o seu alimento. Esse fato requer um novo período de cuidado, fora da barriga, como uma outra gestação, que em alguns casos, quando começamos a andar, leva cerca de outros 9 meses. Melhor seria, dizem os médicos, que ficássemos em bolsas como os cangurus.

Quanto maior o contato entre o *djeliba* e o garoto, há mais intervenções do professor e a mãe de Mabo ameaça sair de casa. A situação vai ficando cada vez mais complicada até que, antes de toda a origem do nome Keita ser dita, antes de terminar de contar a saga, o *djeliba* se sente na obrigação de partir, para evitar mais discórdia na família. Percebe-se entretanto, que o garoto já tem outro humor e uma autoestima mais elevada. O mestre caçador, que visita o *djeliba* no sonho, retorna e conversa brevemente com o garoto e o jovem Mabo pede então que o caçador termine a história, mas ele diz que essa é uma função do *djeli*, e que não poderia contar.

O último *take* nos mostra Mabo embaixo do baobá (árvore sagrada e um dos símbolos da força de Soundjata Keita) olhando uma águia voando. É a mesma ave que o velho *griot* havia mostrado no começo da história para Mabo, dizendo que ele nunca estaria sozinho. A águia, totem dos Kouyaté é uma metáfora da continuidade, pois a palavra do velho *griot* seguirá seu curso através da curiosidade despertada em Mabo. (BERNAT, 2008, p. 142)

⁴⁰ Para saber mais sobre a pesquisa do médico Harvey Karp, acessar: <http://www.happiestbaby.com/>.

O filme revela diferenças fundamentais entre o modo de ensino através da oralidade, que comove, provoca, faz refletir e o modo tradicional, por vezes engessado por uma disciplina rígida (no filme, quase militar), que enrijece o corpo e que pode ser encarada como uma relação em que apenas o professor é detentor de conhecimento. O filme também revela uma postura dos colonizadores europeus em tentar desvalorizar os contadores tradicionais de África, de diminuir a influência dos *djeliw*, para impedir que a população pensasse sobre seus problemas e buscasse alternativas de liberdade. Mesmo com a descolonização, esse aspecto ainda é um entrave na estrutura de povos cuja cultura, primordialmente, foi baseada na oralidade e o cinema tem sido uma maneira de revalorizar esses mestres da oralidade.

Esse filme, que traz a trilha sonora e a interpretação de Sotigui Kouyaté, é para Isaac Bernat um artefato cultural em que Sotigui se comporta como na vida. O autor escreve que não é possível separar nenhuma dessas instâncias, de arte e vida do comportamento desse griot. “Não é possível distinguir o *griot*, do ator, do professor ou mesmo do pai ou irmão. A meu ver, este é um dos segredos de sua força no palco. Uma integridade sustentada pela não separação entre vida e teatro.” (BERNAT, 2008, p. 96-97) O pesquisador carioca se refere também a Sotigui Kouyaté como possuidor de uma “presença física e espiritual”, com a qual entrega a seus papéis no cinema uma “densidade singular”, semelhante à atuação que tanto Isaac Bernat e eu vimos no espetáculo *Le Costume* (2000), em Porto Alegre. E o autor complementa com a afirmação de que “é sempre o *griot* que o conduz, na medida em que jamais há uma cisão entre o ator e a função hereditária a qual está sempre submetido” (BERNAT, 2008, p.125). Para Bernat, a “presença de Sotigui em produções africanas como *Keita l’heritage du griot* confere a estas a legitimidade da palavra do *griot* para resgatar uma herança negligenciada pelo próprio africano” (BERNAT, 2008, p.126) Com a modernização constante e os processos dolorosos de colonização e os processos de libertação e independência, muitos valores colocados no filme têm se transformado. Mas a experiência e respeito alcançado pelos Kouyaté e em especial o Sotigui, potencializam a provocação feita pelo filme. Bernat, que foi com Sotigui para África e era chamado de “filho” pelo contador, avança em sua investigação, afirmando que “é como se ele não estivesse atuando”, dadas as diversas semelhanças entre a personagem e a vida do ator burkinabê:

Assim como Sotigui, Djeliba Kouyaté é um *griot* mandinga e pertence à mesma família ancestral dos Kouyaté. A única e grande diferença entre eles se resume ao fato que o *griot* do filme nada conhece do mundo moderno, pois vive numa aldeia distante da cidade e sem nenhum dos recursos de comunicação contemporâneos. (BERNAT, 2008, p.135)

Sotigui afirma num documentário gravado em 2006 pelo SESC São Paulo, intitulado **Sotigui Kouyaté: Um griot no Brasil**⁴¹, que possui duas nacionalidades, de Mali e de Burkina Faso, mas ele é guineense de origem, de onde vieram seus pais, malinense de nascimento e burkinabê por adoção⁴². Sotigui lembra no documentário que a África é imensa e que ele pode falar mais dessa região de onde veio, do oeste africano, e que muitas vezes é pretensão querer falar da África, se você conhece um só país, você não conhece a África. No documentário, o *djeli* fala dos grandes impérios africanos, como o Império de Gana e que nasceu na região em que ficava o Império Mandinga, de onde surgiram os primeiros Kouyaté. Nesse império o sobrenome nasceu, como *djeliw* ligados à família Keita, família de Sundjata. Ele ainda se afirma um “griot” e cita essa casta como a memória do continente africano (KOUYATÉ, 2006a, 1:43-4:30). Numa entrevista no Rio de Janeiro, o *djeli* afirma que:

Sou um griot, **protetor** dos costumes, das tradições e dos hábitos e encarregado da aplicação [...] Eu sou um homem de casta. A gente não se transforma em griot, a gente nasce griot. Quando eu digo casta não é para confundir casta como tem na Índia. Porque isso é de origem religiosa ou de parentesco. Castas no Mali, na África do Oeste, e é preciso precisar bem porque a África é muito grande: Senegal, Gâmbia, Guiné-Bissau, Serra Leoa, Libéria, Guiné, Mali, norte da Costa do Marfim, Burkina Faso e o oeste da Nigéria, tudo isso é o Império Mandengue. Isso tudo está organizado em grandes estados, departamentos. Antes disso eles já estavam divididos pela colonização, que colocaram fronteiras. [...] Então, essa parte da África ficou muito ligada a essa raiz, às suas tradições. [...] Mesmo se você não quer, você é griot. Se você faz a função ou não você é griot. Se você faz a função, está tudo certo. Se você não faz a função é um mal griot, mas é griot ainda. É muito forte. Isso é muito forte nesses países que eu citei. Os griots, os Kouyaté, nós somos os primeiros. O nome Kouyaté começou no século XIII. Quer dizer “existe um segredo entre você e eu”. Mas nosso primeiro ancestral data do séc IX. Foi o **grande** opositor do profeta Mohamed. Depois eles ficaram aliados. E hoje em dia têm mais de 40 tipos de griots.” (KOUYATÉ, 2006b)

⁴¹Algumas referências desse subcapítulo são provenientes de um documentário que foi baseado numa oficina que Sotigui ministrou em São Paulo em 2006 e numa palestra proferida 11 de dezembro (2006). KOUYATÉ, Sotigui. **Práticas para a escuta, a comunicação e a sensibilidade**. Palestra realizada no SESC Vila Mariana Mas outras referências são de uma entrevista que o ator concedeu no Festival Anjos do Picadeiro no mesmo ano. Por isso, vou me referir ao documentário como (KOUYATÉ, 2006a) e à entrevista impressa como (KOUYATÉ, 2006b).

⁴²Além de constar no documentário do SESC São Paulo essa afirmação está presente na tese de Isaac Bernat da seguinte maneira: “Eu pertencço a três países: a Guiné das minhas origens, ao Mali onde eu nasci e ao Burkina que me deu leite, que me educou e me instruiu”. (BERNAT, 2008, p.38) e foi retirada de uma entrevista concedida por Sotigui. *Rio, a Cidade*, Entrevista concedida por Sotigui Kouyaté a Kátia Chalita. Rio de Janeiro: Multi-Rio, 6 de agosto de 2003.

Isaac Bernat, além de apresentar a origem do significado do nome Kouyaté⁴³, diz que ele herdou seu nome de seu “tataravô, um grande griot, que acompanhava os soldados nas guerras e em troca por seu talento em animar os guerreiros com contos e elogios ganhava muitos cavalos. Aliás, Sotigui significa proprietário de cavalos” (BERNAT, 2008, p.34). Sotigui falava dos vários tipos de “griot”, na entrevista no Rio, cerca de 40, na palestra que gera o documentário cerca de 20 ou 30, muitos deles exercendo mais funções como artistas do que como depositários do saber e artesãos da palavra, mas lembra que os Kouyaté fazem parte de uma dinastia. Ele afirma não conhecer todos os Kouyaté. Mas reforça que fazem parte da mesma linhagem, pois o primeiro Kouyaté teve três filhos: Moussa, Massamagan e o terceiro Batroumori. Ele indica que em seu país o “griot” é chamado de djeli, um nome que remonta ao século IX e só se encontra no Império Mandinga (KOUYATÈ, 2006a, p.5-15) Em entrevista a Isaac Bernat, ele destaca que se “o *griot* hoje não trabalha não é respeitado. O *griot* trabalha para ganhar o seu pão honestamente. Hoje há mais artistas do que *griots*. O verdadeiro *griot* não faz disso um trabalho. É alguém que tem o poder de trazer o mundo todo por uma porta. (KOUYATÉ, 2003, apud BERNAT, 2008, p.35). É interessante notar que a formação de um *djeli* compreende toda a vida, mas eles só são aceitos pela sociedade como representantes e artesãos da palavra depois de uma certa idade. “Para se entender a força do ancião nesta cultura, o homem só passa a ter direito de emitir sua opinião a partir dos 42 anos, já que a vida é dividida em ciclos de sete anos.” (BERNAT, 2008, p. 28) Sotigui reforça que dos 42 aos 63, ele teria o direito de ser um transmissor de conhecimento oral, e depois dos 63 poderia escolher se gostaria de continuar com esse ofício. Mas o que acontece atualmente, devido a depreciação dos europeus pela força da palavra e dos costumes tradicionais, é que muitos jovens não esperam que os ciclos sejam vividos, e como são exímios músicos, preferem sair em carreira e turnês pelo mundo, acumulando uma certa fortuna.

Sotigui já foi enfermeiro, marceneiro, datilógrafo num banco, pedreiro, jogador de futebol e assumiu sua função familiar quando chegou o momento, mas explica que teve todas essas profissões porque “um griot está a serviço de todo mundo” e foi o seu papel, sua função de família, que o levou ao teatro (KOUYATÉ, 2006a, 30:00-30:45).

⁴³“Balla Fasseké é um *griot* Kouyaté e estará fielmente presente em toda trajetória de Soundjata que é um Keita. Para estabelecer a conciliação com o poderoso feiticeiro Soumaoro Kantê, rei de Sosso, Soundjata envia seu *griot* até ele. Num determinado momento, Balla Fasseké consegue entrar no quarto do rei feiticeiro, toca seu balafo mágico e descobre seus segredos. Ao ser surpreendido, ele, através do seu talento musical seduz o feiticeiro, que o convida para ser seu *griot*. Porém, Balla Fasseké consegue fugir e revela a Soundjata o segredo para derrotar o temido Soumaoro Kantê, que por isso consegue vencê-lo na batalha final de Krina. Aliás, esta é uma das explicações para que o nome Kouyaté signifique ‘há um segredo entre nós’, ou seja, como alusão ao segredo revelado por Balla Fasseké a Soundjata. (BERNAT, 2008, p.65)

Na África não se diz “eu vou ao teatro”, mas sim “eu vou clarear o meu olhar”. (BERNAT, 2008, 22) Sotigui Kouyaté discorre sobre as manifestações próximas do teatro que se pode encontrar na África Ocidental, e a maioria delas é feita em espaços abertos, apesar da palavra teatro não existir em sua língua. “As apresentações costumam ser ao ar livre nas aldeias e nos bairros das grandes cidades.” (BERNAT, 2008, p.76)

O que a gente chama de teatro, essa palavra não existe na minha língua. É onde há um espaço de encontro, de troca, para transmitir alguma coisa. [...] Mas amanhã, se vocês forem a Bamako, a capital de Mali, vocês vão encontrar na rua espetáculos assim, dentro de círculos. E mesmo batizados, é tudo dentro de círculos. O círculo é obrigatório. Isso eles fazem na rua, não é dentro de salas. Kotebá, é uma grande lesma, ao ar livre. Quando você vê o grande caracol, tem círculos. O primeiro círculo são as crianças, o segundo círculo as mulheres e o terceiro círculo são os homens que protegem os dois primeiros círculos e esse acontece no meio. (KOUYATÉ, 2006b)

Essa imagem do Ko-teba, sempre foi muito forte para Sotigui. Ele afirma que mesmo quando se encontrava na Europa, trabalhando como ator na França, o Ko-teba nunca saiu de sua vida. Segundo Isaac Bernat:

Uma das bases do trabalho do grupo, o *koteba*, está vinculada à disposição espacial com vários círculos tanto no que diz respeito aos artistas como ao público. Em volta dos percussionistas, os bailarinos, homens e mulheres giram em sentido contrário evocando a figura do caracol, a partir deste movimento em espiral. Por outro lado, a platéia é dividida também em círculos: o primeiro composto pelas crianças, o segundo pelas mulheres e o terceiro pelos homens. O *koteba* é bem representativo do espírito comunitário na África Ocidental. Não existe um teatro infantil, por exemplo, mas um teatro para todos. O *koteba* é sempre apresentado ao cair da noite pelos próprios habitantes da aldeia. E é composto de duas partes. A primeira parte é consagrada à dança e se estende até o esgotamento dos participantes; então, começa a parte propriamente teatral que é composta por improvisações. (BERNAT, 2008, p.76)

O ator africano achava estranho, inicialmente a utilização de uma “quarta parede”, pois serve muito pouco à prática dos *djeliw*. Sotigui dizia que:

O *koteba* sempre me deu força. A minha força é de poder ficar muito ligado às minhas raízes, sem, no entanto recusar a abertura diante do desconhecido, porque o conhecimento vem do desconhecido para o conhecido, e não do conhecido para o desconhecido. A riqueza é esta. O *koteba* está sempre comigo, eu nunca o rejeitei. Mas sempre mantive a curiosidade com o que vem de fora, aquilo que eu posso encontrar no que vem de fora que seja complementar ao que há em mim, minha base, minha fundação. Porque quando você corta as raízes de uma árvore, ela não viverá mais. É preciso contar com suas fontes, mas também podemos nos enriquecer com novas fontes. Não podemos nos contentar apenas com o que somos do contrário

seremos rapidamente ultrapassados. (LES CHEMINS DE SOTIGUI KOUYATÉ: 2002, apud BERNAT, 2008, p.77)

Mesmo num espaço fechado, eles pedem para que “as luzes da plateia fiquem acesas, pois precisa ver e sentir o público, perceber sua temperatura, para, de acordo com a recepção da plateia, alterar a forma e o ritmo de contar a história.” (BERNAT, 2008, p.78). Além disso, as formas de se concentrar no Ocidente são diferentes para eles:

A busca do contato físico é constante no cotidiano do africano. Esta característica fez com que Sotigui se surpreendesse com a maneira que os atores franceses utilizam para se concentrar. Ao começar a trabalhar em Paris, Sotigui estranhou o fato de uma hora antes da peça começar, cada ator ir para o seu canto e se isolar para se concentrar. Na África, quanto mais próximo fisicamente do outro antes de uma apresentação, mais energia será levada para o palco. Antes de começar uma apresentação, os atores dançam, se tocam, enfim, se alimentam do outro. (BERNAT, 2008, p.90)

Essa forma de fazer teatro é muito mais próxima do teatro que fazemos nas ruas do Brasil, e já é feito há muitos séculos no continente africano. Ainda segundo Bernat, os eventos parecidos com o que chamamos de teatro podem acontecer a qualquer momento, “basta um *griot* começar a contar uma história no meio da rua, num quintal ou numa feira para que algo que não poderia ser compreendido através de uma simples falação se torne claro através da sua palavra.” (BERNAT, 2008, p.114) Sotigui afirma que muitos europeus foram a África procurando por teatro, e não encontraram essa palavra, ele disse que o evento mais próximo do teatro que existiu por muito tempo na África Ocidental se chama “Nyogolon”, que quer dizer “se conhecer”. As pessoas não saíam para ir ao teatro, mas para se conhecer, para aclarar sua visão. (KOUYATÉ, 2006a, 30:49 - 33:00) O contador de histórias africano também ressalta que toda sociedade organizada com disciplina compõe uma civilização. E que todos somos selvagens, daquilo que não conhecemos. Ele afirma que a colonização fez muito mal ao “*griot*”, porque foram considerados preguiçosos pelo fato de não executarem trabalhos manuais e foram acusados de viver às custas dos outros. (KOUYATÉ, 2006a, 16:07-17:20). Quando um estrangeiro chega a Burkina Faso, por exemplo é recebido por três dias sem pagar sob forma de pecúnia, hospedagem ou comida (depois de três dias algumas negociações podem ser feitas) mas o que as famílias querem do estrangeiro é que ele conte suas histórias, de onde veio, o que fez, pois esse é para eles o maior tesouro que pode existir, mas ainda assim, alguns povos dizem que eles não são civilizados (KOUYATÉ, 2006a, 44:48 - 46:07). Sotigui detalha o fato:

Por isso que a gente diz, no meu país, que o estrangeiro é a pessoa rica. Nos pequenos vilarejos, o estrangeiro, a qualquer hora que ele chegue, do dia ou da noite, tem um lugar para dormir. E ele não deve dormir com a barriga vazia. Nos vilarejos, e em algumas grandes cidades também, durante três dias ele pode ficar de graça e comer de graça. Ele tem uma obrigação, digamos, um dever: durante as três noites ele deve conversar com a família. Então ele faz perguntas: “como é na sua casa? O que acontece lá? De onde você vem? No caminho, o que você viu?” E ele também dá a suas informações e a gente se enriquece. Depois dos três dias você não é obrigado a mandar ele embora. E é raro que se mande embora. Mas não tem mais obrigação. (KOUYATÉ, 2006b)

Um dos pontos importantes também na postura do *djeli* passa pelo riso. “Quem é sério demais, não é sério’. É muito natural ouvir estas palavras [...] através de Sotigui, pois nos seus estágios e viagens pelo mundo a busca do conhecimento pela leveza e pelo humor é constantemente trabalhada através dos contos iniciáticos e das pequenas anedotas” (BERNAT, 2008, p.110) Segundo Sotigui Kouyaté;

Antes de eu chegar na França, as pessoas me gritavam na rua “ah, o palhaço nacional!” Por quê? O griot, quando uma pessoa está zangada ou quando o fogo está aceso, ele deve apagar o fogo. É o tribunal tradicional. Quando tem uma história que precisa ser consertada, arranjada, a gente dá essa confiança para o griot, porque ele não tem o direito de fracassar. Então a gente diz a vida, se tem água quente aqui e água fria ali a gente precisa misturar as duas para amornar a água. E o griot, antes de fazer intervenção nesse meio, vai procurar uma maneira mais tranquila de resolver. Quando ele vê que a bomba está desmontada, ele faz as pessoas rir... e é por isso que o riso é importante [...] Mesmo as coisas mais graves, quando a gente quer passar, passa pelo jogo, a seriedade não impede o jogo. Rir com o seu inimigo não quer dizer que a batalha acabou. É preciso rir. Rir e fazer rir é importante [...] Porque nessa parte da África de onde eu venho as pessoas riem muito. Eu posso até dizer que a gente ri bastante mas nunca o suficiente. Porque o riso é uma terapia. (KOUYATÉ, 2006b)

Como se pode perceber, muito do que disse Amadou Hampaté Bâ, sobre essas figuras de animadores públicos e genealogistas está presente no discurso de Sotigui Kouyaté, mas apesar do *djeli* se utilizar do termo “griot”, em muitos momentos do documentário e da entrevista, a posição familiar dos Kouyaté parece conferir aos Kouyaté um lugar destacado dos animadores comuns. Muitos dos dados que ele traz são complementares e incidem diretamente numa proposta de trabalho em espaços abertos, a partir do conhecimento de nós mesmos. Por isso a palavra inspiração, por isso as motivações dessa tese. A pesquisa realizada por Isaac Bernat chega a um grau de intimidade e profundidade que pode ser vista numa relação de pai para filho, mas o autor carioca complementa seu estudo dizendo que para “a tradição malinca, não há nada que alguém possa lhe dar que já não esteja em você.”(BERNAT, 2008, p.17) Quando um *djeli* se dirige à plateia “não precisa de nada além

de sua presença física e da sua palavra”, existe uma “independência profunda em relação a tudo o que não seja absolutamente necessário” todos os elementos partem “do íntimo do seu ser em direção à audiência em busca de contato.” (BERNAT, 2008, 83-84). Sotigui Kouyaté, em entrevista a Isaac Bernat, fala da utilização da técnica:

Assim, a técnica, no meu ponto de vista, é feita para nos ajudar a canalizar, a veicular aquilo que já trazemos conosco e que ela não pode substituir. Se amanhã você precisar dirigir pessoas, eu aconselharia a fazer seus atores trabalharem na sensibilidade e sobre o tema da sensibilidade. E se você tiver que formar alunos, fale da técnica, fale de tudo, mas fale da sensibilidade. Dê exercícios que os obriguem a prestar atenção no outro. É isto a sensibilidade. Ser sensível é não se esquecer de si mesmo na procura de escutar o que se passa fora. (KOUYATÉ, 2004, p.73). Apud (BERNAT, 2008, p.85)

Na palestra proferida em 2006, o contador afirma que “a escuta não é ouvir com o ouvido, mas é ser sensível ao outro [...] A escuta é uma questão de sensibilidade” (KOUYATÉ, 2006a, 13:24-13:53). Ele ainda complementa observando que a “técnica é uma face nova do que já está na tradição. Tudo já está na tradição e não pode ser explicado tecnicamente, mas convivemos com esses elementos todos os dias” (KOUYATÉ, 2006a, 39:13-40:10)

2.3 DJELI X GRIOT

“Antes de tudo, acho que é uma desonestidade do branco, que não conhece a paternidade das coisas de África. Veja bem, não há um nome em diula para designar “computador”, por isso nós vamos chamar de “computador-i”, a “mesa” nós não temos um nome para chamar e chamamos “mesa-i” a “xícara”, não temos como chamar e vamos chamar “xícara-ti”. A gente faz a inclusão desse “i”, “i”, “ti” para que a criança saiba que essa palavra vem do francês, mas não faz parte de sua cultura. Mas o branco, ele vai forçosamente... ele chega e vê um instrumento que se chama Ngoni, ele vai dizer: “-Não, essa é a guitarra africana!”. Ele recusa a paternidade histórica da coisa. Em algum momento, há uma mistura, porque há todos os nomes em francês, é certo que é vasto o vocabulário francês, mas tanto faz para o jovem francês se esse instrumento é da cultura dele ou outra, quando o nome é colocado porque o instrumento faz parte de determinada cultura. Então, em vez de guardar, o nome original, originário da “coisa”, eles dizem somente: “-Ah, isso não está bom para mim porque essa palavra não existe em minha língua”. É semelhante com a palavra griot para mim, ela é...ela não existe a não ser para o branco...eles se chamam de djeli, e por desconhecer o *djeli* eles em verdade tem necessidade de criar outra palavra para chamar o *djeli*, que não faz parte de sua cultura, que não é da sua cultura. Na verdade *djeli* quer dizer sangue, sangue como elo, sangue como vida, sangue como singularidade, e todo mundo tem o sangue...você vê? É forte!!! Mas griot é muito fraco para mim, não diz nada, para mim griot, mas quando eu digo *djeli*, passo a pensar em minhas veias, me leva a falar e pensar em procriação, me faz pensar na vida e na morte, dentro da palavra *djeli*!!!” (BAMBA, 2015)⁴⁴

Através do cruzamento dos discursos proferidos por Amadou Hampaté Bâ e Sotigui Kouyaté, com outros autores, podemos perceber algumas nuances da figura do *djeli* e apesar de toda a discussão em torno da palavra griot, os dois mestres africanos preferiram utilizar essa terminologia. Antes de estabelecer uma ponte entre o discurso dos filhos de Sotigui, argumento um pouco mais sobre o porquê de refutar a palavra “griot” em minha tese a partir desse tópico e insistir no termo *djeli*.

No minicurso com o professor da UFBA Mahomed Bamba (2011), ele falou sobre a teoria de *La griotique*, de Niango Porquet (1974), da Costa do Marfim, onde ele foca a figura do “griot” da África Ocidental subsaariana e busca correspondentes em outras culturas africanas. Segundo ele, “la griotique” surge do teatro e da antropologia e seria a “expressão

⁴⁴ Entrevista realizada com o coordenador do Festival Yeleen, de Burkina Faso, François Moise Bamba, em sua edição de 2014/2015.

dramática na qual se integram de forma metódica e harmoniosa, a palavra, o canto, a mímica, a linguagem corporal, o movimento, a literatura e a história”⁴⁵. Dessa forma, toda cultura, africana ou não, pode ter representantes dessa vertente desde que trabalhe com a oralidade, seja artista polivalente reconhecido em sua comunidade e atue como uma espécie de preceptor/educador. Historicamente é possível perceber que muitas culturas possuem essa figura que transmite saberes oralmente, a questão é que a contemporaneidade não mais está acostumada a ouvir histórias, nossa cultura tem eliminado essa predisposição. Peter Burke destaca essa predisposição de povos mais antigos a lidar com os detentores do saber oral quando afirma:

A existência de ‘pregadores artífices’ na Inglaterra ou em Cévennes mostra que o povo simples podia estar tão atento à linguagem e ao estilo de encenação do pregador quanto à sua mensagem; na verdade, sua cultura predisponha-os a serem mais hábeis em apresentações orais, fosse de pregadores, contadores de estórias ou cantores de baladas do que nós atualmente. (BURKER, 1989, p.249)

Por isso, como cito no início do capítulo, é importante o movimento no Ocidente para um retorno do ato de contar histórias e valorizar os saberes orais. Sob esse ponto de vista, concordo com a leitura feita no Brasil do termo “griot” e o aportuguesamento “griô”. Mas para falar do contador tradicional que vem de uma casta e evidenciar que esse estudo se debruça sobre a cultura subsaariana, o termo *djeli* me parece o mais apropriado.

Tem havido muita discussão em relação à figura do *djeli*, pois na formação do Império do Mali, de onde surge o mito de Sundjata, toda família, principalmente os nobres, possuíam um *djeli* que guardava a memória da comunidade, mas atualmente esse tipo social tem ocupado outras funções. Sotigui Kouyaté chega a falar de cerca de 40 tipos de *djeli* diferentes⁴⁶. Na entrevista ao Festival de Palhaços “Anjos do Picadeiro”, o ator afirma que cada família tem o seu *djeli*. “Cada família tem o seu griot. Cada cidade tem o seu griot”. (KOUYATÉ, 2006b). Apesar da afirmação de Sotigui Kouyaté, temos mais notícias de *jeliw* de famílias reais, como afirma Camara Laye:

as ordens do rei, as proclamações eram transmitidas por vozes humanas, segundo um costume multiseular. Os anunciadores públicos, isto é, os *griôs* constituíam naquela época, uma verdadeira classe. Eram eles que, pelo único trabalho da memória, detinham os costumes, as tradições e os princípios de

⁴⁵ Anotações do autor do curso de Mahomed Bamba (2011)

⁴⁶ Página 45 desse capítulo

governos dos reis. E cada família real tinha um griô a quem cabia a conservação da tradição. (LAYE,1978, p.12)⁴⁷

Cada cidade tem um, há agremiações de *djeliw* e por vezes há batalhas entre os chefes da corporação, mas: “o Kouyaté nunca é chefe, porque começou com a gente. Nós somos os árbitros” (KOUYATÉ, 2006b). E para algumas pessoas, pesquisadores e até cineastas, muitos deles são confundidos com “bajuladores”, ávidos por receber dinheiro para exaltar o ego de quem pagar⁴⁸. É preciso criar a aproximação do tema com muito cuidado para não repetir as posturas de antiquários, românticos ou folcloristas, utilizando a terminologia de Renato Ortiz (1979), pois nas narrativas a que tive acesso, é destacado o valor positivo da figura de *djeli*, sendo que muitas vezes essa pode ser a tentativa de inventar uma tradição, que talvez não possa ser encontrada nos dias atuais. “A ‘tradição criada’ confere a ilusão de perenidade, reabilitando o nexa entre o presente e o pretérito reconstruído. Em nosso caso, deveríamos falar talvez da invenção do conceito de ‘tradição’.” (ORTIZ, 1979, p.27). Na entrevista, Sotigui Kouyaté fala da figura do *djeli*, comparada ao nosso palhaço ou bufão, pois apesar de tratar de temas sérios, é preciso haver o alívio cômico:

O palhaço está em todos os lugares, só muda o nome. Ele é indispensável. É uma mensagem muito importante para o público. Se você vê que o público não está gostando, bota um pouco de humor e sua mensagem vai passar mais fácil. Se faz na gravidade, todo mundo se fecha. As pessoas se fecham, levantam e vão embora ou então ficam distantes. (KOUYATÉ, 2006b)

E como afirma Mikhail Bakhtin, o “riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os ‘bobos’ assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos” (BAKHTIN, 1987, p.4).

O *djeli* tem essa dupla função de transmitir e divertir, e ainda em comparação ao bufão, ele continua ocupando suas funções em todas as circunstâncias da vida, “numa fronteira entre a vida e a arte” (BAKHTIN, 1987, p.7). Na entrevista supracitada, Sotigui afirma também que os “griots” têm muito poder “mas nunca contra os outros, contra eles mesmos”, há sempre conflitos entre eles, mas nunca entre eles e a sociedade”, e como já foi dito, os Kouyaté não tomavam parte dessas brigas como chefes de corporação, mas como árbitros. Questiono-me se não é exatamente essa falta de conflito com a sociedade, e o fato de estar sempre a serviço de todos o que fez Sotigui aceitar o termo pelo qual sua casta é mais

⁴⁷Tradução de Mahomed Bamba,(2011)

⁴⁸ O termo “bajuladores” é utilizado por Mahomed Bamba em seu curso((2011) e Paulo F. de Moraes Farias, em seu artigo **Griots, louvação oral e noção de pessoa no Sahel**, discute essa relação entre a arte do griot e o dinheiro, como pode ser lido na página 38 desse capítulo.

conhecida. Para alguns africanos, esse termo “griot”, é um insulto, segundo Thomas Hale (2007), que explica o grande alcance desse termo não pela teoria “griótica” originada na Costa do Marfim e vinda da Europa, mas através de um movimento iniciado nos EUA. “Alguns africanos do oeste percebem que a palavra pode insultar e dizem que não deveria ser utilizada porque não aparece em nenhuma língua africana. Mas para muitos afro-americanos, griots constituem a mais alta e inexorável ponte com suas tradições culturais. (HALE, 2007, p.8)⁴⁹.

Eu sempre tive uma certa preocupação com a utilização do termo do colonizador⁵⁰. A contadora de histórias Keu Apoema fez sua residência em Burkina Faso. Pedi para Keu que perguntasse o que os contadores achavam do termo griot e como eles costumavam se chamar. Hassane Kouyaté disse que preferia ser chamado de *djeli*, porque “griot” era o nome do colonizador. Francois Moise Bamba, da casta dos ferreiros, quando contou a história da origem do *djeli*, disse que preferia esse termo ao mais conhecido, como se pode verificar na epígrafe desse tópico⁵¹.

Toumani Kouyaté, um sobrinho considerado filho por Sotigui, em uma de suas oficinas em São Paulo em 2013 afirmava que existem os “griots”, mas “os Kouyate são *djeli*, mestre de griots. Griot é um animador público, ele brinca com todo mundo, até o rei, griot pode transformar a palavra do *djeli*. Um Kouyaté pode ser um griot, mas não tem direito a palavra sagrada” (KOUYATÉ, 2013). Por essa razão fico pensando no porquê do Sotigui se assumir como “griot”, talvez apenas para evitar o conflito com a sociedade ou até mesmo para permitir que houvesse o diálogo, como apontou em minha primeira qualificação o professor Érico José de Oliveira. O professor compara a situação ao brincador de Cavalo Marinho que quando é designado como artista, responde: “-Se você diz...”. Mas independente da razão, Sotigui afirma no documentário do SESC que em seu país são chamados de *djeli*, mas começa seu discurso se autodenominando griot e os motivos pelos quais ele aceita essa denominação não podem ser questionados, apenas apresento possibilidades de leitura que tem muito a ver com o discurso de outros Kouyaté sobre o termo.

⁴⁹ “Some West Africans feel that the word can be insulting, and say it should not be used because it does not appear in any African language. But for many African Americans, griots constitutes invaluable and highly symbolic link with their cultural traditions”. Tradução Minha.

⁵⁰ O professor Érico Oliveira do PPGAC da UFBA, realiza um processo semelhante ao se referir aos participantes da brincadeira de Cavalo Marinho como “brincadores”, como eles se chamam, em vez de ator ou performer, nomes do meio teatral que pouco dizem sobre a arte desses mestres e figureiros. (OLIVEIRA, 2007, p.137) Em minha primeira qualificação, 10 de dezembro de 2014, o professor ainda cita o pesquisador Fábio Soares, que estabelece a diferença entre “brincador”, como o que nasceu no lugar e faz a brincadeira e “brincante”, como aquele que veio de fora e virou membro.

⁵¹ Toda essa história de origem e a preferência ao termo *djeli* podem ser encontradas em <http://apoema.art.br/?p=790>.

Keu Apoema (2012) fala sobre a criação dos filhos em Burkina Faso e a chegada da escola francesa. Antes, eram enviados para a escola os filhos menos preteridos, os que tinham menor capacidade de liderança e autonomia, mas os filhos que os pais mais confiavam ficavam em casa, e recebiam a educação tradicional. Mas com as escolas vieram os bancos, os governos e essas pessoas que haviam frequentado a escola e conheciam o sistema começaram a ocupar altos postos na sociedade. Desse momento em diante, muitos burkinabês perceberam que a escola aos moldes europeus podia ser complementar à educação tradicional. Hassane Kouyaté, filho de Sotigui, fala um pouco do que seu avô fez com seu pai. Havia um determinado momento em que os franceses já estavam entre os burkinabês, e que não se podia mais retirá-los de lá. O pai de Sotigui pediu para que seu filho fosse até eles, que conhecesse como eles pensavam, mas sem nunca perder suas raízes. Sotigui fez o mesmo com seu filho Hassane.

Thomas Hale inicia seu livro destacando as várias maneiras como o termo “griot” tem sido usado atualmente nos países que são atravessados pela diápora africana. Ele traz nomes de coreografias como “Griot New York”; referências a músicos como jazzistas “griots”; nomes de organizações culturais que trabalham com a palavra como “Griot Organization”, L’Association des Griot de la Martinique”; em revistas e jornais, “Les Griots”, fundada em 1938 no Haiti e “The Literary Griot” especializada em literatura africana e afroamericana nos EUA, livros, livrarias e editoras e em muitos textos que falam de identidade cultural. (HALE, 2007, 2-4). Thomas Hale afirma que o primeiro registro escrito de um *djeli* data de 28 de julho de 1352, feito por um viajante do Marrocos que chegou à capital do império do Mali, e esse relato sobre *djeliw* do século XIV “é especialmente importante hoje porque evidencia que a tradição oral mantida por esses bardos é de pelo menos 7 séculos atrás (HALE, 2007,1)⁵². Hale descreve pouco depois um outro viajante, o americano Alex Haley que encontrou um *djeli* em 17 de maio de 1967 na Gâmbia, onde era a fronteira ao oeste do Império do Mali. Lá, ele encontrou um homem *griot* ou *djeli*, “quem originalmente recontou o que Haley relata ser a narrativa sobre a origem das raízes de sua família na África” (HALE, 2007, 1). O autor completa dizendo que para os americanos, aquelas palavras proporcionaram um “elo entre seus ancestrais americanos e a herança africana recentemente apagada pela escravidão” (HALE, 2007, p.1)⁵³. Talvez seja até mais provável que a influência do termo “griot” no

⁵² “[...] the picture of the fourteenth-century griots is especially importante today because it provides evidence that the oral tradition maintained by these bards at least seven centuries old. Tradução do autor.

⁵³ “There he encountered a man of griot, or jali, origin who recounted what Haley reported to be a narrative about Haley’s roots in África. For the americans, the words of this man provide a link between his American ancestors and an African heritage nearly erased by the slave trade.” Tradução do autor.

Brasil venha dos EUA do que da Europa, mas a questão é que durante muito tempo e até hoje, o termo é usado sem uma reflexão profunda ou pelo menos ouvindo o que essa casta de contadores tem a dizer. Hale também afirma que:

“Afro-americanos têm adotado o termo griot como um sinal de respeito por aqueles que sabem sobre o passado, são artistas polivalentes ou são simplesmente pessoas notórias. Idosos no Harlen foram descritos como griots numa carta para o New York Times por um membro local da Assembléia do Estado de Nova York” (HALE, 2007, p.4).⁵⁴ Esse é exatamente o movimento de revalorização dos mestres do saber que se executa no Brasil, numa leitura de que eles são um elo entre a tradição brasileira e as influências orais africanas. E volto a dizer, acho legítimo e necessário para o fortalecimento de nossa identidade que o termo aportuguesado “griô” seja difundido e defendido no Brasil. Thomas Hale aponta pelo menos dois motivos para continuar usando em seu livro a terminologia “griot”:

Por duas razões, parece inevitável que griot continue a servir como o termo genérico para esses artesãos da palavra. Primeiro, griot se espalhou por muitas partes da diáspora africana, em particular, o Caribe e os Estados Unidos, tendo uma conotação extremamente positiva para aqueles que vêem a profissão como uma ponte para seus antepassados. Ele entrou no vocabulário do Afro-americano de tal forma que seria impossível tentar suprimi-lo. E, assim como os próprios griots que viajam tão amplamente, o termo griot é agora reconhecido em todo o mundo. Em segundo lugar, a natureza regional do termo griot e sua versão feminina griotte, na África Ocidental, ressalta o fato de que a profissão exerce algumas das mais antigas e importantes atividades culturais unindo as mais diversas pessoas, incluindo aquelas que não estão relacionados com o Mande.” (HALE, 2007,p.15)⁵⁵

Nenhuma dessas duas razões me convence, porque apesar de compreender as motivações para a reverência ao termo “griot”, acredito que o momento pede uma releitura de nossos modos de falar, carregados de tantos equívocos com o passar dos anos. Sei que não posso, e nem quero, mudar a forma como a terminologia é encarada na diáspora africana. Mas essa tese, além de buscar respeitar as manifestações e as possibilidades de inspiração mandinga, para criar rumos brasileiros de ressignificação das Artes Públicas, não fala de todos

⁵⁴“African American are adopting the term griot as a sign of respect for those who know about the past, are artists in various media, or are simply high achievers. Elders in Harlem were described as griots in a letter to the New York Times from a local member of the New York State Assembly.” Tradução do autor.

⁵⁵“For two reasons, it seems inevitable that griot will continue to serve as the generic term for these wordsmiths. First, griot has spread into many parts of the African diaspora, in particular the Caribbean and United States, taking on extremely positive connotations for those who see the profession as a link to their ancestors. It has entered the vocabulary of African American such an extent that it would be impossible to try to suppress it. And like griots themselves who travel so widely, the term griot is now reconized around the word. Second, the regional nature of the term griot and its female counterpart giotte in West Africa underscores the fact that the profession carries out some of the oldest and most important cultural activities linking many diverse people, including those that are not related to the Mande” Tradução do autor.

aqueles que poderiam, em África, ser chamados de griots, mas somente alguns membros de uma casta que prefere ser chamada pelo título que receberam ao enveredar pelo ofício transmitido de geração a geração⁵⁶. Tenho feito um esforço muito grande para citar o mínimo possível o termo “griot”, mas em muitas das referências que possuo, é assim que o termo é grafado. Desse momento em diante, a postura de evitar grafar essa terminologia será maior, mas é necessário respeitar também os autores que optaram pelo uso dessa terminologia. E para tanto, conto com a ajuda de dois outros mestres da palavra, que nas poucas horas que passei com cada um deles, ampliaram minha concepção da cultura mandinga. Cada encontro com Hassane e Toumani Kouyaté, me fizeram repensar minha prática, escutar meu trajeto e investir em algo meu, no qual eles tocam profundamente.

⁵⁶ Para ampliar essa discussão entre o embate das terminologias “griot” e “djeli”, escrevi um artigo que segue anexo a essa tese chamado **Negros pingos nos “is”: *djeli* na África ocidental; griô como transcrição; e oralidade como um possível pilar da cena negra.**

2.4 O DJELI HASSANE KOUYATÉ

Ilustração 14: Hassane Kouyaté



Fonte: Palabrages, (2015) ⁵⁷

“Se você sabe onde está, pode descobrir onde vai, mas se não sabe onde está, não adianta, volte, ou pode se perder”. (HASSANE KOUYATÉ, 2012)

Nesse tópico de meu primeiro capítulo recorro às minhas anotações pessoais dos cursos que fiz com Hassane Kouyaté (2012) e Toumani Kouyaté (2013 e 2014). Talvez por isso minhas palavras pareçam se tornar pouco precisas, mas vou procurar ser fiel ao que ouvi, vi e senti perto desses mestres e como suas palavras me tiraram do eixo por diversas vezes. É de crucial importância trazer esses referenciais orais, de dois dos filhos de Sotigui Kouyaté (filho consanguíneo e sobrinho tratado como filho), até para investir com maior ênfase na premissa colocada por Amadou Hampaté Bâ de que as fontes orais têm tanto valor quanto as escritas. O curso com Hassane Kouyaté aconteceu no Encontro Internacional de contadores de Histórias Boca do Céu que ocorre bianualmente no estado de São Paulo. Fui informado pela organização que o curso tinha previsão de 20 vagas, Hassane nos disse que quando estava chegando ao Brasil foi questionado se poderiam ser 25, e no final das contas éramos mais de

⁵⁷ Disponível em: < <http://caravaunage.super-h.fr/palabrages/pala2014/artistes.php> > Acesso em: 20 nov. 2015.

30 pessoas no curso. O mestre começa o curso agradecendo a todos que estavam ali, e a todos que permitiram que todos estivessem ali, e a cada pessoa que limpou o espaço, que abriu suas portas, que nos recebeu, e que nos acolheu. E ele cita o primeiro de alguns provérbios ditos nos três dias de curso: “*Um só dedo não é capaz de carregar uma pedra*”. O curso tinha previsão de durar 9 horas, mas todos os dias, houve uma proposta do ministrante para que ficássemos um pouco mais, e mesmo com os atrasos dos primeiros dias, o curso teve cerca de 12 horas. Tanto o agradecimento inicial quanto a disponibilidade para ficar mais tempo que o previsto são sinais de humildade e maestria, expressões que acredito terem acompanhado todo esse percurso. Essa oficina aconteceu nos dias 13,14 e 15 de setembro, teoricamente iria das 9:30 às 12:30 e se chamava **Por que contar histórias? O que contar? Como contar? Exercícios práticos de percepção e presença para o contador de histórias**. Feitos os agradecimentos, o burkinabê pediu para que fizéssemos seis perguntas e ele tentaria responder todas elas durante o curso. Houve um silêncio profundo, comum em muitos cursos e palestras quando se abre para o debate, e depois de algum tempo, quebrei o gelo fazendo a primeira pergunta. Nessa época, eu já era pós-graduando do doutorado do PPGAC, e já havia decidido estudar a cultura mandinga partindo da família Kouyaté.

Perguntei para Hassane o que significava, para ele, Koté-bâ. O contador disse que aquela questão era delicada e que estava intrinsecamente ligada à filosofia mandinga, portanto levaria muito tempo para ser respondida e não cabia naquele curso. Ele me disse que não responderia naquele momento essa pergunta. Depois disso, falou por cerca de 40 minutos sobre o significado, a força e o formato desse grande caracol que é a forma com a qual eles constroem o espaço para contar as histórias.

É preciso atentar que mesmo eu tendo feito muitas anotações, de fazer um grande exercício de memória e já ter transformado diversos trechos desse curso em narrativas, alguns pormenores podem me escapar do que foi dito. Não vejo isso como um problema, porque esse trecho da tese se apresenta como um relato em que, o que reverberou do discurso desse contador, vem à tona. Não é minha pretensão transcrever as mais de 10 horas de curso na tese. Além disso, não é meu objetivo esgotar nesse capítulo todas as digressões e movimentos captados. Os exercícios práticos, por exemplo, estão no terceiro capítulo da tese. E como diz Hassane “quando a memória vai pegar madeira, ela pega o fardo que lhe convém”.

Ele fala do “*grand Escargot*”, em formato de espiral que era formado por círculos em torno de um mesmo centro, composto por crianças, mulheres, velhos e homens mais jovens. Ele explica os motivos desse formato; cita que esse jeito de compartilhar histórias é anterior

ao século VII, e como dizia seu pai, para eles, não existia a palavra teatro⁵⁸. Ir ao koté-bâ era o mesmo que “ir para me divertir” ou “retirar o véu que me cobre os olhos”. Nessa curta explicação, ele ainda nos provoca com outro ditado: “Não há bom ou mau contador, mergulho em seu universo ou não”. Essa frase me lembrou as várias vezes em que me confrontei com contadores de histórias ávidos para adquirir uma técnica, mas com muita dificuldade para uma abertura e escuta sensível. Hassane narrou alguns contos na oficina, alguns muito curtos, outros mais longos. Ele também apresentou uma sessão de contos no segundo dia de oficina e em muitos momentos pude perceber os efeitos da presença de um *djeli*, diferente de Sotigui Kouyaté, mas cujas palavras me envolviam e me transportavam para aspectos da cultura mandinga, como o valor da experiência e a importância da oralidade.

Depois de tecer breves comentários sobre o koté-bâ, inclusive para justificar porque não responderia a pergunta, outras perguntas foram feitas. Vou aproximar algumas perguntas e possíveis respostas, mas essa justaposição tem um fim didático, de facilitar a leitura, porque o tempo naquela oficina era outro e as relações não eram tão diretas. Questionaram sobre o que ele entendia como presença cênica, e ele disse que não sabia se havia aprendido o que nós ocidentais chamávamos de presença, esse termo era distante do vocabulário deles, acredito que por causa do limite tênue entre arte e vida e o fato de serem artistas que contam, cantam e tocam instrumentos, sem uma divisão fragmentada dessas artes. Qual a influência do Ocidente no trabalho dele foi outra questão que ele respondeu em alguns pedaços, finalizando com o comentário de que se sentia, guardadas as devidas proporções, uma zebra, metade branca e metade negra, ele tinha o domínio dos costumes ocidentais e compreendia os costumes africanos. Outra pergunta, foi como se dava a união corpo e fala no trabalho do *djeli* e outra sobre como eles classificavam os contos. Hassane mesmo comentou no último dia que certamente não havia respondido todas as questões, mas tenho consciência de que passou por todas elas, com sua paciência e expressão.

Sobre como escolher ou executar seu repertório, o burkinabê disse que uma brasileira pode contar um mito indiano como Mahabarata, mas precisa conhecer os códigos daquela civilização para poder mergulhar nesse conto. Segundo ele, existem algumas formas de se contar: um conto cruzado, que possui muitas informações sem unidade aparente; um conto focado, que passa pelo relato de um fato, diretamente; mas que o contador profissional pode concretizar muitas digressões, citações, transposições e ainda manter a estrutura do que está sendo dito. Hassane diz que o contador é como um cavaleiro que conduz dois cavalos. Um

⁵⁸ Página 46 desse capítulo.

dos cavalos é treinado para realizar sempre o mesmo percurso, indo do ponto A até o ponto B, ele tem sua visão limitada, e nunca sai dessa trilha. O segundo cavalo não tem anteparo na visão, e é estimulado a sempre ver mais os caminhos por onde passa, ele faz grandes curvas, quebra seu próprio trajeto. Com alguma sorte ele pode até chegar de A a B, mas esse fato é algo em que não se pode confiar muito. O contador conduz esses dois cavalos, atrelados, algumas vezes um puxa para outros caminhos e possibilidades, outras vezes se retorna para o trajeto a ser percorrido. Essa metáfora me faz recordar os estudos de Gislayne Matos e Inno Sorsy sobre os elementos de um conto. As autoras afirmam que os contos possuem um “esqueleto”, uma estrutura que não se pode deixar de seguir, porque ela sustenta o conto. E há também os músculos, a carne, o sangue, a respiração, a pele do conto que pode ser alterada a partir de cada contador. Seu grau de entrega e experiência normalmente criam outros contornos e coloridos para o percurso. (MATOS & SORSY, 2007, p.17-35)

O Ator e diretor burkinabê também expõe que um curso ideal, para começar a conhecer os participantes deveria ser ministrado para no máximo 12 pessoas, por 3 semanas, ocupando pelo menos 6 horas por dia. Essa relação torna objetiva de que a concepção de arte parte de outro tempo, de outra lógica que não a ocidental. Esse estágio, segundo ele era só para começar a conhecer os participantes, pois o aprendizado, como dizia Hampaté Bâ, pode parecer caótico, mas é contínuo e para toda vida. Sobre a sociedade mandinga, ele diz que ela passa por uma fase de transição. Antes havia uma sociedade que ele chama de complementar, onde não havia dinheiro, cada um ocupava sua função na sociedade e recebia comida e tinha onde morar em virtude de sua função. A ideia de Arte Pública pode ser vista como um germe da estrutura dessa sociedade, em que nossa função social deveria permitir nosso sustento.

Ainda que a forma de vida na África Ocidental esteja em transição, algumas cerimônias como o casamento civil só são aceitos pela sociedade se o noivo conseguir um certo número de nozes de cola branca⁵⁹, porque sem as nozes, não há papel que convença os mais velhos de que houve o casamento. Uma das primeiras funções do *djeli* é a observação dos anciãos, porque esse é o aprendizado, através da escuta calma e paciente. Os anciãos também observam e se percebem que um garoto possui ritmo e atitude para tocar algum instrumento, ele é conduzido até a casa de algum parente que domina aquele instrumento. Ele fica lá por alguns meses, e observando, aprende a tocar o instrumento. Então, é conduzido para a casa de outro familiar que sabe contar a história do surgimento daquele instrumento.

⁵⁹ As nozes de cola são mais conhecidas no Brasil como obis. “A **noz-de-cola** (também chamada de **abajá**, **café-do-sudão**, **cola**, **mukezu**, **obi**, **oribi** e **orobó**) é o **fruto** das **plantas** pertencentes ao gênero *Cola* da subfamília *Sterculioideae* (*Malvaceae*). As espécies mais comuns são encontradas na **África Ocidental** e na **Indonésia**. O grupo contém um total de 125 espécies.” Em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Noz-de-cola>

Esse garoto fica lá por outros meses. Quando ele escuta e sabe contar essa história, ele é conduzido para a casa de uma avó, aquela que sabe como cortar a madeira para fazer aquele instrumento. E o garoto fica lá por mais alguns meses, observando.

Trilhando essa forma de aprendizagem, Hassane afirma tocar entre 15 e 20 instrumentos musicais sem nunca ter tido uma aula formal. Mas é preciso entender que esses meses não são sequenciais e muito menos num mesmo ano. Estamos falando de outro tempo, outro fluxo. Como escrevi sobre a experiência de Keu em Burkina Faso, muitos burkinabês consideravam a escola no formato francês algo pouco confiável para os filhos. Mas o avô de Hassane, visionário, disse a Sotigui que ele precisava ir conhecer como eles pensam, já que chegaram na África e não havia como se livrar deles. Segundo Hassane, seu pai fincou suas raízes e cresceu com seus galhos até compreender melhor a figura do colonizador. O próprio Hassane compreende que vive num outro tempo, diferente inclusive do de seu pai, e ele afirma que se sente uma zebra, vivendo entre dois mundos, o mundo ocidental, e a civilização africana. Ele diz que pela sua pressa, e forma de ver o mundo, talvez não chegue em vida ao grau de respeito que seu pai obteve, mas sabia que sua função dentro da família era difundir os conhecimentos respeitando suas origens. Quando questionado sobre se ele só contava histórias de sua tradição, ele respondeu: “Sim, só conto histórias de minha tradição. Pois elas fazem parte da tradição humana”. Ele reitera que a gente conta a história que pode contar, e que a mesma história não funciona do mesmo jeito em toda sociedade. Para contar uma história de outro lugar é preciso se informar sobre o lugar e seus costumes. Em 2012, eu ainda tinha a intenção de recontar trechos de Sundjata e mesclar com histórias de orixás, mas o final do curso de Hassane me indicou que eu precisava conhecer muito mais a cultura mandinga para compreender as responsabilidades de um *djeli*. Pensei, no momento da escrita de meu projeto de doutorado, em acompanhar Hassane por alguns meses e escrever sobre a vida dele como *djeli*. Com esse curso breve, essa vontade se reacendeu, mas eu ainda precisava conhecer seu irmão mais novo, e retirar de outra maneira o véu que cobria o rosto. Num dos últimos momentos da oficina Hassane foi perguntado sobre a existência de mulheres contando histórias em sua tradição, ele comparou os *djeliw* ao baobá, dizendo que os homens são os que mais aparecem, eles podem ser vistos como o caule, mas as mulheres são as raízes, sem elas, eles não existiriam.

2.5 O DJELI TOUMANI KOUYATÉ



Fonte: barco.art.br (2015)⁶⁰

*“Uma gota de palavra pode cavar um buraco mais profundo que cem mil litros de chuva”*Toumani Kouyaté ⁶¹

Toumani Kouyaté ministrou um curso em outubro de 2013, em São Paulo, no Paço do Baobá, instituição dedicada ao estudo da arte de contar histórias. O espaço é coordenado por Regina Machado, organizadora do Encontro Internacional de contadores de Histórias Boca do Céu, evento em que um ano antes conheci Hassane Kouyaté. Toumani é um pouco mais baixo que Hassane, mas seu rosto me lembra mais o rosto de seu pai. Além do rosto, a calma, a paciência e o olhar profundo, transmitiam uma tranquilidade que também lembrou Sotigui. Esse curso também deveria ter 9 horas, mas durou um pouco mais porque a cada turno de curso tínhamos muita dificuldade em nos separarmos. Nesse curso curto, que foi bastante teórico, cerca de 90% dos participantes eram mulheres e Toumani aproveitou para falar bastante do poder da palavra feminina em África. Ele desmistifica um pré-conceito de que o homem africano seria machista quando diz que “o homem na África não é ‘machão’⁶², um

⁶⁰ Disponível em: <<http://barco.art.br/professor/toumani-kouyate/>> Acesso em:09 nov 2015.

⁶¹ Frase proferida por Toumani Kouyaté e atribuída ao seu avô em São Paulo, 2014.

⁶² É preciso entender que como Sotigui diz no documentário feito pelo SESC SP em 2007, ele só pode falar de uma pequena parte da África, pois a África é imensa (KOUYATÉ, 2007). Certamente, Toumani está falando da parte de África à qual pertence e vale a pena ressaltar que na oficina em questão, mais de 80% do grupo era formado por mulheres. Quando estive em Burkina Faso, percebi um grande respeito à mulher, mas também algumas formas de cerceamento e o que, no Ocidente, podemos chamar de desrespeito.

homem não levanta o tom para uma mulher”. Muitas vezes, virar as costas e partir pode ser uma boa opção, afastar-se, mas nunca brigar com uma mulher”. Essa frase me parece ter ligação com o que Hassane fala sobre o poder das contadoras, da *djelimuso* em sua tradição e o próprio Toumani dá pistas interessantes sobre as maneiras com as quais a sacralidade tem manifestação feminina.

Ele abre a oficina afirmando que estamos em família, que preferia que nos tratássemos como familiares naquelas poucas horas, e que estar em família é bem diferente de dividir o mesmo espaço. Estávamos ali para revisitar nossa vida. Essa premissa me parece próxima das expressões “nos conhecer”, “nos divertir”, “aclarar a visão”, “retirar o véu que cobre nossos olhos”, já relacionados ao “encontro” para a cultura mandinga. Toumani assume o papel de um guia, um velho para nos conduzir nesse mergulho em nossas concepções e sentimentos. Ele lembra que os velhos dizem: “Quando vamos a algum lugar onde se queira ver, aprender algo, é como se você pegar um bastão e chacoalhar um arbusto. Se não sair nada, ou não havia nada, ou você não chacoalhou direito”. Assim, ele se coloca como co-responsável do processo de ensino-aprendizado que poderia se passar. Se não sai “nada”, pode ser que não houvesse algo, o que pode ser lido como, a falta de interesse real pelo aprendizado ou a falta de predisposição ou até alguma trava pessoal. Mas havia também a possibilidade de que ele, como guia, não ter chacoalhado da maneira correta nossos corpos. Essa forma humilde de transmitir sem se colocar acima dos educandos, estabelecendo através da sutileza um pacto de respeito, confiança e sede de aprendizado.

Toumani Kouyaté nos diz que “oralidade é tudo que tenho dentro de uma família e se transmite como ensinamento. Falar é a fonte mesmo da identidade pessoal de cada um”. E esse tema já foi tratado de outras maneiras no decorrer desse capítulo, mas chamo a atenção para o que Toumani insistiu, muitas vezes em discutir. Nossa palavra é como se fosse uma cauda, podemos ser pegos e presos por ela. Segundo ele, toda vez que se diz “Eu sei”, o que se está dizendo na verdade é que “Eu posso ser pego pela cauda por isso”. Ele está falando de um compromisso sério com a nossa palavra. Amadou Hampaté Bâ e Sotigui Kouyaté também aprofundam sua opinião a esse respeito. Toumani, seguindo os preceitos de sua tradição ainda afirma: “Eu não tenho medo de alguém, mas do que sai da sua boca, não tenho medo de mim, mas do que pode sair de minha boca”. E diz mais: “Um africano não tem medo de nada, apenas de sua própria palavra”. E porque esse temor em relação à palavra e ao que é dito? Esse poder da oralidade tem sido recorrentemente revisado e descrito de maneiras diferentes nesse capítulo, mas Toumani Kouyaté traz uma chave interessante para que outras portas dentro dessa concepção da cultura mandinga se abram.

Se a palavra nos é dada por uma entidade maior que nós, segundo a concepção de Amadou Hampatè Bâ quando fala da Maa Ngala⁶³; e se isso é feito como confiança para harmonia das energias que nos formam e circulam em nosso universo, cada palavra que preferimos nos conecta com nossa ancestralidade. Cada palavra põe pra fora sua mãe. Segundo Toumani “toda coisa coloca no mundo a sua criança, a palavra coloca no mundo a sua mãe”. O ato de falar, contar, cantar, põe para fora aquilo que nos gerou, e é isso o que nos prende, ou pode nos pegar pela cauda. Essa energia que nos religa à origem precisa ser muito bem cuidada, cultivada, porque como diz a epígrafe desse tópico, basta uma só gota para a possibilidade de causar um estrago maior que “cem mil litros de chuva”.

Em outubro de 2013, o contador africano estabelece diferenças importantes nos modos de educação do Ocidente e do Oeste Africano. No Ocidente há uma tendência geral de se colocar as coisas em caixas, quadrados, conceitos e formas muitas vezes estagnadas. No Oeste Africano a experiência ensina, o guia coloca o aprendiz na direção de suas descobertas, e cada conhecimento se estabelece ao seu momento, quando o indivíduo (em constante comunicação com o coletivo) está pronto para apreender. No Ocidente se ensina a ler, no Oeste Africano se ensina a escutar. “Quando a memória se acostuma a escutar, as palavras se formam sozinhas, as palavras são revelações da Palavra no seu corpo”. Importante ressaltar que “as palavras”, nessa frase, são derivações da Palavra criadora. Gosto de iniciar meus cursos de contação de histórias com a afirmação de que não pretendo ensinar ninguém a “falar” nada, mas se eu conseguir instigar na pessoa a importância de “escutar”, pelo menos aquilo que fala, normalmente me dou por satisfeito. Como professor, muitas vezes, me pego tentando instruir, transmitir conhecimento, por vezes com um pouco de pressa, quando na verdade, um caminho mais construtivo é provocar que nossos aprendizes escutem de que forma seu repertório pessoal pode dialogar com os temas e provocações. Diferente de trazer um conceito fechado e entender que os participantes de nossos cursos e oficinas precisam sair de lá com ele, é tornar evidente que esse conceito “movente” existe, reverbera em sua vida e seu discurso e que se o aprendiz estiver disposto (ou pronto), ele pode fazer ecoar os temas e provocações apresentados.

Toumani fala que boa parte da educação das crianças acontece no espaço comum, na rua e é dever de toda sociedade.

Dar à criança um sentido maior da comunidade ajuda-a a não depender de apenas um adulto. Assim a criança pode procurar uma pessoa de sua escolha.

⁶³ Páginas 31 e 33 desse capítulo

Se essa pessoa não resolver seu problema, ela pode procurar outra. Como seres humanos, somos limitados quanto ao que podemos fazer ou dar. Assim, ao educar crianças, precisamos, definitivamente, do apoio de outras pessoas. É como dizemos: é preciso toda uma aldeia para manter os pais sãos. (SOMÉ, 2003, p.43 apud BERNAT, 2008, p.31)

Para o africano do Oeste, a palavra contada e cantada é um componente necessário à educação e por isso acontece em espaço aberto, é público. Eu sou pai, e percebo como é difícil em nossa sociedade assumir e pedir ajuda para a criação de nossos filhos, e por mais que minha mãe desde pequeno tenha me dito que “os filhos são criados para o mundo”, minha criação ocidental e individualista me impede de entender como toda uma “aldeia” pode ser importante para manter nossa saúde mental e física. O curso de Toumani, como o de Hassane, foi recheado de provérbios, e um deles, dito pouco depois das diferenças entre a educação ocidental e do oeste africano, me parece sintetizar com outras palavras a relação com a educação das crianças. “Quando você está com a mão na boca de um crocodilo e ele mexer a cabeça, siga, se você puxa a mão, você a perde”. Os pais podem oferecer para seus filhos um leque de valores e relações, estabelecer limites, trocar afeto sinceramente, mas é preciso seguir os passos das crianças, acompanhá-las sem querer prendê-las numa bolha, sem querer que reproduzam sua concepção de mundo, havendo o risco de “perder a mão”, se não compreende. O mesmo princípio pode ser aplicado em nossa educação.

Para o *djeli* Toumani Kouyaté, antes de contador é preciso ser um escutador e ele afirma que escutou por muito tempo até se tornar um *djeli* respeitado em sua família. Falando mais sobre oralidade, ele reafirma que ela está presente em todas as castas e traz uma informação relevante para a discussão em torno do *djeli*. “Entre os ferreiros há uma grande tradição oral de encantamento que conclama deuses de água e de fogo. Quando se canta ao Deus do fogo, o ocidental pensa que é magia. A casta que dá energia para os ferreiros são *djeli*.” O contador ainda lembra que “eles têm uma palavra tão sagrada que a homenagem canaliza as energias.”. Segundo esse iniciador burkinabê, “os *djeliw* são os mestres dos Ngnama Kala (grupos de artesãos de ofício) e são a memória de todos, encarregados pela proteção, e armazenamento. São educadores conselheiros, tribunais”. Para ressaltar a importância dos Kouyaté, lembro que Sotigui afirmou que o primeiro ancestral da família remonta ao século IX⁶⁴. Diz ainda que foi o principal opositor do profeta Maomé, mas depois se tornaram aliados. Toumani nos conta que um *djeli* foi conselheiro e tradutor de Maomé, e se chamava Sourakatar. Os *djeliw* têm um mestre, a família Kouyaté. Se não houvesse os

⁶⁴ Página 45 desse capítulo.

Kouyaté, não havia história do império Mandinga.

Apesar de ficar fascinado com as palavras de Toumani sobre sua cultura, algumas vezes ele fez comentários severos sobre os “estrangeiros” que usurpavam os contos africanos e nem sequer assumiam ou divulgavam quem os havia contado. Ele cita as posturas de pegar um conto e contar trechos desse conto, e pergunta para quê? O conto em si carrega valores que só a transmissão de sua estrutura pode instigar. Ele diz que o conto adaptado pode transformar a sociedade de origem, por isso é preciso viver um pouco dessa tradição. Usando outras expressões, Hassane diz a mesma coisa. Nos momentos em que Toumani falava dos “estrangeiros” contadores de contos africanos, eu pensava em minha pesquisa, que, por mais que eu ache séria e eticamente comprometida, talvez eu estivesse repetindo essas posturas que ele criticava. Não foram poucos os momentos da oficina em que senti um certo mal-estar por tentar contar contos africanos. Toumani chegou a citar o fato de um contador francês que escutou um conto de sua boca quando o burkinabê tinha 8 anos de idade. Esse conto foi contado, recontado, publicado e muitos anos depois quando Toumani estava num Encontro de Contadores na França, ele contou o mesmo conto e lhe foi dito que esse era um conto daquele francês. Era perceptível o desconforto que esse relato provocava em Toumani. Sempre fiz adaptações dos contos que conto, como falo na introdução tento colocá-los em “minha embocadura”, torná-los “meus”, mas esse fato está longe de se confundir com “autoria”, acho importante sempre lembrar, de onde o conto foi retirado, quem me contou ou quem transcreveu da cultura oral. Não gosto que minhas sessões de contos sejam disponibilizadas em sites como o youtube, até porque acredito que elas engessem a forma de apresentar e pode ocorrer o risco de que tentem imitar meu jeito de contar por achar que aquele é o jeito certo. Mas apesar dos pormenores éticos que tento conduzir em minha prática e pesquisa, as palavras de Toumani, principalmente no primeiro dia de oficina, fizeram-me pensar inclusive em parar de recontar contos africanos. No segundo dia, essas tensões diminuíram, mas “a pulga atrás da orelha continuava”. Toumani nos informou que os estrangeiros aos quais se referia e que desrespeitavam a transmissão de conhecimento feito na cultura mandinga, eram, normalmente, os europeus colonizadores. Essa afirmação não ameniza a questão, o importante é que em qualquer lugar, Europa ou Brasil, não se utilize de atitudes anti-éticas para com os contos ou a tradição oral mandinga. Ele chegou a dizer que para ele, e até para os povos que compõem Burkina Faso, “o brasileiro é um irmão que ainda não encontramos”, e esses contos são nossos, de nossa tradição. Mesmo com essa generalização, reitero que é importante que haja um retorno e referência a tudo o que se puder colher de culturas distintas da nossa. No último dia, Toumani me traz o ensinamento que faltava para que eu mudasse o rumo de minha

pesquisa de doutorado: ele fala dos contos que podem ser contados por pessoas iniciadas, diferencia as formas de texto e algumas de suas importâncias para a cultura mandinga e finalmente fala sobre os épicos. Estes são classificados como Maama e para contar as narrativas épicas existem muitas regras. Para que seja autorizado, eticamente, e aceito pela cultura mandinga, para recontar Sundjata, por exemplo, é necessário passar por três escolas em países africanos, com famílias de *djeliw*, inclusive membros da dinastia Kouyaté. Para mim, era nítido e óbvio que não seria possível recontar trechos da história de Sundjata sob a forma de espetáculo de rua no Brasil. Era preciso me visitar, rever meu trajeto e perceber o que eu poderia aproveitar dele para recriar minha roda de histórias. Fiz outro curso com Toumani em 2014, este mais prático que teórico e algumas impressões desse curso estão presentes no capítulo III dessa tese, além de outros detalhes do curso sobre o qual discorro nesse tópico. Para encerrar esse tópico, exponho as minhas anotações de uma das falas de Toumani que foram e são inspiradoras para continuar esse doutorado alterando drasticamente meu objeto de pesquisa, estabelecendo uma consciência de que essa pesquisa certamente não vai se esgotar com a tese e de que é importante, para esse trabalho, insistir na difusão da terminologia *djeli*:

Nós estamos no meio de uma confusão conosco mesmo, e com o mercado, você pode vestir a história do jeito que você quiser, mas um dia sua verdade vai te pegar. Quando um conto chega em você, ele te pega por toda a vida, mas se você vai pegar o conto e não é momento, escute, regue e trabalhe sua pessoa, escute você e escute as histórias. É preciso ver através das histórias, se uma história te habita, você pode tê-la por toda sua vida, mas nunca poderá contá-la, se você força, isso pode te destruir. (TOUMANI KOUYATÉ, 2013)

Esse processo de pesquisa teve início no ano 2000, quando vi Sotigui Kouyaté em cena, e faço das palavras de Isaac Bernat, minhas: “Assim que foi dado o terceiro sinal, a qualidade da sua narração me impressionou de tal maneira que acho que mesmo sem saber, ali começava a minha tese de doutorado.” (BERNAT, 2008, p.99).

Acredito que “griot” foi um termo escolhido arbitrariamente para se referir a esses contadores ou como diz Gilbert Durand sobre alguns signos “nada mais são do que um meio de economizar operações mentais” (DURAND, 1988, p.12). *Djeli* possui uma história bela e diretamente ligada ao conteúdo das transmissões orais desses contadores e sua função. Em bambara significa sangue. Essa imagem, de sangue que purifica e circula pelo corpo, é um símbolo forte que precisa ser respeitado e difundido, exatamente porque seu caráter simbólico é criador. Celso Sisto (2012), no artigo *O griô que eu não sou e as histórias africanas que me*

enredam-histórias africanas, uma herança viva numa publicação organizada por Lenice Gomes e por Fabiano Moraes, argumenta a favor de um conteúdo mágico, ao se referir a uma das funções do contador de histórias:

Eu acredito solenemente que o contador de histórias precisa, de algum modo, recuperar a “aura” mágica do narrar, a ligação com o divino, que está na base das narrativas orais, mesmo que esse contador contemporâneo não tenha em sua história pessoal o narrar ligado à ancestralidade. (GOMES & MORAES, 2012, p.270)

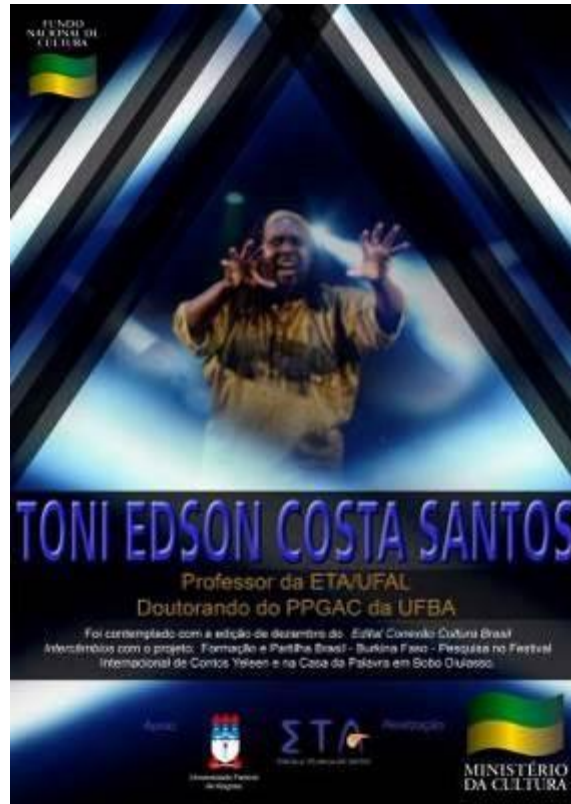
Acredito que essa “aura” do narrar seja exatamente a re-ligação com o conteúdo imagético de mitos e contos, sem uma redução, vínculo direto a uma forma pessoal de trazer para o corpo as imagens de cada conto. É difícil exprimir na escrita todas as funções do *djeli* e de que maneira esse nome alcança um significado único, porque nossa linguagem não dá conta de abarcar as camadas simbólicas que esses mestres da palavra possuem. Juliana Jardim Barboza (2008), atriz e diretora de São Paulo, que conviveu com Sotigui Kouyaté e inclusive o recebeu em sua casa algumas vezes quando veio ao Brasil, recorre a Amadou Hampatê Bâ, para falar sobre diferenças entre o homem moderno e o modo de apreensão dos símbolos do contador africano:

O homem moderno, imerso na multiplicidade de ruídos e informações, vê suas faculdades se atrofiarem progressivamente.[...] Uma das peculiaridades da memória africana é reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada *em sua totalidade*, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo no *presente*. Não se trata de recordar, mas de *trazer ao presente* um evento passado do qual todos participam, o narrador e sua audiência. (BARBOZA, 2008, p. 51)

Minha busca nessa pesquisa é exatamente tentar provocar-nos, a nós artistas de teatro, para que nossas faculdades de apreensão imagética continuem abertas, e a memória africana possa ser um bom caminho para reconquistar essa “aura” mágica.

2.6 COM AS PALAVRAS, O INTERCÂMBIO

Ilustração 15: Cartaz do intercâmbio nas ações de contrapartida.



Fonte: ANDREY MELO, ETA/UFAL (2014)

Ao contador de histórias contemporâneo cabe a mediação entre o passado e o presente. Será ele quem manterá as marcas da tradição que, segundo princípios particulares, precisam ser seguidos, como uma estética centrada no corpo e na voz e uma reverência à ancestralidade e, sobretudo, uma narrativa que mantém a sua função de evidenciar valores, de portar saberes, aliando esses elementos ao divertimento e às demandas da contemporaneidade como o tempo limitado de apresentação, o palco, o figurino, a necessidade de despertar e sustentar a atenção do público.
(SOBRAL & RIBEIRO, 2015, p.5498)

Em dezembro de 2014, através do edital Cultura Brasil Intercâmbio, do Ministério da Cultura, pude visitar o país africano que povoa meus pensamentos como contador de histórias desde 2000. Antes de ingressar no curso de pós-graduação nível doutorado, na UFBA, eu cheguei a tentar ir a Burkina através do mesmo edital. Em 2011 eu fui contemplado com o prêmio, mas como estava desempregado, e o valor não supria todos os custos da viagem, tive que enviar uma carta para o Ministério da Cultura desistindo da premiação. Logo depois da desistência, recebo a notícia de que havia passado no doutorado.

Início meu processo de doutoramento e em 2012 tento novamente concorrer ao edital, mas surpreendentemente, o MINC responde minha carta de desistência apenas nesse ano, talvez porque eu tenha inscrito o projeto com o mesmo nome do anterior. Tentei entrar em contato para avisar que eu havia desistido um ano antes, inclusive não recebi a premiação e que gostaria de concorrer novamente. Infelizmente, o resultado saiu dois dias depois que enviaram a mensagem e meu nome não estava entre os selecionados. No mesmo ano tentei conseguir as passagens com o curso de pós-graduação da UFBA, mas por questões burocráticas e de visto, ainda não foi dessa vez que pude ir.

Em 2013, faço concurso para a Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas e me torno professor efetivo de Teatro de Rua e Encenação. Em função das greves, o calendário da UFAL estava se reajustando e ministrei aulas em dezembro e janeiro, período em que acontece o festival para o qual eu gostaria de ir. O festival acontece todo ano, em 2014 foi sua décima oitava edição, entre o final de dezembro e o começo de janeiro. Apenas em 2014 consegui me fazer presente no evento..

Três meses antes de minha viagem para Burkina Faso, o país passava por um processo revolucionário onde seriam dados os primeiros passos para a construção de uma democracia⁶⁵. As pessoas estavam nas ruas realizando grandiosos protestos contra o presidente que precisou declarar estado de emergência.⁶⁶ Inicialmente, eu havia pensado em ir para Burkina Faso e passar alguns dias no Mali, mas esse país se encontrava em guerra⁶⁷. Alguns amigos, familiares e inclusive minha esposa tentaram me persuadir a não realizar a viagem, devido à instabilidade política da região. Além disso, havia na África Ocidental um surto de ebola, iniciado na Guiné e percebido logo depois na Libéria e em Serra Leoa⁶⁸. Minha mãe chegou a me pedir insistentemente para não realizar a viagem, mas eu havia esperado cerca de 15 anos e insisti em viajar. Viajei um pouco tenso, passei por alguns percalços no começo, mas aos poucos fui acostumando-me e sei que construí um percurso importante para minha formação e da qual devo levar ensinamentos para toda a vida.

Mal cheguei e os primeiros momentos difíceis se aproximaram. Chego muito cansado, mas feliz, e há uma certa demora para irmos recolher as bagagens. O voo atrasou e eu estava

⁶⁵ Para saber mais sobre a situação política de Burkina e a transição que se iniciou ano passado, consultar: <http://xadrezverbal.com/2014/12/03/burkina-faso-historia-recente-e-a-actual-transicao-de-governo/>

⁶⁶ <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/10/presidente-de-burkina-fasso-declara-emergencia-e-dissolve-governo.html>

⁶⁷ Para entender melhor os conflitos no Mali: https://pt.wikipedia.org/wiki/Conflito_no_norte_do_Mali e <http://www.diariodosudoeste.com.br/mundo/2015/04/em-guerra-mali-tem-tiroteio-intenso-e-primeiro-ataque-suicida/1319262/>.

⁶⁸ <http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2014/07/surto-de-ebola-esta-fora-de-controle-em-partes-da-africa-alerta-msf.html>

preocupado que o organizador do Festival Yeleen, François Moïse Bamba, que iria me pegar, ficasse esperando por muito tempo. Fui um dos últimos a passar e pegar as bagagens, por conta da dificuldade com a língua, eu entendia muito pouco do que era dito. Saí, procurei minha bagagem, vi minha mochila pequena ser colocada na esteira, mas a mala maior que eu havia levado não estava lá. Tentei reclamar e percebi que algumas pessoas passavam pela mesma situação. Verifiquei se François me esperava, mas não o vi. Procurei, mas nada da minha bagagem. O funcionário colocou minhas informações no computador ele estava muito tranquilo e eu também tentei me tranquilizar. Ele finalizou o processo informando que eu deveria voltar no dia seguinte para pegar minha bagagem, às 16h45min. Saí e François não estava no aeroporto. Consegui comprar um chip de telefone e liguei para ele, ele disse que havia ido ao aeroporto, esperou um pouco, mas depois foi resolver problemas relativos ao festival. Quando chegou, François me tranquilizou muito. Falei da bagagem, meu francês misturado com inglês foi útil. Andamos muito de moto com algumas mochilas à tiracolo.

Na primeira noite eu dormi num quarto de hotel, numa instituição cristã chamada CREDO - CHRISTIAN RELIEF AND DEVELOPMENT ORGANIZATION. Quando cheguei ao quarto descobri que não havia internet, tentei fazer ligação internacional a cobrar mas não consegui e uma grande decepção: meu HD externo com todo meu material do doutorado, o material de projetos diversos, mais de 700Gb que não estavam gravados em nenhuma outra mídia. Muitas fotos pessoais, vídeos, muito do meu material de registro, havia sido retirado da mochila que despachei. Não sei se no Brasil, no Togo, ou em Burkina. Mesmo cansado, a decepção não me deixou dormir, e a madrugada me fez refletir que eu fazia ali um recomeço e que precisava me desapegar de algumas certezas. Boa parte dessa viagem de mais de trinta dias foram me ensinando a perceber outros tempos, outros ritmos, diferentes do nosso cotidiano (ocidental).

No dia seguinte, antes de pegar minha mala, fomos conversar com o Vice-Consul da Embaixada Brasileira em Burkina Faso. Ele me deu um panorama geral de Burkina, mas o que me chama a atenção é que ele desconhecia o trabalho do *djeli* e o festival. Falamos sobre contação de histórias, repentistas, sobre meu trabalho e ele se colocou à disposição caso eu precisasse de algo. Perguntei se havia outros brasileiros em Burkina e ele disse que no país todo deviam haver quarenta, com uma concentração maior na capital Ouagadougou e em Bobo-Dioulasso uns dez, em sua maioria missionários evangélicos. Saindo da embaixada, almoçamos e fomos ao aeroporto. No final da tarde, consegui recuperar minha bagagem.

Amadou Hampaté Bâ divide os estados humanos em três:

O homem, de fato, é considerado como capaz de viver de acordo com três estados: um estado grosseiro, inteiramente relacionados ao exterior, chamado “casca”; um estado mediano, mais refinado, chamado “madeira”; e, enfim, um estado essencial, central, chamado “coração”. (BÂ,1972, p.19).

Posso afirmar que no primeiro momento eu era muito mais “casca” e com o passar do tempo, fui me aproximando da “madeira”, mas tive muitos momentos em que fui mais “coração”. Fiquei em Burkina Faso entre 16 de dezembro até 19 de janeiro, os primeiros dias foram para ajudar o François com questões relativas ao festival, conhecer um pouco comidas e costumes. No dia 18 fomos pela primeira vez a Bobo-Diulasso, a capital cultural do país e onde a maioria do festival ocorreu. Lá, pude conhecer a Casa da Palavra. Fiquei emocionado ao entrar, fotos do Sotigui, vi um pouco da estrutura e conheci pessoas que trabalham lá. Em Bobo, há um comércio informal muito forte e o mais curioso é que depois das 23h ainda há gente vendendo sapato na rua, livraria aberta, fora os vendedores ambulantes de comidas, bebidas, bares e restaurantes. Em Bobo há um mercado imenso, onde se pode encontrar de tudo. Além de conhecer um pouco da cidade, François permitiu que eu fosse com uma comitiva para conhecer o líder tradicional de Bobo, para conversar sobre o festival. Depois dessa reunião, fomos a um funeral em que havia um *djeli* fazendo uma homenagem enquanto outra pessoa respondia: - *Namuu!*

Dia 22 voltei para Ouagadougou. A primeira noite do Festival Yeleen aconteceu na capital burkinabê na noite do dia 23, como uma abertura para o que faríamos em outra cidade. Conheci contadores de Burkina, Benin, Togo, Mali e Costa do Marfim. Na primeira noite fizemos uma sessão de histórias, com contadores de diversas origens quando fui chamado para contar, cantei uma canção minha, em português. Foi interessante perceber nessa noite, nessa sessão de contos, a tranquilidade e o vigor com os quais contadoras e contadores conduziam suas palavras.

Juliana Jardim assim define a “força-calma” dos contadores:

A força-calma de seus corpos (não de todos, bem-dito, mas de muitos e muitos deles), a intensidade e leveza com que transitam do corpo cotidiano para o corpo teatral, a capacidade de se deslocarem entre o narrar e o fazer dentro do jogo – indo e vindo com muita liberdade -, sem perder nunca a conexão extremamente viva com a platéia e com tudo que rodeia a cena (ou a vida ao redor) sempre me impressionou. Recebo, ali, de seus corpos, o vínculo mais suave e intenso que jamais experimentei na complexidade entre o público e o privado, entre o íntimo e o declarado, entre intimidade e distância, entre presença e sentido, entre o visível e o invisível, entre o sagrado e o cotidiano, entre o segredo e o exposto, e, enfim, entre o silêncio e a palavra. Sempre com espaço para o outro, qualquer outro. Eu agradeço. (BARBOZA, 2008, p.53)

Dia 24 viajamos para Bobo-Diulasso. Dia 25 tem início, oficialmente, a formação do Yeleen, ministrada por François Moïse Bamba e Habib Dembele. Essa formação foi do dia 25 a 31 de dezembro, geralmente pelas manhãs, apesar de no primeiro dia ter durado toda a jornada.

Ilustração 16: Participantes da formação com François Moïse Bamba e Habib Dembele



Fonte: arquivo pessoal do autor - Foto de Cheick, contador de histórias e cineasta do Níger

No primeiro dia saímos para uma vila, fizemos uma trilha pequena num espaço cercado de mata e um rio e ficamos só nós, os alunos, nos conhecendo. Depois de algumas horas, os professores chegaram, e Habib comentou que “talvez os exercícios que faríamos não fossem novidade, mas que o trabalho com contos era importante para escutar nossa humanidade”. Ele falou sobre a importância do Yeleen, e que fez parte de muitas edições, que sentia honrado em poder voltar. Pouco depois, estávamos almoçando em esteiras, ao ar livre. Conversamos muito.

O professor teve que sair com seu assistente e suas filhas. François ficou conosco e depois fomos levados a outra vila e outra parte da formação começou, sentamos numa grande roda ao ar livre e ele fez a pergunta: “O que é o conto para você?” Respondemos todos em

Francês e ele teceu alguns comentários, falamos mais sobre como encaramos o conto e o que ele nos traz, como opera em nossas vidas, uma conversa rica e provocante.

Dois anciãos chegaram para contar histórias numa língua rara chamada *bobo*. Um jovem traduziu para o *diula*, e François para o Francês. Estávamos na casa de um Kouyaté, que é guitarrista. Depois dessas histórias, nosso anfitrião e outros músicos tocaram para nós músicas tradicionais com Tamam, Kora, Balafon e guitarra. A apresentação foi curta e os anciãos voltaram a contar. Alguns contadores da formação contaram também, foi uma roda imensa, a noite chegou. Inicialmente tínhamos uma luz improvisada e depois no momento mais singelo, a roda continuou ao redor de uma fogueira, com muitas histórias e canções tradicionais que instigavam a repetição em coro. Aprendi e gravei muitas delas.

Dia 26 de dezembro, depois da formação, fomos à Cerimônia de Abertura, com autoridades de Burkina Faso. Esse Evento reuniu políticos e entidades e pessoas importantes. Fomos chamados, as delegações de todos os países. Seguimos depois da cerimônia para um instituto Francês e contamos histórias. Eu contei uma história com temática ameríndia em português. Para finalizar esse dia, assistimos a um espetáculo, “A vous la nuit”, com o mestre da palavra e formador Habib Dembele. Kelly Cristine Ribeiro (Keu Apoema), assim explica a estrutura do Yeleen:

Ambientado nos mais diferentes tipos de espaços, da rua ao palco, do quintal de algumas casas a salas de aula onde jovens artistas são expostos a oficinas sobre a arte de narrar, o festival costumeiramente tem início em Ouagadougou, capital do país, movendo-se, pouco antes do Natal, para Bobo-Dioulasso, onde fica até o primeiro dia do ano novo. Se a primeira cidade é o centro político e econômico do país, a segunda é sua capital cultural, como orgulhosamente afirma François Moise Bamba ao dar as boas-vindas ao grupo de estrangeiros presentes na edição 2011-2012, lugar de uma vida artística fervilhante, por onde circulam contadores de histórias, músicos, marionetistas, dançarinos, cantores, escultores, artesãos. (SOBRAL & RIBEIRO, 2015, p.5493-5494)

A estrutura do festival era simples, mas intensa: formação pela manhã; almoço coletivo; palestras e conferências à tarde; no início da noite nos dividíamos em grupos pequenos para contar histórias em pátios de casas tradicionais e terminávamos a noite no *Centre Djelya*, antiga casa do pai de Sotigui Kouyaté, que hoje funciona como centro cultural. Entre as palestras, no dia 28 de dezembro foi apresentado para nós o projeto de que a Casa da Palavra passasse a abrigar um curso técnico de formação em contação de histórias com duração de dois anos. No *Centre Djelya* o festival se iniciava com uma sessão de contos com contadores de histórias renomados (na noite do dia 28 de dezembro houve um espetáculo teatral discutindo tradição e modernidade) e normalmente a noite era encerrada com

apresentações musicais (no dia 31 de dezembro a família Kouyaté apresentou, tocando e cantando, uma sessão de contos cantados fazendo homenagens aos organizadores do festival, à própria família e à importância da oralidade). Em entrevista concedida a mim, em janeiro de 2015, François Moïse Bamba afirma:

Burkina Faso é conhecido como um país de tradição oral. Se diz que a essência da cultura, da transmissão, a educação se faz através da palavra, isso tem uma importância muito grande, é por ela que tudo se faz. E o que é mais belo nessa oralidade, é o respeito à palavra, respeitar a palavra de onde eles nascem, respeitar a palavra que é sua. Qualquer um que nasça, que seja versado nessa oralidade... uma pessoa que tem uma sabedoria na oralidade é mais fiel a sua palavra. Então para Burkina Faso, isso é muito, muito importante, é um país extremamente pobre, e por isso as palavras precisam tocar o coração, é por isso que a oralidade é tão importante aqui. Burkina é um pequeno país com mais de 65 etnias, 65 culturas, 65 maneiras de ver a vida, se não houvesse essa unidade pela palavra, pelo respeito da palavra do outro, não haveria o respeito da cultura do outro, e estaríamos todos em guerra, em conflito, por isso para Burkina, para um país como Burkina, a oralidade alcança uma importância capital. (BAMBA, 2015)⁶⁹

Keu Apoema, que entrevistou François entre 2011 e 2012, afirma que:

François Moïse Bamba, contador de histórias de Burkina Faso, ao dar um testemunho sobre a sociedade oral na qual nasceu e pela qual ainda circula, assim se posiciona sobre os contos, eles “são ditos por uma razão, para colocar valor em algo, para colocar algo em evidência. (SOBRAL & RIBEIRO, 2015, p.5493)

Esse sentido e essa necessidade do conto é algo que François defende com muita propriedade, o país pode ser “pobre” materialmente, ou em termos financeiros, mas tem um imenso tesouro no campo da oralidade e tem buscado valorizar o seu manejo através de ações como o festival Yeleen.

O festival se encerrou no dia 31 de dezembro, o mesmo dia em que as crianças saíram às ruas com fantasias e maquiadas, para cantar e tocar no que chamam de “Carnaval das Crianças”. O percussionista Cheick Omar Kouyaté, também chamado de Tintin, é o regente das crianças e desde o começo do festival pude registrar momentos de ensaio com instrumentos feitos com material reciclado até a culminância da festividade de carnaval, na qual as crianças fizeram a festa.

⁶⁹ Tradução do francês – Michel Ange Gorpe

Ilustração 17: Carnaval das crianças



Fonte: Acervo pessoal do autor

Ilustração 18: Carnaval das crianças 2



Fonte: Acervo pessoal do autor

Ilustração 19: Carnaval das crianças 3



Fonte: Acervo pessoal do autor

Em 2015, ainda passei 19 dias em Burkina Faso, após o festival. Esse momento foi direcionado para tradução de alguns contos do *diula* para o francês, organização de todos os registros de fotos e vídeos, catalogação de canções e histórias em áudio e principalmente a pesquisa de novos contos e contato com contadores. Nessa pesquisa destaco os encontros com a família Sano, que havia apresentado no *Centre Djelya* no dia 27 de dezembro e já haviam contado alguns contos para a contadora Keu Apoema, e que fizeram parte do **Ziri-ziri**. No primeiro encontro eles contaram histórias em *diula* (algumas traduzidas pelo François) e apresentaram uma dança tradicional que era feita por toda a comunidade, bairro de Kuinima em Bobo-diulasso, mas hoje poucos conhecem. A dança aborda a temática do plantio e da colheita, revelando com o corpo uma sequência de movimentos tradicionais e costumes locais. No segundo encontro, organizei uma entrevista com 13 questões em que os provoco a refletir sobre a modernidade e como a tradição de contar histórias tem sido tratada atualmente, além de curiosidades sobre preferências, motivações em torno da contação de histórias que

praticam. Bakari Sano, numa das respostas, expõe: O conto é o momento de partilha, de troca, de continuidade dessa natureza. Independente do que aconteça no seu dia, você pode perceber que o conto pode explicar qualquer coisa, no sentido de prevenção de conselho [...], porque através do conto você aprende, o conto é o nosso cotidiano, é uma escola da natureza, ela tem informação para tudo. (SANO, 2015)⁷⁰

Ilustração 20: Bakari Sano



Fonte: Acervo do autor

Ilustração 21: Dança tradicional, Família Sano



Fonte: Acervo do autor

Eles foram extremamente generosos e seus ensinamentos novamente me inspiraram a repensar a vida que levo e me impulsionou a persistir na manutenção dessa tradição alicerçada

⁷⁰ Tradução do diula – François Moïse Bamba- Tradução do Francês – Toni Edson - entrevista

pela palavra. Uma das últimas atividades de pesquisa foi conhecer a Vila de Uolonkoto, perto da divisa do Mali, terra onde nasceu François Moïse Bamba.

Ilustração 22: Vila de Uolonkoto, terra de François



Fonte: Foto de François Moïse Bamba

O Edital de Intercâmbio Conexão Cultura Brasil exige uma contrapartida de pelo menos 20% do valor recebido. Eu indiquei no projeto que faria duas oficinas, uma palestra e uma sessão de contos. Mas acabei ministrando oficinas em: São Francisco do Conde, na Bahia (12 de abril); nas cidades de Chã Preta e Quebrangulo em Alagoas (16 e 17 de março); e na cidade de Florianópolis em Santa Catarina (02 de novembro). As palestras aconteceram em dois momentos em Salvador / BA (15 e 22 de abril), duas vezes em Maceió / AL (21 de março e 30 de abril), e na cidade de Taquarana / AL (14 de agosto). As sessões de contos foram feitas em Quebrangulo / AL, Chã Preta / AL, São Francisco do Conde / BA, Florianópolis / SC e Rio de Janeiro / RJ⁷¹. Acompanhando a palestra, foi levada uma exposição de fotos do intercâmbio. Além dessas ações, ainda como contrapartida, publiquei um texto numa revista eletrônica baiana chamada Acho Digno, sobre a viagem e o intercâmbio.

⁷¹ A sessão de contos no Rio de Janeiro, ocorreu em 05 de novembro e foi a única que não foi acompanhada de outras ações, as outras sessões de contos ocorreram nos mesmos dias que as palestras ou oficinas.

Ilustração 23: Palestra na Bahia, escola de teatro UFBA



Fonte: Foto de Natalyne Santos, 2015.

Ilustração 24: Oficina em São Francisco do Conde



Fonte: Foto de Natalyne Santos, 2015.

3 POR QUE “NARRATIVAS NA RUA” NA ESCOLA TÉCNICA DE ARTES E NA LICENCIATURA EM TEATRO DA UFAL?

A coisa mais difícil é o conhecimento de si próprio. Nós achamos que nos conhecemos, mas a gente não se conhece. A gente se conhece muito pouco. Poderíamos a cada dia, nos revelarmos um pouco a nós mesmos. Na África, dizemos que quando vemos uma pessoa, nela há a pessoa da pessoa. E para encontrar estas outras pessoas, que nos enriquecem, que nos revelam a nós mesmos, temos que ir de encontro aos outros. Dizemos que se você vir o outro, não tenha medo de olhá-lo nos olhos. Com tranqüilidade, confiança, você acabará se vendo nos olhos dele. E você vai compreender, que o que o aproxima é muito maior do que aquilo que o separa. Toda confusão, toda rejeição é fruto do desconhecimento do outro. (KOUYATÉ Apud BERNAT, 2008, p. 257).

Até aqui já se sabe, minimamente, o que é um *djeli*, e a importância da palavra na África Ocidental. Faço questão de incluir “minimamente”, pois há muitas camadas, há muitas nuances, que nem mesmo eu sei, e confesso que estou distante de saber tudo. Toumani Kouyaté também fala sobre essa dificuldade sobre descrever o *djeli*:

Até mesmo para as crianças *djéli* é difícil explicar. Elas passam por uma iniciação. Se uma criança trair essa iniciação divulgando um segredo *djeliya*, ela não verá o dia seguinte. Essa é a regra desde o começo da iniciação. Os *djélis* devem guardar os segredos porque eles são os protetores da sociedade. (KOUYATÉ, 2015, p. 26).

São conhecimentos delicados e poderosos. Até por isso sou muito enfático quando digo que não quero ser chamado de griot e muito menos de *djeli*. O conhecimento que temos nos permite fazer as próximas análises. Como afirmo no título desse trabalho, a tradição oral desses mestres da palavra é abordada aqui como inspiração. Como partir de princípios, elementos constituintes dessa tradição oral para instigar estudantes residentes em Alagoas a contar e ouvir histórias? É importante lembrar que o ensino nas sociedades de tradição oral não compreende o mesmo formato que o nosso. E que muitos dos princípios que tentei trabalhar com os estudantes em um semestre, são transmitidos por muitos anos. Amadou Hampatê Bá nos fala sobre a forma de ensino em países da África Ocidental:

O ensinamento não é dado de uma forma sistemática à maneira ocidental moderna, ou seja, com um programa progressivo escalonado e bem distribuído no tempo. Aqui o ensino elementar, médio ou superior é dado ao mesmo tempo, segundo os eventos e as circunstâncias, e constitui sempre uma lição da linguagem em ação. (BÁ, 1972, p. 19).

O que o tradicionalista maliense quer dizer com linguagem em ação, compreende um aprendizado ditado e regido sob a égide da experiência, como já expliquei no capítulo anterior. O “ensino [...] é dado [...] segundo os eventos e circunstâncias”. E cada um recebe o conhecimento com a “cuia” que tem, pois, a palavra se comporta como um rio. Os *djeliw* passam por algumas iniciações, normalmente em fases de sete anos, eles aprendem a ouvir histórias, contam um pouco menos do que ouvem durante a adolescência e fase adulta, e apenas aos 42 anos são considerados pela sua comunidade como protetores da oralidade e, nesse momento, sua palavra é mais respeitada. Eles são convocados a resguardar essa tradição até os 63 anos, depois decidem o que fazer⁷². Toumani Kouyaté ressalta a importância da palavra falada e destaca que entre eles também se escreve e fala dessa escola que dura toda uma vida:

Nossa cultura é bastante oral. É um outro modo de vida, o qual é preciso viver para realmente entender e poder falar com propriedade. Quando se vive tal cultura, não se pode escrever sobre ela. Muitas vezes, quando não se pertence ou não se está dentro dessa cultura, tem-se vontade de forçosamente escrever sobre ela. E as pessoas de fora tendem a pensar que, para nós, tudo é somente dito ou que somente escutamos. Mas não há somente o escutar. Tudo diz respeito a uma forma de se comunicar. E foi a forma de nos comunicarmos que fez com que nossa sociedade, dos *djélis griots*, fosse uma sociedade oral. Essa forma de sociedade tradicional faz uma criança ir para escola, para uma escola tradicional, desde 0 até 63 anos. (KOUYATÉ, 2015, p. 36).

Nesse texto, curto e de uma força avassaladora, Toumani explica a necessidade de eles escreverem sobre sua cultura, porque a vivem, e por isso têm propriedade. O que procuro fazer nessa tese, nessa parte de minha pesquisa, é relacionar pontos que me tocam há cerca de quinze anos e que tento instigar reflexão e prática partindo da vivência dos educandos. Busco inspiração na África Ocidental por acreditar que temos forte influência dessa cultura e precisamos nos aproximar dela para entender melhor o que nos passa enquanto experiência.

Vivemos numa época que, segundo Walter Benjamin (1933) e Jorge Larossa (2004), sofre de uma escassez de experiência, nos falta viver concretamente o que nos cerca, pelo menos sob o ponto de vista do Ocidente. Larossa afirma que a experiência tem se tornado rara, principalmente em função do excesso de informação, excesso de opinião e a forma como lidamos com o tempo:

A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência [...] a experiência é cada vez mais rara por excesso de opinião. O sujeito moderno é um sujeito informado que além disso opina. É alguém que tem

⁷² Como já exposto segundo Isaac Bernat e Sotigui Kouyaté, página 50 dessa tese.

uma opinião supostamente pessoal e supostamente própria e às vezes supostamente crítica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo do qual tem informação. [...] Em terceiro lugar, a experiência é cada vez mais rara por falta de tempo. Tudo o que se passa, passa demasiadamente depressa. E, com isso, reduz-se a um estímulo fugaz e instantâneo que imediatamente substituído por outro estímulo ou por outra excitação igualmente fugaz e efêmera. (LAROSSA, 2007, p. 154, 155, 157).

Vivemos em uma sociedade de sujeitos que acham que sabem muito, por conta da gama de informações que recebem. Existe uma necessidade de termos opinião formada sobre tudo. E o afã de ter e ser novidade, além de tornar “descartável” muito do que possuímos e adquirimos, faz com que lidemos com nosso tempo de forma acelerada e sem atenção às experiências possíveis.

Na África Ocidental, por mais que a informação chegue com uma certa velocidade atualmente, o excesso delas não é visto como sabedoria. Lá as pessoas costumam entender que somos pequenos diante da natureza, somos parte dela e o saber se constrói na conexão entre as pessoas, as tradições e o meio ambiente. Em relação ao excesso de opinião nesse território, o fato de saber que são “pequenos”, as tradições orais, as famílias divididas em castas, a hierarquia e o respeito aos mais velhos, trazem valores que nos permitem entender que não podemos opinar sobre tudo, e que nosso conhecimento é limitado como nosso corpo. A relação com o tempo nesses países é completamente diferente do que a relação que se tem no Ocidente. Sobre os valores e o tempo, Toumani Kouyaté afirma que:

A África é um continente. Se percorrê-la de norte a sul ou de leste a oeste, verá que lá estão presentes valores que o Ocidente perdeu, ou que então, talvez, nunca teve. [...] O Ocidente vive com a noção de tempo sempre olhando no relógio. É o tempo do Ocidente. Para nós o tempo é o tempo que estamos vivendo. Essas são algumas diferenças. (KOUYATÉ, 2015, p. 38).

Não há tanta pressa, percebi, no contato com eles e durante o intercâmbio, que, pelo menos entre os contadores de histórias, há a crença de que tudo ocorre no seu tempo, quando precisa acontecer. E cada vez que uma situação nova acontece, um bom contador de histórias, ou um *djeli*, traz um ensinamento para aquela situação vivida. No Mali, em Burkina Faso e em outros países da África Ocidental, as situações ainda são estímulos para que os processos pedagógicos ocorram. Segundo Amadou Hampatê Bâ:

A observação de um acontecimento incita o mestre a tirar lições para seus alunos, em função do estado de compreensão em que se encontram. Por exemplo, a observação de uma caravana de pequenas formigas transportando uma aranha, será uma ocasião para um curso não somente sobre formiga e aranha, mas sobre a utilidade da solidariedade e sobre a grande força que

constitui a união de pequenas forças juntas. (BÂ, 1972, p. 19).

Tendo essa premissa, um dos grandes desafios da disciplina "Narrativas na Rua" era adequar esse modo de perceber a vida com um regime acadêmico que exige prazos e cumprimento de metas. A tentativa foi levar o conteúdo, sem excesso de pressa. Lidamos com muitas informações, mas que foram transmitidas com tranquilidade e repetidas vezes, para que a compreensão fosse mais eficiente. E por mais que tivéssemos um cronograma - e eu procurei segui-lo "à risca" -, sabíamos que o tempo era nosso, e faríamos o que pudessemos com ele.

Esse tipo de abordagem foi feito comigo, em minha graduação, em pouquíssimos momentos. Algumas aulas do professor José Ronaldo Faleiro, algumas aulas da professora Fátima Costa de Lima, ambos professores da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), indicaram caminhos possíveis para o meu processo, mas sei que as fontes e o ideário deles não eram necessariamente as minhas. O fato de se interessarem por questões da tradição popular e por temas afro-ameríndios talvez seja uma possível conexão com o trabalho que desenvolvi na disciplina da ETA / UFAL. Na graduação que cursei, bem como em outros cursos de Licenciatura e Bacharelado em Teatro, os temas relativos à cultura afro-ameríndia não foram tratados, incentivados e discutidos da forma que deveriam, apesar da existência das leis 10.639/2003 e 11.645/2008, que respectivamente: instituiu a obrigatoriedade do estudo da cultura afro brasileira nas escolas; expandiu a obrigatoriedade para cultura ameríndia em todas as instâncias da formação.

O professor Zeca Ligério, da UNIRIO, fala sobre a importância de estudos relativos às culturas afro-ameríndias:

Atualmente, vou além do teatro e procuro incentivar a aproximação com as manifestações culturais afro-ameríndias, apontando para uma atividade educacional no âmbito das artes cênicas a partir da ótica trazida por essa emergente área dos estudos da performance. O objetivo é abraçar não somente o campo específico do teatro, visivelmente atrelado ao desenvolvimento das estéticas eurocêntricas, mas, sobretudo, as danças, as artes visuais, a música popular e a mitologia das tradições orais afro-ameríndias, extremamente ricas e pouquíssimo valorizadas no processo educacional. (LIGIERO, 2009, p. 17).

É compreensível a ampliação do campo de ação para outras artes, principalmente porque para os artistas populares, para os brincantes, para os indígenas, para os *djeliw* e para outras castas e grupos culturais africanos, não há especialização, apenas na música, no teatro ou nas artes visuais. O desenvolvimento de seus brinquedos e artefatos culturais vão mais além do que a segmentação e enquadramento, estimulados, muitas vezes, pela Academia e

pela visão eurocêntrica de formação. É importante que os cursos universitários de teatro provoquem a aproximação da cultura popular com respeito e cuidado, para que o leque de opções dos estudantes seja potencializado, e para que os brincantes e artistas populares em geral pudessem, desde que quisessem, ingressar na universidade e perceber que sua cultura é também valorizada. Zeca Ligiero fala sobre colocar essas culturas, afro-ameríndias em pé de igualdade com a cultura hegemônica:

A discussão do conhecimento teórico dessas tradições ajuda no processo de descoberta e na valorização das mesmas, colocando-as no mesmo nível das da origem europeia. Possibilita ainda a assunção de novos processos criativos e de treinamentos não ortodoxos, induzindo, por si só, à interação com o grupo ou a comunidade e permitindo não apenas que o indivíduo se liberte da opressão em que vive, mas que o que vive dentro dele, oprimido por séculos de repressão judaico-cristã, possa tornar-se matéria-prima do trabalho. (LIGIERO, 2009, p. 18).

Essa matéria-prima tem uma infinidade de recursos e elementos que pode dialogar com o fazer teatral e não é a toa que pesquisadores, considerados grandes diretores de teatro, tenham se valido da estética e de temas africanos em seu trabalho, como é o caso de Peter Brook, que trabalhou mais de vinte anos com Sotigui Kouyaté.

O africano, por exemplo, tem uma expressão corporal fantástica – sua capacidade rítmica e de movimento é mundialmente famosa. Mas no interior de cada cultura essa vasta capacidade é utilizada de modo muito restrito porque toda cultura, em suas danças e na sua música, trabalha com um número limitado de ritmos. Por isso, embora ninguém do nosso grupo pudesse movimentar-se como um africano – ver um africano mover-se era sempre motivo de inveja, deslumbramento e admiração – os africanos, muito generosos, viam a coisa pelo lado oposto e diziam que para eles era muito interessante observar movimento que nunca haviam imaginado estar no âmbito natural de seus corpos. Interessavam-se em ver movimentos fora do comum ou em ouvir ritmos não familiares. [...] Certa vez passamos a tarde inteira sentados numa cabana em Agades, cantando. Nós e o grupo africano cantávamos alternadamente quando, de repente, havíamos atingido a mesma linguagem sonora. Nós entendíamos a deles e eles entendiam a nossa. Foi muito empolgante porque, a partir de tantas canções diferentes, chegamos de súbito àquela área comum. (BROOK, 1995, p. 167-168).

No Brasil, o diretor Amir Haddad também fala da importância de se observar as matrizes africanas e afrobrasileiras no teatro. Amir parte da premissa de que esse manancial tem muito a ver com o Teatro de Rua:

Esse entendimento, essa sabedoria, a coisa africana, o pensamento mediterrâneo, que têm mais a ver com a gente, são muito importantes no meu teatro, porque vou abandonando tudo que veio do Atlântico Norte protestante, do branco protestante, da ética e da estética da burguesia protestante. Viver num mundo como o nosso, onde a cultura religiosa é tão

variada e não tirar algum proveito disso é que não dá [...] (HADDAD, 2009, p. 207-208).

Essa postura de valorização da cultura africana e afro-brasileira de Amir Haddad, além de sua discussão sobre Teatro de Rua e democratização do fazer teatral para todas as etnias e classes, talvez tenha sido um dos motivos pelos quais esse pesquisador era um dos palestrantes do II Fórum de Performance Negra, ocorrido em Salvador em 2006⁷³.

As motivações e discussões dos fóruns (2005, 2006, 2009) eram para fortalecer o diálogo entre grupos que trabalham com arte de matriz africana. E nos dois fóruns dos quais pude participar (2006 e 2009), em nenhuma mesa, ou palestra, a questão da oralidade ou da contação de histórias foi tema principal. Ainda assim, as tradições orais são uma grande marca da formação do povo brasileiro e parte de nossa herança africana e ameríndia, principalmente.

É preciso revisar o tratamento dado às fontes orais de matriz africana, inclusive nas universidades. O crescimento dos cursos de artes no país, as leis 10.639/2003 e 11.645/2008, a existência do sistema de cotas raciais e sociais, exigem que as universidades se reformulem e que outras fontes de saber não eurocêntricas sejam postas em prática. E isso para que os alunos saibam lidar com uma universidade que começa a ter uma distribuição de estudantes mais parecida com a que vemos em nossas ruas e comunidades.

O trabalho que realizei juntos aos estudantes da Escola Técnica de Artes e à Licenciatura em Teatro da UFAL pretende colaborar com essa revisão de conteúdos e posturas em busca de cursos superiores que nos aproximem de uma escola realmente libertária e cidadã, em que a cultura dita “periférica” possa romper obstáculos e ser inserida em nossos currículos.

⁷³ O primeiro Fórum aconteceu em 2005 e, segundo a pesquisadora Evani Tavares Lima, “O primeiro, que foi realizado em Salvador, em 2005, reuniu em sua última edição mais de cem grupos, oriundos das 27 unidades federativas do Brasil. *O I Fórum Nacional de Performance Negra nasce da compreensão de que é imperativo um teatro e uma dança que expressem o poder e o vigor da criação artística da população negra deste país (trecho da “Carta de Salvador” – documento de intenções do Fórum).*” (LIMA, 2010, 111)

3.1 DA TRADIÇÃO DO DJELI AO APRENDIZADO PELA EXPERIÊNCIA, UMA PROPOSTA DE REVISÃO PEDAGÓGICA NO TEATRO

E isso com base na convicção de que as palavras produzem sentido, criam realidades e às vezes funcionam como potentes mecanismos de subjetivação. Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, em que fazemos coisas com as palavras e também que as palavras fazem coisas conosco. [...] E, portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos. [...] o homem é palavra, que o homem é como palavra, que todo ser humano tem a ver com a palavra, dá-se em palavra, está tecido em palavras, que o modo de viver próprio desse vivente que é o homem, se dá na palavra e como palavra. [...] As palavras com que nomeamos o que somos, o que fazemos, o que pensamos, o que percebemos ou o que sentimos são mais do que simplesmente palavras. (LAROSSA, 2007, p. 152,154).

Jorge Larossa nos lembra o quanto a palavra interfere no nosso modo de ser e de nos relacionarmos. Mas como essa palavra pode ser valorizada no processo de formação em teatro? E que valor a palavra experiência pode adquirir numa disciplina inspirada em princípios de tradição oral dos *djeliw*? Faz-se mister analisar algumas palavras próximas desse trabalho para que se possa entender melhor os caminhos dessa inspiração antes de um aprofundamento na prática acadêmica que desenvolvi. Uma dessas palavras é experiência, e para analisá-la, os estudos do autor da epígrafe desse subcapítulo são de grande valia. Antes de mergulhar mais na teoria de Jorge Larossa, recorro aos *djeliw* com os quais tive contato e a um mestre brasileiro na área da Pedagogia, Paulo Freire.

Concatenando o que Hassane Kouyaté disse sobre contar contos da tradição humana e que seria preciso entender outra cultura para apropriarmo-nos de seus contos⁷⁴; Toumani Kouyaté afirmou que para contar contos de outra cultura seria importante visitar a nossa (2014)⁷⁵. Essa visita à nossa cultura, ou o que eu argumento como nossa infância⁷⁶, lembrou as ações e estudos de Paulo Freire (1981), que insistia em valorizar o conhecimento do educando como forma de desenvolvimento pessoal, coletivo, e formador de identidade. Paulo Freire trouxe para o Brasil as bases de uma educação libertária. Se eu coloquei no subtítulo acima “uma proposta de revisão pedagógica”, é que, para escrever sobre a inserção desse

⁷⁴ Página 65 dessa tese.

⁷⁵ Fonte oral, curso de Toumani Kouyaté, 2014.

⁷⁶ Página 39 dessa tese.

aspecto da cultura africana no currículo universitário de Alagoas, foi necessária uma atitude atenta em relação à pertinência desse tema. Paulo Freire, falando sobre como a escrita sobre um tema pode ser abordada, afirma:

[...] ao escrever, não posso ser um puro narrador de algo que considere como um *fato dado*, mas, pelo contrário, tenho de ser uma mente inquieta, curiosa, constantemente em busca, admitindo-me como se estivesse com os leitores que, por sua vez, devem recriar o esforço de minha busca. (FREIRE, 1981, p. 87).

Essa citação de Paulo Freire me foi valiosa, não só por instaurar a inquietação e a busca como mola motora para uma escrita crítica, mas pela imagem que ele traz de narrador. O “puro narrador” seria aquele que descreve sem reflexão. Já o narrador “crítico”, poderia ser aquele que avançou e procurou aproximar seu discurso dos leitores, contando com eles inclusive para “recriar o esforço dessa busca”. Os contadores de histórias que tentei formar foram reflexivos, entre outras coisas, a partir do momento em que revisitaram um pouco de sua cultura e da cultura de onde vieram os contos africanos. A aproximação da plateia foi uma das premissas de se fazer rodas de histórias em espaços abertos e sempre procuramos contar com nosso público como interlocutores das histórias. Nós criamos e sugerimos algumas imagens, mas a história se completava de maneira diversa na cabeça de cada um.

Sobre o processo de formação e o que chamou de “alfabetização política”, Paulo Freire ainda dicotomizou a educação “bancária”, que só se propunha a transmitir conhecimento; e a educação libertária, que partia da realidade do indivíduo e do grupo para fortalecer a autoestima e identificação. Nesse sentido, o pesquisador propôs uma mudança na educação:

Começarei afirmando ou reafirmando que, se não superarmos a prática da educação como pura transferência de um conhecimento que somente descreve a realidade, bloquearemos a emergência de consciência crítica, reforçando assim o “analfabetismo” político. (FREIRE, 1981, p. 92).

O formato eurocêntrico de se ensinar teatro talvez tenha sido importante para estabelecer as Artes Cênicas como segmento científico. Acredito, também, que a pesquisa nessa área, e tendo a Europa como base e como fonte, tem permitido novas leituras e proposições sobre a teoria e prática do teatro. Mas pensando na “consciência crítica” que Paulo Freire já propunha, e na contemporaneidade de nossas relações, seria preciso discutir as razões das escolhas pela predominância dessa forma de teatro nas universidades e propor outras.

Ainda seguindo a linha de pensamento de Paulo Freire:

[...] uma das radicais diferenças entre a educação como tarefa dominadora , desumanizante, e a educação como tarefa humanizante, libertadora, está em que a primeira é um puro ato de transferência de conhecimento, enquanto a segunda é um ato de conhecer [...] É por essa razão que a prática educativo-libertadora se obriga a propor aos homens uma espécie de “arqueologia” da consciência, através de cujo esforço eles podem, em certo sentido, refazer o caminho natural pelo qual a consciência emerge a paz de perceber-se a si mesma. (FREIRE, 1981, p. 99,100).

A generosidade do “ato de conhecer” estava em apresentar culturas pouco difundidas num curso técnico e num curso de licenciatura. O que Paulo Freire chamou de “arqueologia da consciência” poderia ser lida como o mergulho em “nós mesmos” que fizemos para poder absorver um pouco de um imaginário estrangeiro, nesse caso africano. O que quis dizer é que esse mergulho em nossos valores, energias, e posturas pode ser feito com qualquer que seja a matriz onde queremos chegar com nossa arte, o conteúdo político desse discurso foi revisar, e visitar manifestações artísticas pouco referenciadas na Academia. O próprio Sotigui Kouyaté afirma que “só podemos dar aquilo que já temos dentro de nós”⁷⁷. E o que está dentro de nós, de uma forma que não partisse apenas da “informação”, ou da “opinião”, mas de vivenciar concretamente, foi o que chamei de experiência.

Larossa afirmou que é preciso “pensar a educação valendo-se da experiência” (LAROSSA, 2007, p. 152). O autor nos provocou a pensar que, se a escola, quando negava a experiência ou não a discutia devidamente, não estaria impedindo novas descobertas. Segundo o pensador, “Nessa lógica de destruição generalizada da experiência, estou cada vez mais convencido de que os aparatos educacionais também funcionam cada vez mais no sentido de tornar impossível que alguma coisa nos aconteça”. (LAROSSA, 2007, p. 158). Larossa, além de destacar a “informação” (em demasia seria quase uma antiexperiência), a “opinião” (o fato de todo mundo achar que pode opinar sobre todas as coisas) e o “tempo” (que se torna tão rarefeito como as vivências), apontou outra instância como um grande fator inimigo da experiência:

Em quarto lugar, a experiência é cada vez mais rara por excesso de trabalho. Esse ponto me parece importante porque às vezes se confunde com experiência com trabalho. Existe um clichê segundo o qual nos livros e nos centros de ensino se aprende a teoria, o saber que vem dos livros e das palavras, e no trabalho se adquire a experiência, o saber que vem do fazer ou da prática, como se diz atualmente. [...] Minha tese não é somente que a experiência não tem nada a ver com o trabalho, senão mais ainda que o trabalho, essa modalidade de relação com as pessoas com as palavras e com as coisas que chamamos de trabalho, é também inimiga mortal da experiência. (LAROSSA, 2007, p. 158,159).

⁷⁷ KOUYATÉ apud BERNAT, 2007, p. 50.

O contador de histórias contemporâneo, formado nos cursos, possui uma relação estreita com a leitura, ele se baseia no livro e no conto lido, esse é o seu trabalho. Não tenho nada contra e comecei minha jornada como contador de histórias dessa maneira. Mas se você pede para um contador contemporâneo simplesmente contar uma história com suas palavras, muitos se negam, e se ainda se assumirem atrizes ou atores, esse pedido soa muito pior. Na África Ocidental, os contos são ouvidos, uma ou mais vezes, no confronto direto com situações reais, esse é o costume. O conto está ligado à sua vida, àquele momento em que se buscam respostas ou caminhos para determinadas situações. Quem escuta um conto respeitando uma sociedade de tradição oral está com os ouvidos e mente abertos e, mesmo que não precise tanto daquele ensinamento no momento em que ouve, sabe que um dia pode precisar.

Essa comparação produz experiências completamente diferentes entre os contadores. Os contadores contemporâneos são experientes em dissecar um texto, talvez dividi-lo em partes menores, talvez compor ações para alguns trechos, sugerem personagens, etc. Mas alguns dos participantes de minhas oficinas não conseguiam pensar num sinônimo para uma palavra que escapasse, não conseguiam tornar o conto seu e por isso travavam ao menor esquecimento. Eu fui assim durante algum tempo.

O contador tradicional tem uma outra experiência, ele ouve, e ouve de maneiras diferentes, com entonações diferentes, e ouve muitas vezes. Ele pode compor ações, sugerir personagens, não conheço contadores tradicionais que subdividem o conto em pequenas partes para “decorar”, mas é possível que existam. De qualquer forma, acredito que eles têm uma vivência mais livre em relação ao conto.

Nossa memória é seletiva e se “o conto nos escolhe”, se nosso imaginário conseguiu reter aquelas passagens, é muito provável que se encaixassem em nossa “embocadura” e, em caso de necessidade, algumas palavras poderiam ser substituídas sem prejuízo para a estrutura do conto. Volto a dizer, são experiências diferentes e isso não pressupõe serem melhores ou piores. Passei pelas duas e a segunda possibilidade me deixa mais livre, atualmente me instiga mais, e apesar de ser milenar, conheço poucas pessoas que exercitam essa possibilidade em cursos e oficinas.

Na Academia, a oralidade transmitida através da contação de histórias ainda tem muito a ser explorada. E se partirmos do pressuposto de propor uma atenção maior ao que se ouve do que ao que se lê, nossa prática, dentro das universidades, parece ficar mais rarefeita. Esse fator, aliado à premissa de revisitar a fase infantil de nossas vidas, como uma preparação para

escutar histórias seculares e milenares, chega a ser absurda num mundo em que:

A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo que caracteriza o mundo moderno, impede sua conexão significativa. Impede também a memória, já que cada conhecimento é imediatamente substituído por outro acontecimento que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar nenhuma marca. (LAROSSA, 2007, p. 157).

Valorizar o que se escuta é um exercício de para ativar a memória. E nossa memória está ligada a reconstruir o nosso tempo, ou nossa relação com o tempo, algo difícil de ser explorado dentro da Academia. Muitas vezes os prazos sufocavam, mas precisamos estar atentos a eles. Essa atenção poderia ser dada sem uma aceleração desnecessária, sem o afã de esgotar um conteúdo numa aula, ou sequer no semestre, entendendo que cada grupo iria apreender o que o tempo coletivo possibilitasse dentro do período letivo. E ainda individualmente, poder-se-ia crescer mais ou menos a partir da relação do estudante com seu tempo.

Tudo isso parece um pouco óbvio, mas esse exercício de escutar os alunos com a especificidade de cada um, escutar o coletivo e estar tranquilo diante de uma meta que só se completa até onde for necessária para o processo, foi difícil e requisitou uma paciência imensa. Estou falando, de novo, sobre desacelerar o tempo, interromper o fluxo cotidiano para propor uma escuta mais lenta e mais atenta.

Larossa, define experiência como interrupção:

A experiência [...],requer um gesto de interrupção, [...], requer parar para pensar, para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LAROSSA, 2007, p. 160).

E essas atitudes, apontadas por Larossa em relação à experiência, poderiam ser vivenciadas quando se escutasse uma história que nos tocasse, fosse por um contador tradicional ou contemporâneo. Suspendemos o tempo, o juízo de valor e a opinião, para que pudessemos completar a história, assumindo o papel de “interlocutores” e “cultivar a atenção e a delicadeza”, complementada pela “arte do encontro”. Essa disciplina, para buscar essa pessoa que conta histórias, seria mais interessante se fosse feita num tempo suspenso, no tempo que Larossa indicou para o sujeito da experiência.

[...] sujeito da experiência se define não tanto por sua atividade, como por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior. À oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. [...] O sujeito da experiência é um sujeito ex-posto. Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pôr-nos), nem a o-posição (nossa maneira de opor-nos), nem a im-posição (nossa maneira de impor-nos), nem a pro-posição (nossa maneira de propor-nos), mas a exposição, nossa maneira de ex-por-nos, com tudo que isso tem de vulnerabilidade e risco. (LAROSSA, 2007, p. 161).

Essa “receptividade”, essa “disponibilidade”, essa “abertura” e ex-posição que envolve “vulnerabilidade e risco” faz parte do exercício de atrizes e atores que se propõem a trabalhar na rua. Dialogar com espaço e público e contar com um grau maior de imprevisibilidade faz parte do nosso cotidiano como teatros de rua. Juliana Jardim Barboza, ao falar das qualidades de um ator que escuta, diz o seguinte:

Esse ator que escuta, então, do silêncio, da quietude, da intensidade, do vigor e do brincar da poesia, precisa partir de outro solo que não o do excesso, o do fazer compulsivo, da propositividade do profissionalismo, do preencher com boas ideias sua relação com a palavra. Deixar de dar o seu jeito, de trazer o seu melhor. Mas esperar até pelo o que não é bom, por uma possível falta de jeito. E acalmar-se *para* a palavra. (BARBOZA, 2009, p. 70).

Apesar de nem Larossa, nem Juliana Barboza terem falado diretamente da atriz ou do ator de rua, os apontamentos que fizeram dialogaram objetivamente com o que busquei na disciplina. A preferência pelo conto executado em espaço aberto pelo *djeli*, aliada a esses princípios em torno da experiência trazidos por Larossa, em comunicação com a minha prática como ator e diretor de espetáculos e sessões de contos na rua, justificaram a razão da disciplina se chamar **Narrativas na rua**. Larossa falou do “enjaulamento” da experiência, que fomentou uma atitude de rebeldia:

Se a imagem do declínio, ou a do desaparecimento, ou a da crise da experiência, constitui um gesto nostálgico, ainda que orientado criticamente, a imagem do enjaulamento da experiência constrói um gesto de rebeldia [...] Como sair daqui? Trata-se de liberar a experiência, de fazer com que saia da jaula, de conseguir uma forma de liberdade, algo que tenha relação com o exterior, com o aberto. (LAROSSA, 2008, p. 192).

Essa proposição de sair da jaula, comunicou-se mais diretamente com o que propus na disciplina, voltada para um conhecimento compartilhado em espaços abertos, da mesma

maneira que o Teatro de Rua. Para entender ainda mais outras palavras e motivações para esse trabalho, fiz um breve apanhado do Teatro de Rua no Brasil: nossos principais encenadores e grupos, a presença da Rede Brasileira de Teatro de Rua, além de um pouco mais das experiências que desenvolvi, relacionadas à prática de Teatro de Rua e narrativas dentro de universidades. Os próprios articuladores da RBTR têm produzido bibliografia vasta e de qualidade sobre nossa prática. O que fiz nos tópicos que seguem é apenas uma tentativa de localizar ainda mais essa fase de minha pesquisa dentro de um movimento nacional que está começando a ocupar outros espaços de diálogo e articulação, como é o caso da Academia.

3.2 ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE TEATRO DE RUA E A RBTR

Por isso, a gente volta a essa ideia anterior do espetáculo, da rua e da construção da catedral do espetáculo na rua, do edifício construído pelo afeto, pela inteligência, pela participação do ator, junto com o público; este é um momento de integração total, em que o ator, o menino que cheira cola, o assaltante, o office-boy, a madame, a dona de casa, todos estão ali livres da estratificação social. Desejo que esse encontro continue e que eu saia do teatro com a felicidade de quem exerceu um ato de amor. Se isso não é possível em nosso cotidiano, que é difícil, que seja no teatro. O teatro precisa dessa função social, religiosa; não pode ser apenas entretenimento. (HADDAD, 2009, p. 213).

O Teatro de Rua feito no Brasil é tão plural quanto a formação do nosso povo. É certo que podemos observar pontos de confluência, algumas práticas semelhantes, mas a diversidade é tanta que é difícil observar nosso teatro de rua como gênero, estabelecido e com regras comuns. É preferível tratar o Teatro de Rua como modalidade, corroborando com o estudo dos professores André Carreira (2002, 2007) e Narciso Teles (2005, 2007). O professor Narciso, analisando possíveis metodologias de ensino dessa modalidade estabeleceu três grandes pilares de estudo: a relação com o espaço urbano, a bricolagem e a experiência (2007). A relação entre esses três elementos nos permitiu que tenhamos grupos com propostas estéticas tão diferentes quanto o Imbuauça de Sergipe⁷⁸, o Vivarte do Acre⁷⁹ e o Erro Grupo de

⁷⁸ Fundado em 28 de agosto de 1977, o Grupo Imbuauça – nome que homenageia um artista popular, o embolador Mané Imbuauça – é fruto de oficinas realizadas em Aracaju, principalmente a de teatro de rua ministrada por Benvindo Siqueira a partir de sua experiência no “Teatro Livre da Bahia” em Salvador. Fonte: GRUPO IMBUACA (2015)

⁷⁹ Criado no município de Rio Branco, Estado do Acre, o Grupo Experimental de Teatro Vivarte surgiu em 1998. Sua atuação está focada no teatro de rua, com ênfase na cultura popular brasileira, no imaginário e nas tradições acreanas e amazônicas. Fonte: VIVARTE (2015)

Santa Catarina⁸⁰, citando poucos diante de nosso vasto conjunto. Esses grupos, mesmo com trajetórias e intenções bem diferentes, se aproximam pelo fato de se utilizarem desse espaço híbrido, que é a rua. Segundo André Carreira:

A rua, por ser o espaço da circulação pública, onde estão desde o marginal até o trabalhador de setores médios, constitui um espaço de *hibridação de usos* que dá forma a um marco cultural próprio, mas, que se relacionam – por aproximação – com o campo da cultura popular. [...] a resultante do teatro de rua terá sempre o elemento popular no seu bojo, ainda quando não o tenha – conscientemente – na sua temática. (CARREIRA, 2002, p. 8).

O professor André Carreira, que estudou manifestações de rua no Brasil e na Argentina (2007), em sua pesquisa e espetáculos buscou dialogar com o que chamou de vanguarda estética e dramaturgicada dessa modalidade teatral. Ele afirmou que por mais que se tivesse um texto ou formato de espetáculo que não tratasse diretamente de questões e manifestações “populares”, todo Teatro de Rua seria popular por estar inserido na frequência dos espaços públicos. (CARREIRA, 2002, p. 5).

O Brasil é diverso, e essa gama de influências e sotaques por vezes acompanha nosso fazer teatral. Mesmo que tenhamos um curto período de existência enquanto nação (aqui considerando as grandes navegações e os processos colonizadores), os povos que construíram o "brasileiro" possuem uma longa tradição de manifestações espetaculares e teatrais em espaços abertos. Os povos indígenas em seus mitos, cultura e dança, homenageavam seus deuses, que são refletidos na natureza. Sobre essa força ancestral escrita na natureza nos falou Daniel Munduruku:

Os velhos sempre nos trazem o novo que é sempre velho, antigo, pois está escrito na natureza. É assim que aprendemos na aldeia. É assim que vivemos nossa tradição. É assim que desempenhamos nosso ser social, pelo respeito às tradições, pelo respeito ao saber do outro e pelo pertencimento a uma teia que nos une ao infinito. (MUNDURUKU, 2015, p. 118).

A professora Eliene Benício Costa afirmou que “o espaço público na vida do indígena desempenha um forte papel, que coincide com a extensão inteira do território de uma nação centralizado na taba e em sua praça, tanto na vida cotidiana como nas ocasiões de ritualização”. (COSTA, 1993, p. 54). Ela destacou, ainda, uma representação ao ar livre feita com indígenas atuando em 1583:

⁸⁰ O ERRO nasceu no ano de 2001, em Florianópolis/SC – Brasil, a partir do objetivo de seus integrantes de experimentar a arte como intervenção no cotidiano das pessoas e sua interdisciplinaridade de conceitos e áreas de linguagem. Fonte: ERROGRUPO, (2015)

Em 1583, os padres Cardim e Gouveia, assistiram a uma representação, “Diálogo sobre a conversão do Gentio”, do padre Manoel de Nóbrega. Os próprios índios eram os atores, e um coro de crianças nuas alegravam o espetáculo com gritos de guerra e danças desenfreadas. Outros meninos indígenas cantavam e dançavam quadras pastoris ao ritmo de violas, tamborins e flautas. O espetáculo foi realizado ao ar livre tendo como fundo a selva; completava-o um diálogo pastoril em língua indígena, portuguesa e espanhola. Tudo se encerrava com uma procissão solene, danças, música de flautas. (COSTA, 1993, p. 55).

Apesar desse registro de espetáculo organizado sob muitos moldes europeus, os povos nativos do que chamamos de Brasil já se utilizavam do espaço aberto para seus rituais de forte teatralidade. Tanto com seus rituais seculares, quanto com as representações conduzidas pelos jesuítas, os povos ameríndios utilizavam o espaço aberto como lugar de expressão. As civilizações africanas transplantadas para o Brasil trouxeram também seus cultos, corporeidades e oralidades que ainda marcam muitas manifestações populares brasileiras. Celso Sisto se referiu a esses remanescentes de oralidade como lastros de origem e destacou alguns pontos em questão encontrados na cultura brasileira:

Ainda hoje, mesmo as histórias africanas [...] contadas pelos narradores urbanos, de algum modo dão testemunho da luta de resistência, preservação, valorização, e enaltecimento de uma cultura basilar. Os lastros de origem figuram nas festas e folguedos, na capoeira, no batuque, e, sobretudo no candomblé, que é também um grande arsenal das histórias populares africanas. (SISTO, 2012, p. 278).

Com exceção do candomblé, em que normalmente as histórias são contadas, cantadas ou corporificadas em espaços cobertos (mas não necessariamente fechados), a capoeira, as festas e os folguedos costumam ser realizados em espaços abertos. A influência ibérica do teatro de feira, a prática modal do repente e o cordel, surgidos na Europa, são outras instâncias culturais cujo desenvolvimento se deu em espaços abertos, em logradouros públicos. Há muito tempo possuímos eventos espetaculares em nossas ruas e praças, alguns diretamente ligados à religiosidade ou rituais. Ana Carneiro, falando do trabalho da Tribo de Atuadores Oi Nois Aqui Traveis⁸¹, ressaltou a importância da comunhão ritualística do Teatro de Rua:

⁸¹ A Tribo de Atuadores Oi Nois Aqui Traveis surgiu em 1978 e, durante mais de três décadas, construiu uma trajetória que marcou definitivamente a paisagem cultural do Brasil. Com a iniciativa de subverter a estrutura das salas de espetáculos e o ímpeto de levar o teatro para a rua, abriu novas perspectivas na tradicional performance cênica do sul do país. Fonte: ONOISAQUITRAVEIZ (2015)

É na busca dessa *comunhão* com o público, tentando reencontrar o caráter “religioso” do teatro – *religioso* no profundo sentido que encontramos em sua raiz, de *religio, religare, ligar, atar*, indicando a reintegração do homem com o mundo –, que o grupo estabelece uma relação tão específica e direta com seu público. (CARNEIRO & TELLES, 2005, p. 126).

A pesquisadora Ana Carneiro ainda discorreu sobre a mudança de paradigmas que o Teatro de Rua estabeleceu com o teatro feito em casas de espetáculo, afirmando que “podemos reconhecer aí, não a simples transferência de uma forma de atuação/de uma linguagem para um novo espaço, mas o rompimento com o que é estabelecido, na cultura oficial, como teatro”. (CARNEIRO & TELLES, 2005, p. 119). Essa ideia de rompimento dialoga com a ideia de experiência como interrupção de Larossa e a discussão em contraponto à “cultura oficial do teatro” circunscreve a proposta de revisão de conteúdos e formas dentro da universidade.

O Teatro de Rua já faz isso, mas o referencial teórico africano e o fato de trabalhar com contos e não com peças e cenas, provoca algumas tensões. Há uma expansão dessa ideia de rompimento/ruptura quando a autora situou o Teatro de Rua como espaço de transformação: “Nada mais é considerado definitivo e essencial para o desenvolvimento do jogo teatral: texto, espaço cênico, figurinos, cenários, relação com o público, tudo pode e deve ser investigado. E, se necessário, modificado”. (CARNEIRO & TELLES, 2005, p. 119).

Essa capacidade de adaptação e de lidar com a imprevisibilidade acompanhou o fazer teatral de rua e Ana Carneiro insistiu que essa é uma proposta transformadora, quando disse que há “uma proposta de transformação e ela diz respeito, no querer livrar-se de ‘convenções’, à quebra de conceitos estabelecidos, ao questionamento daquilo que significa teatro tanto para o público, quanto para os atores”. (CARNEIRO & TELLES, 2005, p. 119). Essa revisão proposta pelo Teatro de Rua, por mais que possa ser remetida à formação do Brasil, possui um marco histórico que é importante destacar.

Em Recife, no ano de 1946, talvez tenhamos um dos primeiros exemplos de espetáculo teatral de rua nos moldes mais conhecidos e difundidos atualmente, com o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes, que contava com a presença, dentre outros, de Ariano Suassuna (COSTA, 1993, p. 65). Mas o próprio Suassuna, citando Machado de Assis, diferenciou o que podemos chamar de Brasil “oficial” do que ocorre no Brasil real⁸². Essa data e essa experiência em 1946 compuseram um marco a ser estudado,

⁸² VERMELHO (2015)

mas seria injusto restringir a manifestação teatral de rua brasileira tendo essa data como início.

Durante séculos tivemos as Folias de Reis, Congadas, Cheganças, as muitas danças do Boi (que embora possuam semelhanças, recebem nomes e qualidades distintas nos estados brasileiros), sem contar com a grande quantidade de artistas de rua que realizaram performances e números que por vezes reuniam mais de duzentos transeuntes em roda. Não podemos esquecer também dos bonequeiros, com seus espetáculos e números, toda a tradição do mamulengo nas áreas rurais e urbanas, até a recente (década de 80) prática do teatro Lambe-Lambe, que tem ganhado novos contornos.

As manifestações brasileiras de rua têm acompanhado a construção do nosso país, nem sempre com a valoração merecida, com o reconhecimento dessa ressignificação dos espaços públicos pautada na experiência e na bricolagem (SILVA, 2007). Podemos observar uma forte tendência no Teatro de Rua brasileiro de aproveitar elementos, temas e estética de nossas manifestações populares. Em sua dissertação⁸³ e tese⁸⁴, a professora Eliene Benício analisou, inicialmente, os elementos populares nordestinos em muitos grupos brasileiros:

Na formação dos grupos de teatro de rua, o objetivo central está em realizar um teatro popular nas ruas, nas praças, periferias das cidades até nas zonas rurais; e a motivação política, através das questões sociais discutidas nos diversos textos dramaturgicos encenados, além de uma atividade constante junto a sindicatos, associações de bairros, movimentos estudantis e partidos políticos. (COSTA, 1993, p. 184).

Em seguida, no doutorado, a pesquisadora estudou a profusão dos Saltimbancos Urbanos nas ruas do Brasil. Foram duas linhas com muitas diferenças, uma calcada no cordel, no repente, numa musicalidade e referência temática muito vigorosa no nordeste brasileiro; e uma outra pautada na acrobacia, no jogo físico, outros temas, por vezes mais urbanos e líricos. Mas, ainda assim, as duas tendências talvez sejam herdeiras de *Commedia del'Arte*, num amálgama com o que é nosso. Temas do cotidiano (seja urbano ou do sertão), jogo físico e presença marcante. Musicalidade, entretenimento e reflexão (seja pessoal ou social) têm acompanhado muitos grupos de teatro de rua brasileiros. A “*commedia*”, guardadas as devidas diferenças e proporções, também expunha nas ruas temas que tocavam diretamente as populações citadinas, com tipos que eram facilmente reconhecidos e identificados pelo povo,

⁸³ SOUZA, Eliene Benício. Teatro de Rua: uma forma de teatro popular no nordeste. Dissertação de Mestrado. Orientador: Clovis Garcia. São Paulo, USP, 1993.

⁸⁴ COSTA, Eliene Benício Amâncio. SALTIMBANCOS URBANOS – A influência do Circo na renovação do Teatro Brasileiro nas décadas de 80 e 90. Tese de doutorado. Orientador, Fausto Fuser. São Paulo: USP, 1999.

pois manifestaram estruturas arquetípicas de amplo alcance, aliados à musicalidade e improvisação de repertório.

No Brasil, o modelo (se é que podemos chamar assim) da Commedia del'Arte tem sido bastante difundido e os grupos tentaram dialogar com suas influências e experiências regionais. O grupo sergipano Imbuauça, por exemplo, por mais que não trate da Commedia propriamente dita, tem a grande maioria de seus espetáculos feitos na rua, possui algumas experiências no palco "italiano", e adotou o cordel como base para a construção de sua dramaturgia. Trabalhou com a construção de personagens-tipo (o que também ocorre na Commedia dell'Arte) e possui forte influência nas danças populares do Nordeste e principalmente nas manifestações populares de Sergipe. Por mais que alguns membros do grupo tivessem experiência como diretores, o grupo costuma contratar diretores para seus espetáculos. Esse grupo está em atividade há mais de 30 anos e graças às suas oficinas surgiram grupos de Teatro de Rua como foi o caso do Joana Gajuru, de Alagoas, e o Boca de Cena, de Sergipe. Esses são grupos que possuem sua estética marcadamente influenciada pelos folguedos do Nordeste brasileiro.

Ilustração 25: Grupo Imbuauça, Sergipe



Fonte: Santos (2013)

Ilustração 26: Associação Teatral Joana Gajuru, Alagoas



Fonte: BLOG AFIDELIS (2011)

Um outro grupo com uma bela e longa trajetória é o grupo Mineiro chamado Galpão⁸⁵. Também com experiências de palco e rua, o grupo investiu na técnica circense, no domínio de instrumentos musicais e tem montado textos estrangeiros com uma roupagem própria, original. O grupo algumas vezes contratou diretores e atualmente tem levado espetáculos grandiosos para as ruas, com estrutura de palco, som e iluminação de grande magnitude. O Galpão tem em seu repertório peças de Brecht, Shakespeare, Tennessee Williams, adaptadas para a realidade brasileira e marcadamente popular mineira, além de possuir uma escola de formação teatral em que algumas disciplinas são voltadas para o teatro de rua.

Ilustração 27: Grupo Galpão, Minas Gerais.



Fonte: Colcha de retalhos (2012)

⁸⁵ O Grupo Galpão é uma das companhias mais importantes do cenário teatral brasileiro, cuja origem está ligada à tradição do teatro popular e de rua. Criado em 1982, o grupo desenvolve um teatro que alia rigor, pesquisa, busca de linguagem, com montagem de peças que possuem grande poder de comunicação com o público. (GRUPO GALPÃO, 2014)

Noutra região brasileira, há um coletivo que iniciou seus trabalhos com forte influência brechtiana e que também conta com uma escola de formação política e de teatro de rua, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Esse grupo trabalhou peças com temáticas brasileiras, como a Saga de Canudos (esse baseado num texto de Cesar Vieira) e o Amargo Santo da Purificação (baseado na vida de Carlos Marighella). O “Ói Nóis” trabalhou com criação coletiva no Rio Grande do Sul, apesar do grupo possuir pessoas que atuam e dirigem desde sua fundação, como Tânia Farias e Paulo Flôres. É um grupo que tem uma renovação constante, inclusive em função da escola que eles mantêm. E em todos os espetáculos buscam provocar a reflexão do espectador.

Ilustração 28: Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, Rio Grande do Sul.



Fonte: Oinoisaquitraveiz.com.br (2000)

São muitos os grupos no Brasil com trajetórias únicas dentro do teatro de rua. Citei três (Imbuaça, Galpão e Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz), de regiões diferentes e que estão em atividade há mais de 30 anos. Uma especificidade que aproxima esses grupos é que

o grupo sergipano, estimula a formação de outros grupos através de suas oficinas. E os grupos do Sudeste e Sul possuem, cada um, uma escola de teatro, que entre outras abordagens, possuem cursos sistematizados para atrizes e atores de rua.

No Sudeste, como o Galpão, há ainda o que talvez seja o grupo de Teatro de Rua brasileiro mais antigo em atividade, o TUOV (Teatro União Olho Vivo)⁸⁶, que possui mais de quatro décadas de existência, um trabalho contínuo na periferia da cidade de São Paulo e a personalidade do respeitado dramaturgo e diretor César Vieira.

Junto com César, temos grandes mestres de Teatro de Rua em atividade. Amir Haddad nos ilumina com textos e palestras e é uma figura central dentro do grupo “Tá na Rua”, do Rio de Janeiro. Amir Haddad afirmou que:

Não há tradição sem tradição. Se a gente não tem idéia de tradição, da ancestralidade do nosso ofício, da história da humanidade, o que significa o teatro dentro da história da humanidade se manifestando de mil maneiras em todos os lugares, nós nunca poderemos propor um avanço pra ele ir adiante. Eu só tive noção certa dessa ancestralidade do teatro quando eu não quis mais fazer teatro. Quando fui pra rua, fui descobrindo com o povo o que faz sentido, o que tem história. Então, quando eu abandonei o teatro, eu descobri a tradição e vi que eu estava fazendo uma coisa eternamente jovem e eternamente velha. (PAVANELLI & PAVANELLI, 2011, p. 96).

Esse pensamento de Amir Haddad, exposto no I Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua, organizado pelo Núcleo Pavanelli, ressaltou a importância de aprender com o passado, com a tradição. Do mesmo jeito que o *djeli* conta histórias milenares como se estivessem acontecendo hoje, precisamos assumir que o que fazemos “é uma coisa eternamente jovem e eternamente velha”.

Outra referência, em termos de trajetória e atuação no Teatro de Rua se encontra em Porto Velho e é chamado Chicão, que criou um grande festival para essa modalidade teatral na Amazônia⁸⁷. Junio Santos, um dos grandes nomes do grupo Alegria, Alegria foi um dos mentores e organizadores do Movimento Escambo⁸⁸, em que alguns grupos, a maioria

⁸⁶ Criado em 27 de fevereiro de 1966, o Teatro Popular União e Olho Vivo, um dos mais antigos grupos de teatro do Brasil, em 2014 completou 48 anos de resistência. É no dizer de Augusto Boal, o mais antigo grupo de teatro popular das Américas. (UNIAOEOLHOVIVO.COM.BR, 2014).

⁸⁷ De acordo com o produtor de ‘O Imaginário’, Chicão Santos, o festival começou em 2008 com sete espetáculos de grupos de quatro estados: Rondônia, Acre, Amazonas e Roraima. Inicialmente, o festival trabalhava apenas com grupos da Amazonas, mas com o tempo passou a incorporar espetáculos de todas as regiões do Brasil. (MOURA, 2014)

⁸⁸ O Movimento Escambo de Teatro Livre de Rua é um movimento de irradiação cultural que reúne, atualmente, além de grupos de teatro de rua, poetas, e artistas populares dos Estados do Rio Grande do Norte, Ceará, Pernambuco, Açailândia no Maranhão, Uruará no Pará, Samambaia no Distrito Federal, Campinas em São Paulo, Rio de Janeiro, Canoas no Rio Grande do Sul e Rosário na Argentina, com o intuito de socializar suas experiências artísticas, culturais, políticas e comunitárias.

nordestinos, trocavam experiências, recebiam uns aos outros e estabeleciam comunicações estéticas ímpares. Cada um desses mestres possui uma experiência de mais de 30 anos com Teatro de Rua e são educadores, uma grande fonte de inspiração.

Ilustração 29: Amir Haddad.



Fonte: MEDINA, (2013)

Ilustração 30: Junio Santos, Movimento Escambo.



Fonte: MEDINA, (2013)

Ilustração 31: Chicão Santos



Fonte: Zecatracca (2013)

Na Academia, discutindo, pensando, publicando e orientando dissertações e teses sobre essa modalidade teatral, temos os já citados André Carreira, Eliene Benício e Narciso Telles; além do professor Alexandre Matte e os pesquisadores Licko Turle e Jussara Trindade (estes mantêm em Teresópolis um espaço chamado ALDEIA CASA VIVA, e organizam o Festival Internacional de Teatro de Rua de Teresópolis).

Ilustração 32: II Mostra Internacional de Teatro de Rua de Teresópolis

Fonte: Teresópolis. (2015)

Licko e Jussara têm publicado livros abordando a temática do Teatro de Rua. Eles possuem uma forte ligação com a RBTR (Rede Brasileira de Teatro de Rua), que conta com articuladores de todos os estados brasileiros. A RBTR realiza dois encontros presenciais por ano, sempre numa relação de horizontalidade. Nenhum articulador preside a Rede. A RBTR surgiu em 2007, em Salvador, e há uma tentativa de realizar encontros em locais distintos. Houve encontros em Salvador, São Paulo, Teresópolis, João Pessoa, Brasília, Rio Branco,

Santos, Campo Grande, Londrina, Rio de Janeiro, Fortaleza, entre outras cidades. O último aconteceu novamente em Campo Grande/MS (junho de 2016) e o próximo deve ser realizado em Londrina/PR (segundo semestre de 2016, provavelmente em dezembro). A rede tem sido um ótimo espaço de discussão da cena teatral de rua no Brasil.

Muitos desses encontros contemplaram mostras de espetáculos onde pudemos observar um pouco da diversidade de nossos caminhos estéticos. Depois do surgimento da RBTR, e talvez por uma pressão de pensadores e grupos, foi criado um GT de Artes Cênicas na Rua na Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Dentro da RBTR foi criado um GT de pesquisa, composto por articuladores que atuaram e estudaram na Academia (a maioria) ou tiveram interesse em conhecer mais a linguagem dessa modalidade teatral e suas possibilidades sob o ponto de vista teórico.

A rede tem aproximado os grupos, possibilitado muitas trocas e é impossível, além de injusto, chamar os grupos e pessoas que citei de “principais”. Um grupo já citado, do Acre, o Vivarte, possui peculiaridades pouco vistas, como a utilização de uma estética calcada na cultura indígena e apresentação de espetáculos para comunidades ribeirinhas. Em João Pessoa, a RBTR foi recebida pelo grupo Quem Tem Boca é pra Gritar, que também possui uma bela e longa trajetória e é muito atuante na rede e nas ruas. Walter Cedro, do grupo Mamulengo sem Fronteiras, e outros grupos que trabalham com mamulengo, receberam o encontro em Brasília. O Rio Grande do Sul, que teve um dos encontros sediados na cidade de Canoas, tem um movimento teatral de rua muito bem articulado por grupos como o Manjerição, Oigalê e De Pernas pro Ar. Esse último grupo tem trazido novas possibilidades e perspectivas para a dramaturgia e estética do Teatro de Rua no Brasil, seja utilizando bonecos gigantes ou desenvolvendo uma estrutura cenográfica ousada para um espetáculo de rua sem texto falado, como é o caso de **Automáquina**. Grupos em São Paulo têm realizado também festivais e publicado bastante. É o caso do grupo Buraco do Oráculo e do Núcleo Pavanelli (este organizou os dois Seminários de Dramaturgia para o Teatro de Rua, cada um deles originando uma publicação). Em São Paulo, temos ainda a mostra de Teatro de Rua Lino Rojas, organizada, juntamente com outros grupos, pelo coletivo Pombas Urbanas, que também tem publicado relatos de sua trajetória.

Grupos como Brava Cia, de São Paulo, e o Erro Grupo, de Florianópolis, têm proposto outras percepções no trato com Teatro de Rua no Brasil. A Brava, que já partiu do treinamento em *Commedia dell'Arte*, discutiu temas urbanos atuais através da saga de Joana D'arc ou do texto *Corinthians, meu amor*, de Cesar Vieira. Estes foram espetáculos apresentados à noite, ressignificando espaços e instigando o riso e o choro, cercados de muita

reflexão. Numa linha diferente seguiu o Erro Grupo, com dramaturgia inovadora e muitas provocações. O Erro realizou espetáculos performativos em que a plateia escolhia que parte da ação quer ver. Porque para ver “tudo”, seria preciso voltar mais vezes para assistir. Como foi o caso de **Hasard**. Nesse espetáculo, o grupo tomou um quarteirão, com vários jogos de azar costurando a trama que pode terminar de quatro maneiras diferentes, a depender da sorte. **Enfim, um líder** é uma performance que durou três dias, em que atores e plateia aguardam a chegada de um “mártir”. Recentemente, o Erro Grupo também organizou publicações em torno de sua prática.

Essas são apenas algumas pinceladas da nossa cena teatral de rua. Muitos grupos ficam de fora, outras possibilidades ainda existem. E se recriar, talvez seja a principal tendência do Teatro de Rua no Brasil. Esses coletivos resistem com a vontade avassaladora de ressignificar nossos logradouros com dignidade e exigindo respeito.

Percebemos, pelo pequeno apanhado que selecionei, que houve e há pessoas e organizações interessadas na pesquisa em Teatro de Rua. Há bibliografia recente sobre a modalidade teatral. Existe um espaço dentro da ABRACE para discussão de temas relacionados a esse fazer. Mas por que ainda há tão poucas universidades que abordam o Teatro de Rua como disciplina em seus cursos? Para tentar responder essa questão, vou apresentar um pouco de minha jornada com disciplinas voltadas para o Teatro de Rua em universidades.

3.3 MINHAS VIVÊNCIAS COM O TEATRO DE RUA NA ACADEMIA

A proposta de uma escola cidadã parte da ideia de uma escola articulada a um projeto de criação de uma sociedade justa e democrática. Uma proposta dessa natureza pressupõe, antes de tudo, a compreensão do caráter contraditório da instituição escolar, que, ao mesmo tempo, estabelece e legitima formas de conduta, tipos de conhecimento e valores sociais, bem como oferece o espaço para a mudança. É no espaço de mudança que a pedagogia crítica se articula, transformando a realidade escolar. (FLORENTINO, 2009, p. 161).

O Teatro de Rua tem seu caráter provocador por natureza, diante do teatro feito em lugares fechados. O teatro feito no interior de edifícios ou construções voltadas para ao ato teatral alcançou lugar hegemônico. A inserção de conteúdos pensados para espaços abertos na grade curricular dos cursos de Licenciatura ou Bacharelado propôs uma mudança no “urdimento” dessas estruturas. Essa mudança corroborou com a proposta de uma pedagogia

crítica que reverberou por conta das ideias libertárias de Paulo Freire. Adilson Florentino, argumentando sobre a emergência de uma postura “crítico-emancipatória” para o ensino de teatro, nos disse que “A educação para a cidadania diz respeito a uma proposta educacional inserida em um projeto de mudança, voltado para a organização e radicalização dos movimentos populares contra qualquer tipo de subordinação, exploração e exclusão social” (FLORENTINO, 2009, p. 162). O teatro praticado nas ruas foi uma forma de “radicalização dos movimentos populares”. Cada vez que levamos nossos estudantes a encarar o espaço urbano como fonte de dramaturgia e “berço” para cena, investimos no exercício de uma cidadania comprometida com a inclusão.

Augusto Boal criticou a postura fechada com a qual muitas vezes a universidade se comportou:

A universidade às vezes tem a tendência de se transformar num claustro. Um lugar aonde as pessoas vão, ficando lá fechadas, estudando o mundo, mas como ela não participasse deste mundo – isolada da comunidade. [...] O pensamento não pode ser feito no claustro; ele tem que estar sempre na referência da realidade. A universidade empurra para o claustro porque guarda aqueles rituais da universidade. (BOAL, 2009, p. 174,175).

Nesse sentido, o ensino de Teatro de Rua na universidade precisou buscar outros rituais, outras fontes de saber, praticar e pensar, para poder dar conta da diversidade praticada no Brasil. A proposta de Teatro do Oprimido de Augusto Boal, apesar de não possuir uma metodologia voltada para a rua, entrou em diálogo direto com os espaços em que aconteceram. Dessa forma, já provocou uma mudança significativa. Romper o claustro e ir ao encontro da população é o que se faz com as atividades de extensão, mas pode ser exercitado em disciplinas da grade obrigatória.

O Teatro de Rua é necessário na Academia. Concentração, escuta - de si, do grupo e do espaço -, além de instigar a potência do trabalho com improvisação, quando esta se dispõe a interagir com o espaço, são importantes para atriz/ator e também para o professor de teatro. Nossos estudantes precisam enfrentar processos de investigação que possam transformar suas realidades e as da plateia. Para Larossa, com “a palavra *investigação*, refiro-me a todas aquelas práticas e todos aqueles discursos a que se propõem o conhecimento e a transformação da realidade educativa, em qualquer um de seus âmbitos ou de suas dimensões”. (LAROSSA, 2008, p. 186). Há muito o que se investigar na modalidade teatral que utiliza a rua como espaço cênico. Há muito o que se transformar. E as universidades, por conta dos “rituais” que citou Boal, têm receio quanto à transformação dessa realidade educativa.

Em 2013, fui convidado para um debate sobre Teatro de Rua na Academia, na 4ª Temporada do Chapéu, organizada pelo grupo Imaginário Maracangáha, de Campo Grande/MS. Dividi a mesa com os professores Licko Turle (RJ) e Roberta Ninin (MS), e sob mediação da professora Carin Louro (MS). Falamos sobre nossas experiências com Teatro de Rua na universidade, as possibilidades e como ainda é recente a prática de Teatro de Rua nos cursos universitários de teatro do Brasil. Foram explanações com muitas dúvidas e poucas certezas. Esse fato foi destacado por Amir Haddad, que estava na plateia, depois que fizemos uma breve explanação e respondemos algumas questões do público. Amir disse: “ainda bem que a Academia tem dúvidas, mas nós, fazedores, precisamos continuar com a certeza do que fazemos”. Tentei responder o grande mestre lembrando que ali, naquela mesa, mais do que professores ou pesquisadores, havia “fazedores” de Teatro de Rua. E essa postura de professor-artista, ou artista-docente, foi algo que defendi e percebi como outra possibilidade de potencialização da mudança educacional. O professor Narciso Telles, citando Isabel Marques, vê o

[...] artista-docente como uma prática educacional de integração entre dois universos, muitas vezes postos como distintos. Ambos devem ser integrados na *praxis* de construção de um trabalho artístico-educativo, que, “não abandonando suas possibilidades de criar, interpretar, dirigir, tem também como função e busca explícita a educação em seu sentido amplo”. (MARQUES, 2001, p.112 apud TELLES, 2009, p. 130).

Essa educação em sentido amplo é melhor desenvolvida quando podemos ter uma diversidade maior de disciplinas na grade curricular. E a prática de artista-docente fortalece a universidade, nos pilares de ensino, pesquisa e extensão. A atividade de artista e professor, no caso de Teatro de Rua, além de unir dois universos, extrapola as expectativas e se estabelece em comunicação com as pessoas que não frequentam a universidade. Essa prática é uma maneira de transgressão que precisamos assumir. Segundo Florentino;

No contexto do ensino do teatro, a transgressão de tudo que temos como estabelecido é uma via a ser assumida; de certa forma, é preciso planejar a interação e romper com os modelos tradicionalmente postulados para a ação, a fim de estabelecer uma relação seguindo os parâmetros concretamente postos por cada novo grupo. Aqui não se trata de seguir passivamente os modelos acadêmicos proclamados como “corretos” por qualquer fórmula disciplinar. (FLORENTINO, 2009, p. 162).

Em vez de seguir os “modelos acadêmicos” que dizem pouco sobre a nossa diversidade cultural, os artistas de rua continuam transgredindo. E nesse caso, “transgredir” pode ser buscar um retorno às lembranças sobre manifestações populares, como foi o meu caso. Eu, em Florianópolis, tinha muitas lembranças do teatro que era feito no Nordeste, em

Sergipe.

Como sergipano, vi e ouvi fatos e espetáculos do grupo Imbuauça, mas só ao ingressar no curso de Artes Cênicas em SC, tive noção da importância do grupo para o Teatro de Rua no Brasil. Numa aula de dramaturgia, a professora Eliane Lisboa, falando sobre dramaturgia e espaço, destacou o grupo Imbuauça como um bom exemplo de dramaturgia popular e afirmou que o grupo era um dos mais respeitados dentro dessa modalidade no Brasil. Eu os vi ainda muito novo, e gostei muito da estética, do jogo, da dramaturgia, mas não possuía a dimensão da influência desse grupo e de como sua trajetória era conhecida no país. Quando comentei que era de Aracaju, a professora pediu que, quando eu fosse a minha terra natal, tentasse visitar o grupo, conversasse com eles e, se possível, levasse programas e folders para o semestre seguinte. Fui a Aracaju depois de alguns meses, visitei o Imbuauça e fui muito bem recebido, conheci a sede, conversamos sobre teatro, principalmente sobre o que faziam nas ruas e a vontade de estudar e praticar essa modalidade teatral cresceu ainda mais.

Ilustração 33: Visita à sede do grupo Imbuauça, 2000.



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Durante minha graduação tive algumas experiências em espaços abertos, principalmente num projeto de extensão em que atuei como voluntário, chamado AFRICATARINA. No projeto, as crianças tinham aula de percussão, dança afro, capoeira, teatro e realizávamos espetáculos na rua com cerca de sessenta pessoas.

Ilustração 34: projeto AFRICATARINA, apresentação da peça Boi Cidadão, 2001.



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Investiguei mais seriamente o Teatro de Rua assim que concluí minha Licenciatura. Convidado por um grupo de disciplina na graduação, ministrada pelo professor Dr. André Carreira, realizamos montagem de **O Rei da Vela**, de Oswald de Andrade, na rua⁸⁹. Concluída a disciplina, ficamos com o trabalho por mais 1 ano e meio, entre 2003 e 2005.

Durante a execução do texto do Oswald, ingressei no mestrado na UFSC fui selecionado como professor substituto na UDESC. Era 2004, o mesmo ano em que comecei a dirigir um projeto de contação de histórias chamado **História ao pé da Rua**, em que atrizes contavam, na rua, contos feministas e/ou escritos por mulheres.

Em seguida, praticamente com o mesmo grupo, montamos um texto meu escrito para a rua, **Mulher de Corpo em Cheiro**, noutra disciplina de Encenação, ministrada pelo professor Dr. José Ronaldo Faleiro. Essa disciplina não indicava que estudantes/diretores deveriam realizar as encenações na rua, mas não limitava aos espaços fechados o resultado do processo. Nessa montagem, fiz a personagem Cabra-doido, sobre pernas de pau. Depois de terminada a disciplina, apresentamos, entre 2005 e 2007.

⁸⁹ Para todos os espetáculos ou intervenções de rua realizados por mim em universidades, como ator e diretor, entre 2003 e 2013, anexo outras fotos e detalhes do processo no Anexo I dessa tese.

Ilustração 35: Imagens do espetáculo Mulher de Corpo em Cheiro, 2006.



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Entre 2006 e 2007, em disciplinas de Encenação I e Encenação II, ministradas pela professora Dr^a Maria Brígida de Miranda, estive envolvido em outras duas montagens de rua. Essas disciplinas também não exigiam que o resultado final acontecesse na rua, mas também não excluía a possibilidade. Com alguns acadêmicos da turma de graduação, montamos ainda outro texto meu, **Drama Turgot**, na rua. Ficamos quase dois anos apresentando o **Drama Turgot**.

Ilustração 36: Apresentação do espetáculo Drama Turgot, 2007.



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Encerradas as minhas obrigações nas duas disciplinas, tanto o espetáculo **Mulher de corpo em Cheiro**, quanto o **Drama Turgot**, após cerca de um ano de encenações, foram apresentados na Mostra de Teatro de Rua do Festival de Curitiba em 2007. O primeiro espetáculo ainda participou da Mostra de Teatro de Rua do Festival Nacional Isnard Azevedo, em 2007, em Florianópolis.

Como professor substituto da UDESC, em 2007, fui convocado para ministrar as disciplinas de Montagem Teatral I e II para as 7ª e 8ª fases do curso (currículo antigo, hoje essas disciplinas estão nas 5ª e 6ª fases). Eram duas disciplinas de 180h cada, e a proposta era montar um espetáculo em uma delas e circular durante o período letivo seguinte. Resolvi propor para a turma a montagem de **À Direita de Deus Pai – uma Mogiganga Brasileira**, adaptação do texto de Enrique Buenaventura, autor colombiano, para a rua. No final de 2007, fizemos ensaios abertos junto ao público e, em 2008/1, foram realizadas as apresentações “oficiais”.

Tornei a peça mais brasileira, inserindo ritmos como ciranda, maracatu, frevo, coco, ijexá e baião, pois um dos aspectos do método de Criação Coletiva de Enrique Buenaventura foi a apropriação do texto de forma que atores e espectadores possam reconhecer a trama e se reconhecer nas relações. Eram vinte personagens, que foram interpretados por oito atores através do uso de máscaras. Pernas-de-pau, percussão ao vivo e canções originais complementaram a encenação.

Ilustração 37: Espetáculo À Direita de Deus Pai, 2008.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

No segundo semestre de 2008, fui convocado para ministrar outras disciplinas de Montagem para as 7ª e 8ª fases do curso. Dessa vez, a turma podia escolher se queria fazer uma montagem na rua comigo, ou se gostaria de realizar o processo em espaço fechado com o professor André Carreira.

Ilustração 38: Espetáculo A Farsa do Panelada, 2009.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Nas duas montagens que dirigi na UDESC, as máscaras foram confeccionadas depois que os acadêmicos tinham um “mapa”, sabiam de onde partia e que configuração geral tinha o corpo da personagem que fariam.

Teatro de rua é jogo. É através dessa modalidade teatral que assumimos o confronto direto de atrizes e atores com as influências do espaço e do público. Esse confronto requer maestria nas atitudes e domínio de suas personagens. A Academia precisa transpor seus muros. Por esse motivo apresentamos a segunda montagem, a **Farsa do Panelada**, muito mais fora da universidade do que protegidos pelo campus.

Sou professor universitário desde 2004, comecei na UDESC e por mais que não ocorressem em grande número, houve práticas voltadas para o Teatro de Rua na universidade, nas disciplinas e grupos de pesquisa conduzidos pelo professor André Carreira. Houve uma época em que as discussões de grupos da modalidade se tornaram frequentes. Em 2007 recebemos a visita de articuladores da RBTR, e começamos uma discussão mais constante sobre Teatro de Rua. Juntamente com membros do ERRO Grupo, do Grupo Teatro em Trâmite e a Trupe Popular Parrua, principalmente, fundamos o M.A.R., Movimento de Artistas de Rua de Florianópolis.

Em 2007 e 2008, e 2009, quando ministrei as disciplinas de Montagem I e II na UDESC, fiz questão de levar montagens para a rua, em distintos bairros da cidade. Em 2008 surge na cidade um novo curso de teatro, na UFSC. Este curso possuía, uma disciplina curricular no curso de Bacharelado em Teatro chamada Carnavalização e Teatro de Rua⁹⁰. Em 2009 e 2010, fui professor substituto da UFSC e ministrei essa disciplina, em sua primeira edição com a professora Janaína Träsel Martins e num segundo momento, sozinho. Depois que voltei ao Nordeste para ingressar no doutorado, a disciplina foi ministrada mais duas vezes (uma por ano). Infelizmente ela foi retirada do currículo do curso. Na primeira disciplina, os acadêmicos foram avaliados pelo processo de aulas e em 2010, além do processo na disciplina, finalizamos com uma intervenção/invasão chamada Migrante Carcará.

Segundo o professor André Carreira, discorrendo sobre a invasão:

A cidade invadida não é cenário. Ela não contém a cena. Ela modula a técnica e condiciona a percepção do público, [...] a silhueta urbana é propriedade do público e porta um plano de significação prévio à intervenção teatral. Este plano será sempre uma força forte que é a que justamente interfere na própria performance do ator". (CARREIRA, 2005, p. 30).

Nesse trabalho, que chamei de invasão pelo contexto geral em que se inseria e a temática de pessoas migrantes, procurei juntar algumas possibilidades para apresentações de teatro de rua. A invasão já citada, a roda e o cortejo. O professor Narciso Telles escreveu sobre a roda:

A roda é a forma de organização cênica encontrada pela maioria dos Grupos que trabalham com teatro de rua. [...] Segundo Guénoun "o círculo é a disposição que permite que o público se veja. [...] É precisamente a estrutura que permite que as pessoas se vejam e distingam as demais não como massa, mas como uma reunião de indivíduos: permite ver seus rostos – reconhecer-se. (TELLES, 2008, p. 91).

⁹⁰ O plano de ensino da disciplina Carnavalização e Teatro de Rua está no Apêndice I dessa tese.

Migrante Carcará começou como um cortejo, vinte acadêmicos saíram de um ponto cantando. Amir Haddad, numa publicação do Núcleo Pavanelli, discorreu sobre a possibilidade de cortejo:

E, hoje, o cortejo é uma forma de dramaturgia do meu trabalho. É a forma mais moderna e mais antiga. E sempre essa ideia de encarar a ancestralidade do ser humano, romper com as barreiras de classe e tentar entrar mais profundamente na história do ser humano, passando por cima das ideologias. Se começa a enxergar que tudo é muito novo e tudo é muito velho. [...] Você não pode pensar em contemporaneidade, sem pensar em ancestralidade. Para nós que fazemos teatro, ancestralidade é uma coisa viva e, diariamente, nós estamos lidando com a ancestralidade. Isso que nós fazemos e o ser humano fez desde sempre. A ancestralidade é nossa companheira, e é quem nos dá noção da contemporaneidade. E se eu perco o contato com a ancestralidade, e fico fixo só em um momento histórico, eu fico sem saída”. (PAVANELLI & PAVANELLI, 2011, p. 111).

Infelizmente essa intervenção foi apresentada apenas duas vezes, no centro de Florianópolis e na Lagoa da Conceição, na mesma cidade. Para ocupar de formas diversas o espaço público, pudemos experimentar um pouco do treinamento voltado para a rua.

Pedagogicamente, eu tentava provocar os acadêmicos para que compreendessem o sentido da carnavalização que Amir Haddad, numa publicação organizada por Narciso Telles e Ana Carneiro, concebe como “quando desmontamos o estabelecido dentro de nós”, momento em que começam a surgir novas possibilidades, como “no carnaval, quando o rei momo está reinando e tudo que é estabelecido é abandonado e reina a desordem, ao sairmos para a rua encontramos o outro lado” (CARNEIRO & TELLES, 2005, p. 67). O dramaturgo Calixto de Inhamuns, num Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua, lembra do caráter de desordem que o espaço aberto propõe, nas “ruas e praças, ao contrário, a desorganização do espaço cênico é a tônica”, a plateia “é volátil [...] passageira, o espaço é fragmentado e a encenação teatro é uma intervenção”. O dramaturgo ressalta que “ao invés de desorganizar o espaço, o espetáculo terá que organizá-lo, dominá-lo e fazer com que as pessoas se interessem pelo que nele vai acontecer”. (PAVANELLI & PAVANELLI, 2011, p. 134).

Em todas as disciplinas práticas que ministro, insisto na valorização do autor brasileiro, como propõe o professor Armindo (BIÃO, 2009, p.321-356), e por isso propus que os estudantes escolhessem cenas para os exercícios finais, que reuniam roda, “a forma de organização cênica encontrada pela maioria dos grupos que trabalham com Teatro de Rua” (SILVA, 2007, p. 138); e cortejo, partindo de textos de Ariano Suassuna. Para as cenas finais foram selecionadas 9 cenas, 8 de textos de Ariano Suassuna e uma de um texto de João Cabral

de Melo Neto. Os acadêmicos estavam livres para escolher, ou não, trabalhar com o autor que propus, mas desde que inserissem seu trabalho na premissa de exercitar a cena de um autor brasileiro. Eles trabalharam cenas de textos bem conhecidos como *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, *O Santo e a Porca*, *O Auto da Compadecida*, *A farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna e uma dupla de estudantes me apresentou um texto de Suassuna que eu não conhecia em 2010, 'Uma mulher vestida de Sol', o primeiro texto que Ariano Suassuna publicou.

Ilustração 39: Intervenção urbana Migrante Carcará, 2010.



Fonte: arquivo pessoal do autor.⁹¹

⁹¹ Fotos de Larissa Nowak.

Boa parte da disciplina é livremente inspirada em oficinas para o trabalho na rua ministradas por Ricardo Pucetti⁹², do LUME, e em oficinas de *Commedia dell'Arte* e máscaras ministradas por Tiche Viana⁹³. Fiz, com esses dois profissionais, 6 oficinas de pelo menos 20 horas cada uma e grande parte da escolha dos jogos e exercícios vieram de suas pesquisas. Segundo Narciso Telles, “a investigação do espaço é o ponto inicial e fundamental para os atores que irão atuar nos espaços urbanos”. (SILVA, 2007, p. 135). Concomitante ao trabalho com jogos de triangulação e percepção do espaço, muitos jogos coletivos foram realizados e alguns levados para cena. Narciso defende que os jogos coletivos “são fundamentais para uma atuação no espaço urbano, pois tais exercícios propiciam preparar o ator para o jogo em relação aos espaços com grandes dimensões”, o que pode significar “uma força e uma presença que reverbera no trabalho atorial”, através da “ampliação de movimentos, variação de ritmos, a projeção das palavras”, num misto entre “liberdade de jogo e investigação”, ampliando também o repertório pessoal dos participantes. (SILVA, 2007, p. 135, 157).

Durante o processo de criação da intervenção urbana e a construção das cenas, os estudantes apresentaram alguns seminários com diferentes graus de exigência, inicialmente leram críticas de espetáculos de rua em trios ou quartetos para apresentar alguns detalhes dos espetáculos e o ponto de vista abordado na crítica. As críticas foram retiradas de uma das edições da Revista do Movimento de Teatro de Rua de São Paulo. Em grupos de seis pessoas, foi recomendado que lessem TCCs defendidos na UDESC. Um deles orientei, de Veruska Haber, sobre criação coletiva no grupo gaúcho Ói Nós Aqui Traveis e no grupo carioca Tá na rua; e dois em que estive na banca, o de Mário César, sobre o Teatro de Rua em Florianópolis, e o de Gisele Cordeiro, sobre o figurino no grupo Tá na rua.

O último seminário foi organizado em grupos de 4 acadêmicos e foi sobre publicações recentes de grupos de teatro de rua e aconteceu no último dia de aula, seguido da avaliação da disciplina. Os grupos estudados foram: **Tá na Rua (RJ)**; **Ói Nós Aqui Traveis (RS)**; **Imbuça (SE)**; **Buraco do Oráculo (SP)**; **Pombas Urbanas (SP)**. É importante frisar que entrei em contato com essas publicações através dos encontros presenciais da Rede Brasileira de Teatro de Rua. Os livros foram publicados e distribuídos para os articuladores de vários estados. Um material rico, de experiências e possibilidades para o Teatro de Rua, bibliografia necessária para uma disciplina como essa.

⁹² <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/atores/ricardo-pucetti>

⁹³ http://teatropedia.com/wiki/Tiche_Vianna

Por mais que o Teatro de Rua possua uma tradição milenar, sua prática e reflexão na Academia ainda são pequenas. Disciplinas como essa potencializam a relação entre teatro e cidade, além de oferecer para os estudantes maiores possibilidades de articulação e um trabalho de atuação também diferenciado. Como lembra Narciso Telles: “a função do professor é de um provocador/estimulador, quando estamos tratando de um momento no qual o estudante trabalha suas potencialidades criativas”, abrindo portas para “uma nova construção de sentidos e significados de sua prática.” (SILVA, 2007, p. 149).

Durante essa disciplina, em 2010, pude participar do 7º Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua, em Canoas, RS. E conversando com professores e pesquisadores de todo o Brasil, percebi que eu era, talvez, um dos primeiros professores de uma disciplina voltada para Teatro de Rua na grade curricular obrigatória de um curso superior numa Universidade Federal do Brasil.

Depois da disciplina, quatro garotas se juntaram e montaram um grupo de Teatro de Rua chamado RESTANÓIS CIA LIVRE DE TEATRO⁹⁴. Elas têm participado dos encontros da RBTR e tive a oportunidade de dirigi-las em seu primeiro espetáculo, **Conto de Fadas**, trabalho que contou com o patrocínio da FUNARTE, através do prêmio Funarte Artes Cênicas nas Ruas 2011. Com esse trabalho, a RESTANÓIS ganha o prêmio Miryam Muniz em 2013 para circulação do espetáculo por sete cidades de Minas Gerais e sete cidades de Goiás.

Ilustração: 40 Espetáculo Conto de Fadas, 2012.

CONTO DE FADAS
Um espetáculo da Restanois Cia Livre de Teatro
Circulação por Minas Gerais

Araxá | 21.07 às 17h | Teatro Municipal de Araxá
Araguari | 22.07 às 17h30 | Praça Getúlio Vargas
Perdizes | 23.07 às 16h | Praça Governador Valadares
Uberlândia | 24.07 às 17h | UFU - Gracioso em frente ao Bloco 3M
Belo Horizonte | 26.07 às 17h | Praça Duque de Caxias
28.07 às 16h | Ocupação Bandeira
Sete Lagoas | 27.07 às 10h30 | Praça do CAT
Divinópolis | 31.07 às 16h | Praça Gov. Benedito Valadares

Encontros Abertos com Grupos e Artistas Locais:
Uberlândia | 24.07 das 08h às 12h | UFU - Bloco 3M, Sala de Encenação
Uberlândia | 25.07 das 08h às 12h | UFU - Bloco 3M, Sala de Interpretação
Belo Horizonte | 29.07 das 15h às 17h | Galpão Cinéfruto

Realização: RESTA, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, Prefeitura Municipal de Araxá, Prefeitura Municipal de Araguari, Prefeitura Municipal de Perdizes, Prefeitura Municipal de Uberlândia, Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Prefeitura Municipal de Sete Lagoas, Prefeitura Municipal de Divinópolis.

Apóio: FUNARTE, Prefeitura Municipal de Araxá, Prefeitura Municipal de Araguari, Prefeitura Municipal de Perdizes, Prefeitura Municipal de Uberlândia, Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Prefeitura Municipal de Sete Lagoas, Prefeitura Municipal de Divinópolis.

FUNARTE
PRÊMIO DE ARTE CÊNICA NAS RUAS
Este projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte de Teatro Miryam Muniz 2012

⁹⁴ Para saber mais sobre o grupo: <http://restanois.blogspot.com.br/> e <https://www.facebook.com/restanois>



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Em 2014 o grupo e eu ganhamos novamente o prêmio Funarte Artes Cênicas nas Ruas 2014 para remontagem do primeiro trabalho em que as dirigi durante a disciplina, o **Migrante Carcará**. Esse prêmio gerou um novo espetáculo, bem diferente do primeiro, um trabalho feito com dramaturgia e direção coletiva, boa parte do processo passado no Nordeste, mais especificamente em Maceió. Aprofundamos a pesquisa relativa à vida e obra de Ariano Suassuna e conversamos com familiares do mestre em Taperoá e Recife. O trabalho teve sua estreia dia 11 de dezembro de 2015 sob o título **Migrante Carcará no Circo das Cabras Molhadas**.

Ilustração 41: Espetáculo Migrante Carcará no Circo das Cabras Molhadas, 2015



Fonte: RestaNóis Cia Livre de Teatro (2016)

Muitas vezes, no Teatro de Rua, os transeuntes apenas passam, ou permanecem por alguns minutos junto ao espaço reconstruído da encenação. Por isso é importante que as relações estabelecidas sejam percebidas de imediato pelo espectador. Até como forma de atraí-lo para este ou outro espetáculo em que possa permanecer mais tempo. Ir ao público é, de certa forma, “invadir” sua casa, seu cotidiano, sua rotina e ao mesmo tempo assumir que a rua é também o lugar de espetáculos e que a cultura não é algo encerrado em espaços fechados. Ir à rua é também estar pronto para escutar o que o espaço oferece e perceber como a realidade e a materialidade da situação podem dialogar com o processo artístico. Ir à rua é trocar, é co-encenar e é isso que instigo, em todas as disciplinas que buscamos realizar, com graça, alegria, reconstrução de realidade e muita reflexão.

Em 2013, realizei concurso para professor efetivo na Universidade Federal de Alagoas, o concurso era para Teatro de Rua e Encenação, e a vaga lotada no Curso Técnico em Arte Dramática da Escola Técnica de Artes (ETA/UFAL).

3.4 O CURSO DE FORMAÇÃO DE ATOR, A ETA UFAL E O CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

A Universidade Federal de Alagoas (UFAL) foi criada em 1961, através do agrupamento de seis faculdades⁹⁵. Apenas 20 anos depois surge um curso de Artes Cênicas:

A UFAL realizou o primeiro concurso vestibular para o Curso de Artes Cênicas: Interpretação teatral, em 1981, sendo suspenso em 1988. Em 1983, foram contratados professores para as disciplinas de Artes Cênicas: Teatro. Na década de oitenta, três turmas concluíram o curso. Em 1988, foi implantado o Curso Técnico Profissionalizante de Formação do Ator. (UFAL, 2006)

Com a suspensão da graduação, e a implantação do curso profissionalizante, começa a se esboçar o Curso Técnico em que ministro aulas hoje, a primeira aula do Curso Técnico Profissionalizante de Formação do Ator ocorreu apenas em 1990, e em 1998 surgiu o Curso de Licenciatura em Teatro:

⁹⁵ A Universidade Federal de Alagoas – UFAL foi criada pela Lei Federal nº 3.867, de 25 de janeiro de 1961, a partir do agrupamento das então Faculdades de Direito, (1933) de Medicina (1951), de Filosofia (1952), de Economia (1954), de Engenharia (1955) e de Odontologia (1957). Fonte: Projeto Pedagógico do Curso de Teatro Licenciatura, 2006, p. 7.

Em 1990, o Colegiado de Artes Cênicas, assessorado pela Prof^a. Dr^a. Bárbara Heliodora, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, elaborou o Projeto Pedagógico do Curso de Formação do Ator, aprovado pelo Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão – CEPE - em 21.09.1993, pela resolução nº 73/1993, iniciando o funcionamento do curso no segundo semestre de 1990. Mas foi em 1998 que o curso de Artes Cênicas: Licenciatura em Teatro foi implantado no vestibular com a assessoria do Prof. Dr. Armindo Bião, da UFBA.⁹⁶

A aula inaugural do curso técnico aconteceu apenas no segundo semestre de 1990 e contava com professores da UFAL e convidados. Segundo o professor Antônio Lopes Neto:

A aula inaugural do Curso de Iniciação ao Teatro Módulo Básico se deu no segundo semestre do ano de 1990, no Circo Cultural que recebeu estrutura cênica para atores e alunos, tendo sido armado onde hoje se encontra o estacionamento do Espaço Cultural Salomão Almeida de Barros Lima na Praça Sinimbu. As aulas foram ministradas pelos professores da UFAL e convidados, participando setenta alunos dessa primeira turma do Curso que funcionava no período noturno. A Folha Semanal nº. 152, Ano IV, de 10 a 16 de dezembro de 1990, traz o seguinte registro: Nas aulas os alunos serão avaliados e selecionados para o Curso de Formação do Ator, em nível de 2º grau, com duração de três anos, com o objetivo de atender às necessidades imediatas do quadro teatral alagoano e está baseado nos dispositivos legais que regulamentam a profissão do artista ou do técnico em espetáculos de diversões. [...] regulamentado pela PROGRAD, funcionando em conjunto com a Pró-Reitoria de Extensão.⁹⁷ (LOPES NETO, 2009, p. 9).

A primeira montagem do curso foi realizada numa lona de circo, como a aula inaugural, e teve sua estreia em 1991. Foi um auto de natal escrito por Sávio de Almeida e dirigido pelo professor José Pimentel. O Professor Eduardo Xavier, que concebeu os figurinos, nos conta que:

A história nos mostra: Cristo está em todos os tempos e em todos os lugares na Pessoa do Pai. Sávio de Almeida (que deveria ser d'Almeida) reescreveu a tão secular história do Filho do Alto, e Pimentel cuidou de levá-la à cena no picadeiro dum circo (por enquanto, na estreia e primeira temporada).⁹⁸ (XAVIER, 2013, p.16)

⁹⁶ Idem, página 15.

⁹⁷ Arte em (RE)VISTA é uma publicação em CD-ROOM, lançada pela ETA em 2013, em comemoração aos 19 anos do Curso de Formação do Ator que hoje é a ETA/UFAL. O professor Antônio Lopes Neto escreve um texto intitulado Imagem da Cena Dramatúrgica do Curso Técnico de Teatro da Universidade Federal de Alagoas 1991/2009, p. 9 a 11.

⁹⁸ Depoimento do professor Eduardo Xavier sobre o espetáculo, Revista da ETA, 2013 p. 16.

Ilustração 42: Primeira montagem do Curso Técnico da UFAL, 1991.



(RE)VISTA, (2015)⁹⁹

Em resumo, surgiu um curso superior de Interpretação Teatral em 1981 e foi suspenso em 1988; em 1990 surge o Curso Técnico; em 1998 é implantada a Licenciatura em Teatro; e em 2006, o Curso Técnico de Formação do Ator se transforma na Escola Técnica de Artes. Segundo a professora Rita Percia Namé, na apresentação do primeiro número da revista em CD-Room da ETA, chamada Arte em (RE)VISTA:

Escola Técnica de Artes, hoje com Cursos de Música, Teatro e Dança, teve sua origem no Curso de Formação de Ator/Atriz. Por sua vez, este curso, foi oriundo da necessidade que docentes do Curso de Artes Cênicas da UFAL, nos idos de 1984, sentiram ao criar um Núcleo para desenvolver as Artes Cênicas no Estado de Alagoas e preencher uma lacuna de apresentação de espetáculos na cidade.¹⁰⁰ (NAMÉ, 2006, p. 15)

Atualmente, a Escola Técnica de Artes é regida pelas normativas do Conselho Nacional de Dirigentes das Escolas Técnicas Vinculadas às Universidades Federais (CONDETUF), que “disponibiliza uma matriz orçamentária anual para as Escolas Vinculadas às Instituições Federais de Ensino Superior-IFES”¹⁰¹. A disciplina Teatro de Rua foi inserida no Projeto Pedagógico do Curso Técnico em Arte Dramática em 2014 (UFAL, 2014).

A Licenciatura em Teatro, implantada apenas em 1998 possui o seguinte perfil:

Atualmente, o Curso de Teatro Licenciatura da UFAL se constitui como o único curso de graduação em teatro voltado à formação de professores para a Educação Básica no estado de Alagoas. A forma de ingresso, realizada através do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) e do SISU (Sistema

⁹⁹ Arte em (RE)VISTA, p. 15.

¹⁰⁰ Arte em (RE)VISTA, ano, p. 8.

¹⁰¹ Informação dada pelo professor Antônio Lopes Neto na Arte em (RE)VISTA, p. 9 e 10.

de Seleção Unificada) do MEC, atende não só a estudantes da cidade de Maceió, mas também alunos vindos de cidades do interior e de estados vizinhos, transformando o curso em referencial na formação de professores de Arte para a rede pública de ensino de Alagoas, como pode ser comprovado no número de licenciados da UFAL aprovados nos últimos concursos públicos de secretarias municipais de ensino e da Secretaria do Estado de Educação.¹⁰²

Desde 2006, o Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Teatro possui disciplinas voltadas para a prática de teatro em espaços abertos. Em 2006, a disciplina era chamada Laboratório de Teatro de Rua e Performance, e possuía a seguinte ementa: “Exploração e experimentação do Teatro de Rua, através de práticas cênicas, visando o domínio gradativo dos princípios básicos do Teatro de Rua e da Performance”. Com o Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Teatro de 2014, a disciplina passa a se chamar Laboratório de Artes Cênicas na Rua, atualmente ministrada pelo professor Ivanildo Picoli e com a seguinte ementa:

Historicidade da representação cênica fora da caixa teatral. Exploração e experimentação das artes cênicas na Rua, através de práticas cênicas, visando o domínio gradativo dos princípios básicos do Teatro de Rua, das manifestações culturais e outros fenômenos que se utilizam da rua e praça como seu espaço de representação.¹⁰³ (UFAL, 2014)

Com a reformulação do curso de Licenciatura em 2014, os professores estão buscando uma aproximação maior com as manifestações populares de Alagoas. Assim, procurou-se estabelecer um diálogo, como forma de instigar nos acadêmicos uma pesquisa e prática em torno do teatro que permita a inserção de conteúdos que normalmente não são oferecidos em cursos de graduação.

O movimento de busca do teatro realizado em Alagoas levou-nos às manifestações espetaculares e dramáticas da cultura de tradição popular, presente na maioria dos municípios do estado. Diante de um contexto em que tais manifestações artísticas têm dificuldades em ser reconhecidas como legítimas expressões teatrais, depreciadas que são por uma visão eurocêntrica do teatro e não merecedoras de estudos aprofundados nas pesquisas acadêmicas realizadas na universidade brasileira, propomos aqui um curso que, ao se voltar para a formação do professor de teatro alagoano, forme também um mediador entre estes dois modos de produção cultural, o popular e o acadêmico/erudito. [...] Tal movimento em direção à cultura popular de tradição encontra-se também na pesquisa e produção de diversos coletivos teatrais atualmente em atividade no estado de Alagoas. Existem experiências significativas lideradas por grupos locais, seja de Teatro de

¹⁰² Fonte: Projeto Pedagógico do Curso de Teatro Licenciatura, 2014, p. 15.

¹⁰³ Fonte: Projeto Pedagógico do Curso de Teatro Licenciatura, 2006, p. 106.

Rua, seja em palcos convencionais, em diálogo com a cultura popular de tradição e que não possuem respaldo em estudos acadêmicos sistematizados.[...] O que se quer é criar canais de diálogo em que as formas e poéticas vindas da tradição popular, que têm em seus mestres os máximos representantes artísticos, tenham corpo e voz dentro da universidade e sejam reconhecidas e valorizadas como obras de arte e seus produtores como artistas.¹⁰⁴

Esse diálogo teve como base e sustentáculo a valorização da oralidade, tão presente no “brinquedo” popular e que precisa ser discutido com respeito dentro de nossos cursos universitários. O fazer popular, assim como o teatro, possui um forte teor de coletividade e um modo artesanal de se produzir e criar sentidos. Poder aproveitar a experiência dos mestres, a estética da manifestação popular e as sonoridades que revestem o território alagoano colocou os(as) acadêmicos(as) num importante lugar de valorização de suas raízes e reflexão sobre uma realidade muito palpável em suas vidas.

Os mestres populares, ainda que alfabetizados, dificilmente se expressam através de uma cultura letrada; transmitem seus ensinamentos de forma oral e reproduzem as formas e modos como eles próprios se formaram, ressaltando-se ainda que muitos sejam autodidatas. Sua arte é sua forma de expressão e produção de conhecimento. Essa expressão não tem o caráter de ineditismo ou de novidade, muitas vezes presente na arte erudita. Os materiais poéticos já estão formalizados pela tradição, através de gerações, o que não significa que não dialoguem com o mundo, em seus movimentos e transformações, gerando sempre novas formas de expressão e comunicação.¹⁰⁵(UFAL, 2006)

Certamente o caráter popular do curso facilitou que eu propusesse e fosse aceito pelo departamento, uma disciplina chamada Narrativas na Rua¹⁰⁶, como exercício prático que acompanhou minha tese de doutorado.

Na Escola Técnica de Artes, a disciplina Teatro de Rua surgiu apenas com a reformulação do PPC (Projeto Pedagógico de Curso), em 2013. Sobre a ideia de surgimento da disciplina, acredito que a prática tenha fomentado a necessidade. A atriz e professora Wanesca Pimentel, que faz parte da Associação Teatral Joana Gajuru, havia ministrado disciplinas como professora substituta, voltadas para a modalidade da rua. Antes do concurso inclusive, ela havia ministrado Laboratório de Montagem II, que teve como resultado uma versão de **Lisistrata** para a rua, pouco menos de um ano antes de ser aberto o concurso. Sobre o espetáculo o professor Homero Cavalcanti afirma que:

¹⁰⁴ Fonte: Projeto Pedagógico do Curso de Teatro Licenciatura, 2006, p. 17.

¹⁰⁵ Fonte: Projeto Pedagógico do Curso de Teatro Licenciatura, 2006, p. 18.

¹⁰⁶ O plano de ensino da disciplina Narrativas na Rua, ministrada no curso técnico em Arte Dramática da Escola Técnica de Artes e na Licenciatura em Teatro da UFAL, está no Apêndice III dessa tese.

Nada mais acertada que a escolha desse texto, para esse momento tão caótico e violento em que estamos vivendo. Nada mais acertado que tentar promover a celebração da paz entre irmãos. Louvores à direção inteligente e generosa. Louvores ao elenco talentoso, capaz e grávido de paixão pela arte de representar. Creio que os deuses do teatro já exigiram das Parcas a tecitura de um destino glorioso para todos!(CAVALCANTE, 2012)¹⁰⁷

Ilustração 43: Espetáculo Lisistrata, ETA/UFAL, 2012.



Fonte: ETA – Escola técnica de Artes (2016)

Quando o projeto de curso foi reformulado, os professores, coordenados pelo professor David Farias, consideraram importante incluir a especificidade voltada para espaços abertos por conta da observação de estudantes em disciplinas e montagens afins e do potencial que a disciplina tem para uma formação mais abrangente. Talvez o fato de a Licenciatura ter uma disciplina voltada para a prática de rua tenha motivado também a inclusão desta no curso técnico.

O concurso para professor efetivo aconteceu no segundo semestre de 2013. Éramos 28 inscritos, 21 fizeram prova. Um motivo de felicidade e de perceber que precisa haver mais concursos para área é que muitos dos candidatos possuem grande experiência com essa modalidade teatral. Havia muitos amigos fazendo a prova, parceiros de luta, a maioria conhecidos a partir das reuniões da Rede Brasileira de Teatro de Rua. O ponto para a prova

¹⁰⁷ O depoimento do professor Homero pode ser encontrado no link: <http://www.etaufal.com/2012/11/critica-lisistrata-por-homero-cavalvante.html>

escrita foi “A Encenação Brasileira no Teatro de Rua e os Principais Grupos e Tendências”, e foi sorteado para minha prova didática o tema “Dramaturgia e encenação no Teatro de Rua”.

Tomei posse em outubro de 2013, para um concurso que abarcava as disciplinas **Jogo Cênico e Improvisação Teatral, Teatro de Rua, Exercício Cênico: Interpretação I, II, III e IV, Estágio. Laboratório de Montagem Cênica I e II**. O Curso Técnico em Arte Dramática da Escola Técnica de Artes da UFAL tem disciplinas divididas em três grandes áreas, Teóricas, Práticas e Técnicas. A disciplina de Teatro de Rua está na área Prática. Além disso, a disciplina eletiva que criei, Narrativas na Rua, tem também uma turma no Curso Técnico.

Tanto a Licenciatura quanto o Curso Técnico estão ligados ao ICHCA (Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes), e mesmo que eu esteja lotado na Escola Técnica, estou ministrando disciplinas também na graduação.

Apesar das disciplinas para as quais o concurso foi aberto, existe uma abertura dentro do curso, a grade não é extremamente rígida, há uma certa flexibilidade. Na primeira disciplina de Interpretação IV que ministrei, por exemplo, em que o conteúdo é mais flexível, chamei de Interpretação para Espaços Abertos e logo depois, no Laboratório de Montagem II, trabalhei com técnicas de Teatro de Rua e montamos um texto do Chico de Assis (de São Paulo) baseado em cordel, **O Testamento do Cangaceiro**. Ainda temos disciplinas eletivas de Pedagogia das Máscaras e Teatro do Oprimido, que possibilitam a entrada de conteúdos voltados para a rua e a possibilidade de oferecer outras eletivas.

Ilustração 44: Espetáculo O Testamento do Cangaceiro, ETA/UFAL, 2014



Fonte: Arquivo pessoal do autor

O espetáculo estreou em outubro de 2014 e tivemos dificuldades para fazê-lo circular. Maceió é uma cidade violenta, a Escola Técnica fica em frente a uma praça. Minha vontade era realizar todas as aulas na praça, mas como o curso é noturno e não há policiamento, essa vontade esbarra na tensão e no medo dos estudantes (muitos inclusive já foram assaltados ali).

Além disso, para circular com os espetáculos fora da universidade não contamos com o transporte da UFAL, todos os carros e ônibus vão para a garagem às 19:30 por conta da violência. Os motoristas não trafegam à noite, mas temos um curso de teatro noturno. Falta compreensão de especificidades e necessidades. Para circularmos com o *Testamento do Cangaceiro*, nós, professores, colocamos nossos carros à disposição e, graças a uma parceria com a Prefeitura local, conseguimos ir a bairros periféricos e à Orla de Maceió. Foi uma experiência rica, mas árdua, cansativa, e quase não deu certo.

A disciplina de Teatro de Rua¹⁰⁸ foi ministrada no primeiro semestre de 2015 e foi finalizada com a apresentação de uma performance curta chamada Beatriz. O nome surgiu de uma das inspirações, a canção *Beatriz*¹⁰⁹, de Chico Buarque de Holanda e Edu Lobo (1982). Solicitei que os estudantes levassem fotos, trechos de poemas, contos, imagens que pudessem remeter à dualidade de atrizes e atores. Praticamente todos os que conseguiram levar tiveram suas inspirações trabalhadas em jogos e alguns desses jogos serviram para o roteiro da intervenção que fizemos. Infelizmente, a intervenção *Beatriz* foi apresentada uma vez apenas, em março de 2015, no pátio do Espaço Cultural da UFAL, onde as aulas são ministradas. A maioria das aulas foi feita também em espaços abertos, na praça em frente ao espaço, no pátio, no estacionamento. Uma de minhas intenções foi levar alguns dos jogos que praticamos para a cena, dentro de um roteiro dramaturgico que teve auxílio dos estudantes para sua construção.

¹⁰⁸ O plano de ensino da disciplina Teatro de Rua da Escola Técnica de Artes da UFAL está no Apêndice II dessa tese.

¹⁰⁹ <https://letras.mus.br/chico-buarque/45115/>

Ilustração 45: Intervenção Beatriz, ETA UFAL, 2015.



Fonte: arquivo pessoal do autor - Fotos de Larissa Amorim

Além da colaboração dos estudantes para a escrita do roteiro, tenho respaldo do meu Colegiado. Desde que entrei, este foi coordenado pelo professor David Farias, e em 2016 eu assumi a coordenação. Apesar de os outros professores não trabalharem especificamente com a modalidade Teatro de Rua, e eu ser novo no curso, tem sido depositada muita confiança e liberdade no meu trabalho. Os professores, de alguma maneira, já passaram pelo teatro em espaços abertos, seja com montagens ou preparação de elencos, mas normalmente as questões relativas à modalidade são encaminhadas para minha apreciação. Em 2014, o Grupo de Teatro de Rua Oigalê estava fazendo turnê pelo Nordeste e consegui que ministrassem uma oficina na ETA/UFAL com um pró-labore aprovado em Colegiado e pelo Conselho Diretor. Por mais que pareça irrisório, não é algo tão simples, mas conseguimos fazer. Acredito que se possa fazer muito mais. A direção da Escola também dá abertura, há uma parceria.

Ainda devo provocar bastante as ruas e praças de Alagoas. Não há um projeto específico da UFAL (pelo menos não que eu saiba) para criar um grupo artístico, ou outra forma de expansão da disciplina, mas isso está em meus planos pessoais. Já estou ministrando cursos de extensão, de perna de pau e contação de histórias em espaços abertos. Tenho conversado e realizado práticas artísticas com grupos de manifestações populares (e são muitas), lideranças de bairro, quilombos, assentamentos de reforma agrária, tenho ampliado tentáculos fora da universidade para criar mais parceiros, divulgar que a disciplina e o curso existem (por incrível que pareça muita gente não sabe, inclusive que os cursos da ETA são gratuitos), que temos trabalhos e possibilidades, para pensar em criar circuitos de apresentações e oficinas. Pretendo, depois que finalizar meu doutorado (PPGAC UFBA), montar um grupo de pesquisa e prática em Teatro de Rua, um grupo permanente, que possa demandar recursos e absorver estudantes da graduação, da ETA e da comunidade. Mas, apesar do sonho, do brilho no olho e das possibilidades, há percalços.

Sei que a paciência, a perseverança e a crença nessa modalidade, inclusive no rompimento dos muros da universidade para uma troca sincera e de qualidade com as comunidades é que me fazem persistir. O crescimento de festivais de Teatro de Rua, as ações da RBTR, o fato de conhecer e poder contar com muitos grupos dessa modalidade no Brasil me levam a crer que ainda podemos fazer muito, guardadas as limitações que a universidade possui, e que passo a passo faço questão de ampliar os universos em que a Academia pode agir.

4. PRINCÍPIOS E EXERCÍCIOS PARA AMPLIAÇÃO DA ESCUTA – O PERCURSO DA DISCIPLINA “NARRATIVAS NA RUA”

Cada pessoa só pode ser melhor do que si mesma. Ninguém pode ser melhor do que o outro ou que todos os outros. E nem se deve tentar ser como os outros. Deve-se tentar sempre ser você mesmo. E é através dessa diferença que reside em cada indivíduo que conseguimos nos comunicar, pois aquilo que eu não tenho o outro tem, ou eu tenho o que o outro não tem, e assim a gente se completa. Se eu quiser mudar pra ser igual ao outro é como trocar uma roupa. Posso tirá-la e pôr a roupa do outro, que nem me conhece. E não vai funcionar. Então, procuro sempre ser eu mesmo. Viajo pelo mundo e tento continuar sendo eu mesmo. Há um provérbio na minha terra que diz: “Qualquer que seja o tempo em que um pedaço de madeira fique dentro da água, ele jamais vai virar um crocodilo”.

(KOUYATÉ, 2015, p. 39)

Foi num curso de Toumani Kouyaté que percebi que eu precisava mudar radicalmente o tema de minha tese. Percebi as implicações éticas de colocar em cena, na rua, o épico de Sundjata Keita. Também graças à condução de seu curso, fui provocado a fazer uma reflexão dentro de minha prática, pessoal e profissional, para revisar os rumos de meu processo de doutoramento. Esse embate foi crucial e confesso que me levou a certo desespero, o medo de recomeçar, de reescrever, algo que esperei cerca de sete anos¹¹⁰ para iniciar.

A busca e o mergulho precisavam ser profundos, enfrentando o que eu poderia reconstruir para avançar nesse discurso. E nesse sentido, a epígrafe acima dialoga com essa reflexão. Eu pesquiso contos africanos há mais de quinze anos, tenho três solos com contos de pelo menos sete países de África, dirijo espetáculos com contos africanos com origens distintas, mas jamais vou “virar um crocodilo”. Toda essa prática foi importante, nesses anos todos, como um processo de autoafirmação, resistência e ação afirmativa.

O caminho para a reformulação de meu processo de doutoramento era buscar contos brasileiros, e nesse caso, como morador recente de Alagoas, provocar pessoas que buscassem contos mais próximos da realidade desse estado. Pensei em selecionar pessoas e empreender um esforço através de um projeto de extensão em que contos “alagoanos” seriam justapostos a contos burkinabês que pudessem ser contados na rua. Mas minha orientadora, Eliene Benício, me convenceu da importância, já que eu sou professor efetivo de uma universidade federal, de vincular o resultado prático do doutorado a uma disciplina. Ela me abriu os olhos quanto à

¹¹⁰ Finalizei meu mestrado em 2005, e apesar de ter tido pelo menos 3 temas diferentes de anteprojeto de doutorado, só tentei prova para o doutorado em 2011, quando o tema estava “amadurecido”.

possibilidade de inserção desses conteúdos no curso técnico e na graduação fariam um diferencial na formação desses estudantes.

Por isso resolvi abrir três turmas da disciplina eletiva “Narrativas na rua: da inspiração africana às rodas de histórias como Arte Pública”. Uma das turmas foi ministrada à tarde para a Licenciatura em Teatro da UFAL, às quintas-feiras, das 13:30 às 16:10. Uma outra turma foi ministrada no horário do curso técnico, à noite, nas quintas-feiras das 18:50 às 21:50. A terceira turma seria ministrada num horário alternativo, para que outros alunos do curso técnico, da graduação, ou pessoas da comunidade, pudessem fazer. Essa turma teria aulas às sextas-feiras, das 9:00 às 11:50, mas apesar de haver 9 inscritos, fui às aulas durante cerca de um mês e meio e a média de estudantes nesse horário era de dois alunos por aula, às vezes vinham três, outras só um, e houve sexta-feira em que ninguém compareceu. Com isso, resolvi cancelar essa terceira turma e seguir o processo apenas com as duas turmas anteriores.

Essa disciplina acabou guardando semelhanças com o processo que gerou a tese de doutorado do professor Isaac Bernat e conseqüentemente seu livro, muito rico para o meu estudo durante todo o tempo. Mas ainda assim, mesmo conhecendo, pela tese e pelo livro, outros exercícios que eu poderia fazer com os estudantes, foquei minha prática nos exercícios que pude vivenciar enquanto participante de oficinas de Juliana Jardim (2007, 2016), Hassane Kouyaté (2012), Toumani Kouyate (2013, 2014), François Moise Bamba (2014) e Habib Dembele (2014). A descrição dos exercícios por Isaac Bernat é pormenorizada e rica em detalhes. Até compreendo sua condução, seu sentido e suas funções, mas preferi transmitir aquilo que meu corpo havia vivenciado. Os exercícios que ambos vivenciamos estão descritos aqui e informo onde Bernat também descreve alguns exercícios.

Utilizando os exercícios pelos quais pude passar, as dúvidas físicas que tive certamente poderiam ser melhor explicadas, caso surgissem de novo. Alguns jogos que Isaac Bernat descreve, e que também pratiquei, são refletidos aqui com pitadas e adaptações de minha visão pessoal do jogo. Há outros jogos descritos, pelos quais talvez Bernat não tenha passado, o que pode fazer da tese dele e da minha, instrumentos complementares para se aproximar de uma prática milenar de contar histórias. Assim, contando com apenas duas turmas, dei sequência a um processo de vivências em que o referencial pessoal de cada estudante falou alto para receber frutos de outras culturas, como bem aconselhou Toumani Kouyaté.

Com esse pensamento, na epígrafe, sobre valorização de sermos nós mesmos, Toumani Kouyaté nos indica, mais uma vez, um dos princípios que procurei levar para a disciplina Narrativas na Rua. Esse princípio norteador é exatamente o mergulho na própria

tradição. É importante, como vimos nos discursos de Amadou Hampatê Bâ, Sotigui Kouyaté, Hassane Kouyaté, e o próprio Toumani, que conheçamos nossas origens, valorizemos nossa formação; para dessa forma poder encontrar outras culturas e tradições com respeito e responsabilidade.

Os princípios que tentei trabalhar na disciplina são cinco. O primeiro deles é o de **controlar a ansiedade**. Percebi na figura do djeli, pelo menos dos que pude conhecer, uma tranquilidade ímpar, a consciência de que tudo acontece em seu momento, de que não há necessidade de apressar as coisas, até porque muitas vezes esse é um esforço inútil. Vejo reverberação do que digo nos discursos de Ricardo Ribeiro (2008), Juliana Jardim (2009), Isaac Bernat (2008/2013), ao escreverem sobre Sotigui e Hassane Kouyaté. Como disse algumas vezes para os estudantes por quem passei, nós (e sempre me inseri nesse conjunto), queremos as coisas agora e da nossa maneira. É certo que nem sempre conseguimos. Mas quando levamos essa ansiedade para a cena, podemos prejudicar toda uma equipe ou até a compreensão pelo público daquilo que ensaiamos transmitir. É preciso alcançar um grau de concentração interna mesmo que seu conto ou sua personagem demonstrem externamente um turbilhão, uma tempestade. E nesse ponto acredito que os *djeliw* são mestres. A fluidez e organicidade pela qual Sotigui passava pelas personagens de *Le Costume* (2000) é impressionante, não havia precipitação, não havia “tempo morto”¹¹¹, não havia, aparentemente, ansiedade.

O segundo princípio já foi citado, e é de **realizar um mergulho na própria tradição**. Essa tradição, além de poder ser a tradição humana (KOUYATÉ, 2012), tem relação íntima com o ponto de onde viemos, por onde passamos até emergir quem somos. Fiz questão de que os estudantes, durante a disciplina, revisitassem suas infâncias, através do que chamei de reminiscências da oralidade. Cantigas populares, brincadeiras, contos, provérbios fizeram parte do referencial teórico-prático da disciplina. Enquanto eu conduzia informações sobre o modo de vida em Burkina Faso, a importância da oralidade, e o que é um *djeli*, os estudantes buscavam em seus arcaibouços e passados, o que ainda tinha eco dentro de suas formações. Foi solicitado remexer os baús de memórias para compartilhar, de maneiras distintas, algumas das faces que cada um possuía.

¹¹¹ A expressão “tempo morto” é usada por Isaac Bernat, ouvida de Sotigui Kouyaté, para diferenciar as “pausas” necessárias, com as quais se deve trabalhar nos contos, ou textos falados (BERNAT, 2013,167). Para mim, o “tempo morto”, é aquele instante em que a racionalidade, a ansiedade por lembrar, passa a ser percebida pela plateia, e pode surgir através de vícios da linguagem oral, como as expressões “ehhh”, “aí..”, “então...”, “eeee...”, etc.

O terceiro princípio foi importantíssimo, e foi nele que depuseti muita confiança e expectativa (tentando controlar a minha ansiedade), que foi o de **utilizar-se da escuta como fonte de memória**. Pedi aos estudantes de graduação e de nível técnico que evitassem “passar pelo papel” que as histórias e reminiscências de oralidade viessem de uma escuta que rememora, e que se houvessem dúvidas, procurassem, antes da internet ou dos livros, consultar outras pessoas que pudessem lembrar aquilo que queriam compartilhar. Esse pedido foi delicado porque sabemos que as pessoas possuem cada vez menos tempo. A prática de uma escuta atenta e constante tem diminuído, além do que as mídias contemporâneas agilizam a apropriação de conteúdos. Foi realmente um jogo de confiança, pois essas histórias foram buscadas em suas casas, famílias e lugares por onde passaram, eu não tinha como controlar que eles não “passassem pelo papel”, mas, olhando em seus olhos, pude requisitar que se permitissem passar por uma ínfima experiência de, durante aqueles meses, aproximar-se da prática de um contador de histórias tradicional.

Um outro princípio talvez tenha sido mais fácil de trabalhar, pois diz respeito a **corporificar imagens** ou **sugerir elementos do conto**. Percebi no trabalho de alguns *djeliw* e outros contadores africanos uma facilidade e “limpeza” para sugerir com seu corpo, a passagem pelos espaços dos contos, pelos corpos e vozes das personagens. Essa prática está mais próxima do ofício de atriz/ator no Ocidente e por isso foi mais harmônico introduzir essa ideia para os estudantes. Mas o limite entre corporificar imagens, “sugerir” elementos e tentar “viver” as personagens e sensações é muito sutil. Durante boa parte do processo precisei repetir, nas duas turmas, que “menos é mais”; que “evitassem fazer cena”; que “a história era maior que eles”; que “a pessoa que narra não podia desaparecer”. Quando havia diálogos nos contos, apareciam algumas posturas de estudantes iniciais de teatro, como a de se posicionar em lugares distintos toda vez que outra personagem fala. Para uma pessoa que narra, a simples sugestão da outra personagem basta. A posição da mão, outra posição da cabeça, o olhar, e quiçá uma inflexão de voz, são suficientes para que a plateia entenda que há outra figura, sem necessariamente sair do lugar. E esse é apenas um exemplo de como uma parte dos estudantes, muitos formandos, ainda não possuíam um manejo apurado com o ato de contar histórias. Apesar disso, entre todos os princípios, esse talvez seja o mais próximo do fazer teatral com o qual estavam acostumados.

O quinto princípio incide diretamente numa das formas de utilização da palavra pelo povo burkinabê. Keu Apoema, em sua viagem a Burkina Faso, entre 2011 e 2012, ouviu, de Salia Traoré, dez formas de utilização da palavra para seu povo. De todas elas, a canção é considerada a palavra mais vasta. Escutei esse princípio de outra maneira, com outras

palavras, da boca de Toumani Kouyaté, François Moïse Bamba e Habib Dembele. O princípio é o de **entender a palavra cantada como a mais vasta das expressões**. Toumani fala que as canções normalmente são ensinadas pelas mulheres, *djelimuso*, nas famílias de contadores. Além disso esse *djeli* diz que “se você quer uma história bem contada, a coloque na boca de uma mulher” (KOUYATÉ, 2013). Segundo ele, quando falamos, colocamos para fora nossa mãe (a palavra) e se elas são as depositárias das canções, as músicas cantadas são encobertas de grande valor. François Moïse Bamba (2014) falou, durante meu intercâmbio, do caráter universal da canção, que mesmo que nós não compreendamos a letra, o que está sendo dito, certas canções nos tocam e nos levam a estados de espírito que muitas vezes a razão não consegue explicar. Habib Dembele (2014), trabalhando com a leitura de textos durante a oficina em Burkina Faso, falou sobre a musicalidade presente em cada palavra e de como sua junção numa canção eleva sua magnitude. Esse referencial, e o fato de que muitas histórias das que ouvi possuem canções para iniciar ou no desenrolar dos contos, ou até para encerrar, me fazem crer que a palavra cantada é um elemento de força na tradição oral mandinga. Os *djeliw* normalmente tocam muitos instrumentos, o que torna orgânica a condução das melodias que proferem. Por isso, nas aulas, cantamos muito, cantamos nossas infâncias, cantamos nossas angústias, agradecemos cantando, refletimos cantando e cantamos, em sala de aula e na rua.

A experiência com as duas turmas foi muito distinta. Inclusive porque, para uma delas, a turma da quinta à noite, do curso técnico, eu já havia ministrado outras disciplinas, inclusive a de Teatro de Rua. Com a outra turma, da graduação, ministrada quintas à tarde, eu conheci a maioria dos acadêmicos no momento da disciplina. Alguns dos estudantes eu já havia visto atuando ou encontrado nos corredores, duas garotas chegaram a fazer estágio de observação em minhas aulas de montagem, mas a relação professor/estudante foi firmada pela primeira vez com a disciplina. Mas antes de discorrer mais sobre cada uma das turmas e suas vicissitudes, preferi abordar o que eu havia planejado para a disciplina, focando principalmente nas unidades em que dividi o conteúdo e nas possibilidades de abordagem que eu pretendia compartilhar. Realizo esse trajeto na escrita para que, quando as descrições dos exercícios forem feitas, se compreenda de onde partiram e quais as motivações.

4.1 PLANO DE ENSINO E SUAS UNIDADES

Entendo que a função do professor é de um provocador/estimulador, quando estamos tratando de um momento no qual o estudante trabalha suas potencialidades criativas, possibilitando uma nova construção de sentidos e significados de sua prática. (SILVA, 2007, p.149).

Foi com o mesmo intuito exposto acima, nas palavras do professor Narciso Telles Silva, que resolvi criar esse plano de ensino da disciplina. Sempre disse para os estudantes, nesses mais de dez anos de magistério superior, que nossa função enquanto professores é de ampliar o leque de opções que eles possuem, pois, o caminho a seguir profissionalmente seria determinado pelas escolhas de cada um. O professor Narciso Telles Silva, em sua tese de doutorado, reúne exercícios e jogos que pratica, provenientes de oficinas de três grupos de Teatro de Rua para criar uma proposta de disciplina voltada para essa modalidade teatral. O fato de eu ter criado esse plano de ensino com base em práticas de teatro e contação de histórias pelas quais vivenciei aproxima um pouco o conceito de disciplina que ele estabelece com a que fiz aqui. Para o professor Narciso:

O termo disciplina está sendo utilizado com o sentido de um campo de conhecimento dotado de conteúdos específicos. Nosso campo teórico se insere na perspectiva do currículo como uma prática cultural, nas noções de “recontextualização” e de “disciplina pré-ativa” com o objetivo de articular a dimensão pedagógica das oficinas dos grupos e sua recontextualização no laboratório experimental e na oficina, que articula dimensões de metodologia de pesquisa em teatro com dimensões pedagógicas, com a estrutura curricular dos cursos de teatro em âmbito universitário. (SILVA, 2007, p.121-122).

A disciplina que ministrei também se insere como prática cultural dentro do currículo, e surge do amálgama de algumas oficinas que pratiquei. Mas a ideia que mais criou aproximação da fala do professor Narciso Telles com a minha prática foi a assunção de que todo o processo da disciplina implicou em uma “recontextualização” dos conteúdos aprendidos. Os jogos que pude praticar nas oficinas tinham um contexto e um público alvo voltado para pessoas que já praticavam a contação de histórias. Mas o diálogo com os estudantes da Escola Técnica de Artes da UFAL (ETA) e da graduação precisava ser cuidadoso, para tentar aproximar mais que afastar. O professor Narciso, falando ainda da recontextualização nos diz:

Neste sentido os conhecimentos escolares, organizados em disciplinas, não possuem uma relação direta com o conhecimento científico em ‘estado

puro’, mas, com suas formas recontextualizadas, ou seja, ocorre um redimensionamento do conhecimento para aquele determinado público. (SILVA, 2007, p.124).

Com isso, entendi essa exposição do plano como um “modelo ideal” e depois recondicionei os termos e proposições dentro da realidade de cada uma das duas turmas. O plano de ensino se encontra no Apêndice I desta tese, e aqui não vou analisar todos os subitens do plano, mas apenas trazer a ementa e esmiuçar a divisão em unidades, e falar sobre as avaliações, provocando o leitor a entender melhor quais os objetivos, conteúdos, pois a metodologia também está descrita nesse capítulo, no tópico em que analiso os exercícios realizados. O plano de ensino foi uma construção ideal do que a disciplina poderia ser. Convém lembrar que durante a realização dessa disciplina, nós professores de universidades federais, entramos em greve pleiteando uma melhor organização de nossas carreiras e lutando contra o corte violento sofrido pela educação no país. A greve durou cerca de quatro meses, e com isso muitas propostas da disciplina precisaram ser abandonadas ou revistas. Então, aquilo que foi apresentado para os estudantes no primeiro dia de aula enquanto plano, foi bem diferente do resultado, mas procurei seguir as minhas ideias ao máximo, mesmo com todas as intempéries e lutas.

A ementa encaminhada foi a seguinte: “Técnicas de escuta, concentração e articulação de repertório para sessões de contos em espaços abertos através de princípios do contador de histórias da África Ocidental, de cultura mandinga”. Perceba-se que na ementa ainda não consta a nomenclatura *djeli*, até porque alguns exercícios foram feitos com pessoas que não são *djeli* ou *djelimuso*, como é o caso de Juliana Jardim, François Moise Bamba e Habib Dembele, mas todos bebem na mesma fonte. A expressão “articulação de repertório” da ementa também é muito ampla, porque inicialmente fala-se de repertório de contos para pessoas que já praticam a contação com mais frequência. Talvez a terminologia correta fosse “criação de repertório”, mas preferi assumir que mesmo aqueles que não praticam a contação de histórias profissionalmente, são contadores em potencial. Como uma parte desse “repertório” veio de reminiscências, lembranças e da infância, a expressão “articulação” pode ser melhor entendida, mas para muitos, esse processo se iniciou do “zero”.

Chamei a primeira unidade de “Conhecendo a si mesmo e à cultura mandinga” e estabeleci cinco aulas para sua execução. A ideia dessa unidade era apresentar para os participantes da disciplina um pouco da cultura mandinga, o pouco que pude viver, através do contato com alguns contadores e durante o intercâmbio em Burkina Faso. Um instrumento poderoso que facilitou muitos caminhos percorridos foi o documentário “Sotigui Kouyaté: um

griot no Brasil”, sobre a experiência do estágio que Sotigui ministrou em 2006, uma realização do SESC São Paulo. Eu não pude participar desse estágio, mas logo depois que ocorreu, eu tive acesso a informações e exercícios. Em 2007, o SESC lançou o documentário. Assistimos o documentário em partes, cerca de 15 minutos por aula, mas depois que uma estudante descobriu o vídeo no youtube, alguns deles puderam ver mais de uma vez. Concomitante à apresentação da cultura mandinga, fizemos jogos e dinâmicas que possibilitassem aos grupos se conhecerem mais, fazer com que interagissem e ampliassem a noção do trabalho coletivo e de como a coletividade nos fortalece e fortalece a escuta. As aulas da primeira unidade seriam cinco e, apesar de serem todas práticas, havia uma carga teórica grande. Lemos textos de Keu Apoema, de Hassane Kouyaté, de Celso Sisto sobre contação e *djeliw*. Lemos textos do professor Licko Turle e de Amir Hadadd sobre Arte Pública e como a prática que faríamos no final da disciplina poderia ser lida/inserida nesse contexto. Nessa unidade, além de alguns exercícios e teoria, tinha a premissa de solicitar dos estudantes as “reminiscências de oralidade”, cantigas, brincadeiras, provérbios e contos que tivessem ouvido.

A segunda unidade seria realizada também em cinco aulas e foi chamada de “Ouvir para contar”. Ela foi pensada na perspectiva de trabalharmos o material recolhido ou rememorado pelos participantes da disciplina, além de introduzirmos a escuta de contos africanos que pude ouvir em Burkina. Num plano ideal, determinei duas aulas para que os estudantes trouxessem seus contos, suas cantigas e brincadeiras, e durante outras duas aulas eu levaria alguns contos africanos para serem ouvidos. A décima aula da disciplina e a última dessa unidade seriam finalizadas com uma roda de histórias, apenas com contos ouvidos por eles. Essa unidade foi a que precisou sofrer mais alterações em função do período em que pleiteávamos nossos direitos em greve. A roda feita somente com contos escutados por eles não aconteceu em nenhuma das duas turmas. A ideia dessa unidade era compartilhar vivências pessoais, os estudantes ensinariam brincadeiras que fizeram para os outros. Contariam histórias escutadas e ouviriam análises do professor sobre a forma como contavam, tudo isso antes de começar a ouvir contos africanos.

A terceira unidade era um pouco mais curta, com três aulas, e se chamava “As formas da palavra e a roda de histórias”. Nessa unidade seriam estudadas as formas de utilização da palavra pelo povo burkinabê, e experimentadas algumas dessas formas, relidas no Brasil. Além disso, seriam analisadas quais formas utilizamos através dos provérbios, cantigas e brincadeiras, e faríamos ensaios das histórias africanas e do formato das rodas. Sempre pensei nessas rodas de histórias com participação ativa da plateia e uma relação com a aleatoriedade

das apresentações, nem todas as histórias seriam contadas, sempre na ordem das histórias e seus contadores seriam definidos pela plateia. Quando criei o plano, eu tinha uma ideia sobre a forma dessas passagens, mas o processo também me fez reconstruir o que eu havia imaginado inicialmente.

A quarta unidade foi a mais curta de todas, e se chamava “A roda de Histórias como Arte Pública”. Ela foi planejada para apenas duas aulas. Seriam as últimas rodas, com histórias ouvidas por eles e contos africanos que eu trouxe de Burkina Faso. Como professor, procurei respeitar ao máximo manter as atividades no horário das disciplinas. Por isso fiz a previsão de duas rodas completas, com todos os contos, seguidas de debates com o público sobre oralidade e o que foi visto. Essa unidade também sofreu alterações, pois em acordo com os estudantes, realizamos sessões de contos fora dos horários de aula, mas infelizmente, nenhuma das rodas foi seguida de debate. Num apanhado geral, para as duas turmas, ministrei mais do que quinze aulas, tivemos necessidade de mais ensaios, e os períodos em que ficamos sem aula, solicitaram certa revisão do que já havíamos praticado.

O plano de ensino propunha três rodas, uma só com histórias deles, finalizando a segunda unidade na décima aula, e outras duas com contos africanos e “alagoanos”, na décima quarta e na décima quinta aulas. Com as duas turmas, só conseguimos realizar as rodas nos últimos encontros, décimo quarto e décimo quinto. Cada uma das rodas seria computada como 15% da nota, somando assim 45% da nota geral voltada para as rodas. Como foram feitas apenas duas rodas, o cálculo das notas foi diferente. Outras formas de avaliação foram através de uma nota chamada PAP: “Pontualidade/Assiduidade/Participação nas aulas (nessa nota seriam avaliados a iniciativa, cumprimento de prazos, comprometimento no trabalho em grupo e disponibilidade para o jogo) – 30%”. Essa nota se referia à participação, e era avaliada continuamente na disciplina. O restante da nota era destinado aos trabalhos escritos.

Inicialmente, no plano, havia um diário e uma análise escrita de contos, cada um destes trabalhos referentes a 15% da nota. O diário deveria contemplar todas as aulas, descrevendo o que foi trabalhado. Em relação à análise de conto, os estudantes escolheriam um dos contos que fossem contar, africano ou de escuta pessoal, para investigar por escrito. Mas logo no início da disciplina, resolvi trocar a nota relativa à análise de conto por um protocolo de aula de cada aluno. Uma descrição pormenorizada do que havia sido trabalhado em uma das aulas. Essa troca foi feita em função de uma questão apresentada no parecer de minha qualificação de doutorado enviado pelo professor Narciso Telles, sobre quais as formas de reflexão dos estudantes em relação à disciplina. Em conversa com minha orientadora,

preferimos ter o protocolo como outra maneira de perceber como os participantes viram a disciplina.

A disciplina, além de conteúdos, e o que está estabelecido no plano de ensino, teve alguns procedimentos inspirados na forma de transmissão mandinga, principalmente pensando no *djeli* da família Kouyaté. Dessa forma, muito do que fiz se parece bastante com o que foi feito pelo professor Isaac Bernat, guardadas as devidas proporções. Por isso escolhi, antes de falar dos jogos e exercícios, esmiuçar alguns desses procedimentos de condução das aulas e como me coloquei diante dos participantes durante uma disciplina começada em março de 2015 e finalizada em dezembro de 2015 com uma turma, e em janeiro de 2016 com a outra.

4.2 PROCEDIMENTOS PARA A DISCIPLINA “NARRATIVAS NA RUA”

Antes de começar qualquer atividade, Sotigui pergunta se todos dormiram bem, como está a família de cada um e se alguém está com alguma impossibilidade física. (BERNAT, 2013, p.153).

Esse cuidado e atenção com o outro, de perguntar como estavam antes de iniciar o processo de aulas, foi uma prática que insisti em fazer nessa disciplina. Eu praticava essa atitude mesmo antes da disciplina, mas foi nela que insisti em fazer isso todos os dias, até para controlar minha ansiedade antes de compartilhar os conteúdos e princípios. As respostas poderiam ser curtas, longas, eu estava disposto a ouvi-los. Algumas vezes expandi a pergunta sobre a família, mas sempre questionei os estudantes sobre como estavam e como se sentiam. E essa pergunta não era só um questionamento retórico, cheguei a alterar os exercícios que faria por conta de alguns alunos da turma não se sentirem bem ou serem acometidos por estafa, cansaço, estresse, ou problemas de outra ordem. Nas duas turmas, deixei de ministrar aulas com uma exigência física maior para respeitar o “clima” em que as turmas estavam dando prioridade, nesses dias, para atividades mais reflexivas/teóricas. Quando Keu Apoema foi a Burkina, ela disse que algo que lhe chamou a atenção era que muitas pessoas perguntavam como ela havia dormido na noite anterior. Em 2012, durante o curso com Hassane Kouyaté, ele afirmou, no segundo dia de oficina, depois de perguntar como havíamos dormido, que a noite era uma boa conselheira, e certamente aquilo que dividimos no dia anterior ganharia mais densidade e consciência depois de uma “boa noite de sono”. São perguntas simples, quase triviais, mas se o questionamento é sincero e se pode fazer diferença

no que vai ser trabalhado, com certeza cria uma energia positiva e aproxima as pessoas que fazem parte das atividades num sentido de confiança e respeito.

Segundo Bernat: “Durante os estágios Sotigui negociava bastante com o tempo. Assim, percebemos que certas coisas podem demorar pouco, muito ou simplesmente ficarem para outra vez, para outro momento. Não há pressa em resolver questões”. (BERNAT, 2013, p.157). Tentei repetir esse procedimento fazendo de cada aula um complemento para a aula seguinte. Se tínhamos que ver um vídeo, como o documentário “Sotigui Kouyaté: um griot no Brasil”, o fizemos em três aulas, cerca de quinze a vinte minutos por aula. Esse fato gerava curiosidade, podíamos aproveitar os poucos minutos vistos para conversar mais sobre cada trecho e era uma forma de “brincar com o nosso tempo”. Mas essa “brincadeira” era estimulada de outras maneiras.

Para cada turma foi sorteado um número, que levaria a um grupo de histórias em áudio, que seriam escutadas e serviriam como provocação para outros exercícios partindo da escuta. Eram apenas quatro possibilidades: ouvir contos narrados por atrizes brasileiras partindo de uma transcrição feita por Clarice Lispector no livro “Como nasceram as estrelas”; ouvir contos da tradição sufi narrados pela contadora de histórias Margarida Baird; escutar contos da tradição oral brasileira narrados por contadoras de histórias e reunidos num CD chamado “Embortal de Histórias” - entre as contadoras, algumas histórias foram contadas por Keu Apoema; e como última opção, ouvir uma história chamada “Lago do Fim do Mundo”, narrada pela professora Gilka Girardello e os membros do grupo Conta Contos, de Santa Catarina. A grande questão é que, da mesma forma que o documentário, essas histórias eram ouvidas em pedaços, em momentos de cinco, dez ou quinze minutos no máximo, e a partir dessa escuta, eram feitos exercícios e jogos. O aluno que faltasse uma aula, ou chegasse atrasado, sabia que estaria perdendo um pedaço do rol de histórias sorteadas ou um trecho do documentário. Apenas depois da greve de 2015 encaminhei para todos os estudantes todas as histórias selecionadas em áudio para a disciplina.

Outra forma de “brincar com o tempo” era anunciar histórias que tinham a ver com momentos da aula, e não contá-las. Ou começar uma história e só contá-la em duas ou três aulas, sempre instigando os participantes da disciplina a exercitarem a memória, a manter acesa uma curiosidade sobre os passos seguintes. A maioria das histórias que anunciei ou contei em pedaços foram contadas na íntegra, mas houve poucas histórias que até o presente não terminei de contar. Essa postura tentou levar para a disciplina um modo de agir sem pressa, e aproveitando cada pequeno momento que podia ser finalizado ou não. É uma forma de ver nosso ofício e de encarar nossa vida. Somos cercados de incompletudes, e isso muitas

vezes nos desespera, porque o que buscamos “daquela maneira” não se concretiza. E essa busca desenfreada pode nos levar a esquecer quem somos, de onde viemos e todo nosso potencial. Segundo Bernat:

Em mais de 20 anos de docência de teatro, percebo com frequência que os alunos buscam adquirir um conhecimento técnico e artístico sem levar em conta o homem que está por trás deste processo, com sua própria tradição, sua família e todas as conexões que o conduziram até o ponto da caminhada em que se encontra. (BERNAT, 2013, p.152).

Essa necessidade de uma técnica que nos apaga é algo que precisa ser evitado, a conexão do *djeli* com seu ofício e sua vida é um bom exemplo de que tudo pode acontecer no seu tempo. Explicar isso para os alunos seria complexo e talvez enfadonho. As histórias que não contei, o que não falei sobre o documentário, ou as histórias que eles não ouviram, foram estratégias para desenvolver a paciência deles, evitar precipitações e ansiedade. Hassane Kouyaté (2012) dizia que num contato com um mais velho, devia-se evitar fazer perguntas, porque “o conhecimento só é dado para quem merece”, uma pergunta poderia estragar todo um longo processo de aprendizado, pois ao seu tempo o conhecimento chegaria, desde que tivesse paciência. Levar essa maneira de ensinar para sala de aula deve alterar o humor dos estudantes, e o interesse é fazê-los refletir sobre o tempo que se perde com a ânsia de ampliar os recursos técnicos, deixando de viver plenamente cada momento de aprendizado. E, ainda segundo Bernat, quando Sotigui aliava esse “tempo suspenso” e “calmo” com o interesse concreto em saber como a realidade dos educandos poderia interferir nos processos, ele “mostra como cada dia de trabalho é particular, pois cada pessoa traz seu humor, seus problemas, e isto com certeza tem que ser levado em conta para que haja respeito e compreensão no trabalho”. (BERNAT, 2013, p.153). Além disso, era importante frear o ritmo das máquinas, das mídias e da tecnologia para reencontrar um ritmo humano. “Durante os estágios, Sotigui nos propunha em cada exercício que dialogássemos com a nossa humanidade, permeada de fragilidade e força”. Força e fragilidade, juntamente com humanidade, eram energias que se buscou trabalhar na disciplina, sempre envolta por práticas físicas de diferentes graus de exigência. Era preciso que eles entendessem também, isso parte de minha linha de contar histórias, que a consciência corporal e a aplicação do corpo na história é de fundamental importância para conquistar os interlocutores e nos conectar com o que contamos. Celso Sisto afirma que:

É preciso empregar o corpo no exercício de narrar, de modo a alçá-lo ao mesmo patamar de ilustração de um livro (especialmente a do livro para crianças), sem redundâncias, preocupações decorativas e concessões ao supérfluo. Narrar exige preparo físico, técnicas de respiração, expressão corporal, uma certa espetacularidade, beleza plástica, uso adequado do corpo no espaço, sem, contudo, cair no vazio e na inércia. A *performance* corporal também nos convida a visitar com o corpo o inesperado, o ritmo, a dança, mas nunca o imobilismo das ideias desgastadas. (SISTO, 2015, p.153-154).

Esse corpo que procuramos no ato de contar histórias se assemelha ao corpo que se busca para apresentar um espetáculo. Atrizes e atores precisam pensar em muitas coisas ao mesmo tempo, e quanto mais conseguirem conectar sua prática com o contexto que querem transmitir, melhor. E essa conexão, normalmente parte da construção de um corpo que tenha a possibilidade de sair de sua forma cotidiana de reagir. Não quero dizer que nosso corpo cotidiano precisa ser renegado, mas que é necessário haver caminhos para desconstruções capazes de sugerir, a partir de uma história ou de um texto dramático, outras possibilidades corporais. Sotigui Kouaté também buscava romper com as mecanizações cotidianas para ampliar nosso repertório físico. Segundo Isaac Bernat:

Outra preocupação no trabalho desenvolvido por Sotigui nos estúdios diz respeito à mecanização de nossas reações, ou seja, como é possível abrir os nossos canais sensoriais de forma que não atuem sempre a partir de padrões estabelecidos em nossos corpos, na nossa forma de pensar e conseqüentemente ao jogar com o outro. (BERNAT, 2013, p. 157).

A relação com o outro, ou com o conto que se quer transmitir, requer uma ativação da maior quantidade possível de sentidos, para que se chegue num estado de presença em que a plateia não perceba “tempos mortos” ou “partes frouxas” em nosso corpo. Bernat, analisando os exercícios trazidos por Sotigui, afirma também:

Como vimos até aqui, os exercícios estimulam o despertar de um estado individual de prontidão espontânea no corpo e nos sentidos, que através da alegria e da criança como guia nos conferem uma presença que se completa na interação com o outro. (BERNAT, 2013, p.167).

Essa ideia de “alegria e da criança como guia” pode nos remeter ao princípio de “mergulhar na própria tradição”, como tentei na disciplina, mas também pode nos levar a discorrer sobre a possibilidade de termos imagens que conduzem nossos corpos a outros estados. Uma energia arquetípica, que podemos acionar para redimensionar os papéis que ocupamos ou que podemos exercer através da arte cênica. Precisamos, enquanto atrizes e atores, ativar imagens que temos dentro de nós para levar ao público seres complexos que não querem ser “descobertos”, compreendidos em todas as suas nuances, mas relidos com o

repertório de cada pessoa que assiste, dessa forma multiplicando as imagens possíveis. A relação das imagens que podemos trazer para o corpo também se aproxima de um caminho profícuo para o trato com a voz. Costumo dizer que voz é imagem e que devemos ter em mente como e que timbre queremos atingir para criar uma aproximação com a plateia. Celso Sisto tece alguns comentários sobre a utilização da voz na contação de histórias:

É preciso aproveitar as possibilidades sonoras para enriquecer a história: cantar, manejar com propriedade o ritmo da fala, criar clima. Construir uma trilha sonora com a voz exige a descoberta, a experimentação e a exploração conscientes dos recursos e das possibilidades individuais. O conhecimento e o uso das técnicas vocais só beneficiarão o trabalho do narrador oral se forem transformados em prática vocal. (SISTO, 2015, p.154).

Como essa procura e experimentação sempre fizeram parte de minha prática como formador de contadores de histórias, mesmo quando eu conhecia pouco dos exercícios trazidos pela família Kouyaté, em muitos dos exercícios com os quais provoquei os estudantes, havia a tentativa de conscientizar as possibilidades individuais de corpo e de voz. Por isso também a “obrigação” de trazer para a disciplina outros exercícios que não fiz em contato com contadores da África Ocidental. Isaac Bernat nos diz:

Aos exercícios dos estúdios, acrescentei outros que já utilizo há bastante tempo na minha prática como professor de interpretação em outras instituições. Estes exercícios visam estimular nos alunos aspectos como concentração, escuta, percepção sensorial, imaginação, confiança no outro, jogos com a palavra e com o sentido. Procurei ainda introduzir os alunos no universo da tradição africana mandinga, da qual o *griot* é um dos personagens mais significativos. (BERNAT, 2013, p.190).

Havia uma conexão entre os exercícios que aprendi no contato com a cultura mandinga e aqueles que praticavam anteriormente formando contadores de histórias. E esse fato facilitou a construção do plano da disciplina, e a adaptação de algumas dinâmicas visando um aprofundamento das técnicas para o teatro de rua. Uma das coisas mais importantes é perceber a proximidade dos exercícios, de origens distintas, e que a grande mudança é exatamente a forma com que eles são apresentados. Da mesma maneira como ocorre com as culturas. Toumani Kouyaté aponta que: “Assim, confirmo que a cultura à qual pertencemos também é uma cultura universal. Acho também que não se deveria falar sobre cultura africana como se fosse algo distante e fora das pessoas no Ocidente, pois pertence a elas também”. (KOUYATÉ, 2015, p.37).

Pude comprovar essa afirmação quando fiz uma oficina com o contador de histórias e

escritor Rogério Andrade Barbosa¹¹², grande conhecedor de contos tradicionais africanos, em 2008. Boa parte da oficina que Rogério trabalhava, eu já fazia anos antes sem nunca termos nos conhecidos. Quando disse isso para ele, o escritor afirmou: “todos esses exercícios são nossos”. Aprendi muito com essa oficina, não só pelos exercícios que eu nunca havia praticado, mas pela forma de apresentar alguns que eu achava que conhecia bem. Sotigui Kouyaté também falava que os exercícios “não têm dono” e Isaac Bernat, comentou que:

É importante destacar que, como diz Sotigui, os exercícios não têm dono, ou seja, através dos tempos vão sendo passados adiante e ganhando novas formas, novos objetivos e outras estruturas. Diretores e pedagogos de teatro como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Joseph Chaikin, Viola Spolin, Augusto Boal, para citar alguns, desenvolveram exercícios que visavam expandir as aptidões físicas, vocais, sensoriais e alimentar a imaginação dos atores. (BERNAT, 2013, p.169).

A grande diferença entre os diretores, teóricos, é a forma de passar os exercícios e o que buscam com eles, por isso tentei me aproximar de outro ritmo, que percebi com os *djeliw* e outros contadores africanos. Havia proximidades de minha prática, mas havia alguns pontos para os quais a adaptação tinha um caráter mais árduo.

Um desses pontos era exatamente o que me instigou a investigar o terceiro princípio, o de “utilizar a escuta como fonte de memória”. Atualmente, a propensão para ouvir tem diminuído no Ocidente. O escritor ameríndio Daniel Munduruku¹¹³ afirma que: “a juventude acaba não querendo mais ouvir histórias, porque existe agora um contador de histórias eletrônico, que é a televisão e a internet” (MUNDURUKU, 2015, p.127). O contador tradicional, aquele que ouve para contar, nos dias atuais, pode ser comparado a algo obsoleto, antigo, porque muitas pessoas acham que não têm tempo sequer para ouvir uma história, principalmente nas cidades mais urbanizadas. Munduruku ressalta que “[...] o contador de histórias tradicional é aquele que acredita naquilo que conta, e não simplesmente alguém que decora uma história”. (MUNDURUKU, 2015, p.127). E esse era um desafio, não apenas fazer as pessoas escutarem mais, mas fazê-las acreditar naquilo que ouviam, e convencê-las de que o que ouviram e “brincaram” na infância podia ter importância na sua formação futura. E insisto que para que esse discurso tivesse mais eficácia, era preciso alterar a partir da raiz, repensar a disciplina de forma que as pessoas pudessem falar e ser ouvidas, desde que controlassem sua ansiedade e tivessem noção de que se faz aquilo que o tempo nos permite,

¹¹² Para saber mais sobre Rogério Andrade Barbosa, ler entrevista em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/jornal/materias/0202.html>

¹¹³ Para conhecer mais a vida e a obra de Daniel Munduruku, consultar: <http://danielmunduruku.blogspot.com.br/p/daniel-munduruku.html>

sem precipitações.

Outra relação complexa no trato da disciplina era argumentar que os contos seriam contados na rua. De certa forma, o palco e o espaço fechado parecem oferecer mais segurança aos estudantes e talvez o fato de que a maioria das aulas ocorrer em salas de aula, espaço fechado, afastava a ideia de que a rua era o espaço mais propício para a contação de histórias. Recorro ao meu professor Celso Sisto na argumentação de que esse espaço pode oferecer muito à contação de histórias:

É preciso estar ciente de que o espaço também afeta enormemente o exercício de narrar. Mostra-se urgente que todo contador de histórias inclua na sua busca contar em escolas, praças, bibliotecas, clubes, quadras, associações de bairros, prisões, hospitais etc. Os diferentes espaços e as possíveis imersões culturais que se revelam nos diferentes lugares trazem o vislumbre de que onde quer que se conte você deveria estar fazendo arte. (SISTO, 2015, p.154).

Acontece que, para muitos povos africanos, os espaços abertos são promissores de contos e abrem muitas possibilidades para apresentações que chamamos de artísticas no Ocidente. Para eles, ouvir e contar faz parte de uma prática cotidiana que vem se perdendo com o passar dos anos. Para nós, no Ocidente, há uma renovação, reconstrução de algo muito distante. Lá, em Burkina, “Os quintais das moradias e as ruas são a extensão das casas e das pessoas que lá moram ou que estão de passagem”. (BERNAT, 2013, p. 147). Essa relação com o espaço aberto propiciador de sessões de contos é frequente para os povos descendentes do Império do Mali, ou povo mandinga. Isaac Bernat nos diz que:

Na África, onde todos são, de alguma maneira, contadores, pois, faz parte da educação contar e ouvir histórias, elas são contadas no quintal, na beira de um rio, na sombra de um baobá ou dentro de um festival de contos. O contador independe de cenários, figurinos, produção, teatro, só não pode prescindir do público. (BERNAT, 2013, p.171).

Os espaços abertos junto à natureza remontam a uma prática milenar de contar e ouvir histórias, e apesar de atualmente termos poucos momentos em espaços similares, o simples fato de contar histórias na rua, acabando com a estratificação de classes que assistem ao espetáculo, ou sessão de contos, pode recriar nas pessoas a vontade de ouvir histórias, de interromper seu cotidiano para mergulhar num “tempo suspenso”. Outro fator que pode levar as pessoas a se aproximarem de uma sessão de contos é a possibilidade de ouvir histórias que lhes são próximas, histórias que compreendam, histórias que lhes toquem. Da mesma maneira, para o contador, quando consegue compreender melhor a cultura na qual é formado,

possui maiores motivações para recontar histórias que o atravessam, e dessa forma, pode abrir possibilidades para receber e contar histórias de outras culturas.

Solicitei que os estudantes buscassem contos escutados, de tradição oral. Alguns acabaram trazendo contos literários ou que haviam lido, houve algumas histórias ouvidas e adaptadas, o que poderia caracterizar autoria própria, mas a grande maioria dos contos recontados foi ouvido pelos participantes da disciplina, pelo menos a premissa foi essa. Acho que o estímulo foi seguido. Havia uma motivação elevada em concretizar o mergulho em suas próprias lembranças controlando a ansiedade.

Reconhecimento e complementaridade foram palavras de ordem da disciplina. Os estudantes foram estimulados a reconhecer seus pontos de partida e, posteriormente, complementar seu repertório com contos africanos. Para essa transição, de conhecer, aceitar, e entender outra possibilidade cultural como elemento potencializador de sua formação, foi preciso escuta, romper com as mecanizações e, sobretudo, permitir que a experiência de passar por um pequeno trajeto feito por um contador tradicional fosse assumida como meta. Daniel Munduruku discorre sobre o papel do educador para sua sociedade e afirma que:

Eu tive de fazer aquilo que um educador tem de fazer, que é tentar melhorar o pensamento torto com o qual fomos educados, uma vez que se trata exatamente disto: nós fomos educados com um pensamento torto. O nosso trabalho como educadores deve ser de desentortar os pensamentos. (MUNDURUKU, 2015, p.123).

A atitude de “desentortar pensamentos” tem relação íntima com desmistificar alguns conceitos e desconstruir preconceitos sobre a visão que se tem de países africanos e aspectos de negritude. Compartilhar aos poucos, o pouco que sei sobre a cultura mandinga criava muita expectativa nos estudantes e os fazia refletir sobre como somos pequenos diante de uma vasta natureza que nos abriga. Os contos africanos que trouxe no final da disciplina e os que contei aos pedaços ou os que finalizei, possuem um cunho didático muito forte. Percebi que ao escutá-los, os participantes da disciplina tentavam fazer “pontes” entre o que ouviam e o que viviam fora do espaço das aulas. Com o passar das aulas, tentei acostamá-los a exercitar a memória e descobrir através da palavra falada encantos e brilhos que alguns não estavam acostumados. Os contos burkinabês possuem lições, ensinamentos, de forma muito latente, mas a prática de escuta das histórias de repertório individual também possibilitam boas e profundas reflexões. Esse era o brilho que certos estudantes não conseguiam perceber, mas os contos que traziam tratavam de dilemas e paradoxos que acompanham o ser humano. Além da

proposta de “iniciação” presente nos contos africanos, havia uma iniciação em ouvir o que as próprias reminiscências de oralidade possuíam de força, vigor e ensinamento.

Mas, para que o processo de imersão na breve experiência - semelhante a de um contador tradicional - fosse profícua, eu precisava expor não só contos, provérbios e cantigas, mas dividir com eles fatos de minha vida para estimular a confiança entre nós e aumentar paulatinamente o conhecimento mútuo entre mim e eles. Isaac Bernat diz algo parecido: “seria necessário que a partir deste aprendizado e desta vivência eu trouxesse as minhas próprias inquietudes como ator e professor e as usasse como guia para desenvolver o curso”. (BERNAT, 2013, p.191). A história que narro na introdução de como recebi um presente de Hassane Kouyaté antes de nos conhecermos pessoalmente foi contada em cerca de três aulas. No primeiro dia de aula, na apresentação, eu tive vontade de contar muitas das histórias, de me abrir para eles, e de talvez despejar em seus ouvidos muitas angústias que povoavam meus pensamentos em relação a essa tese, mas preferi controlar minha ansiedade. E os momentos mais propícios apareceram. Uma provocação, uma história contada, um atraso de estudante, geravam motivos para complementar essa revelação sobre minha trajetória e sobre aspectos pessoais de minha vida, e com isso escutei muito da parte deles também.

Depois do primeiro dia de aula, eu sabia o nome de todos os participantes das disciplinas e procurei sempre chamá-los pelo nome e pedi que fizessem o mesmo comigo, apesar de até hoje muitos ainda me chamarem de “professor”. Sempre houve nas aulas uma preocupação em entendermos os lugares em que estávamos, como professor e estudantes, mas acredito que nos chamarmos pelo nome não afeta a relação de respeito e pode gerar mais confiança e tranquilidade. Nas primeiras aulas, enquanto contava um pouco sobre minha viagem para Burkina Faso e trazia exemplos de situações pelas quais passei, fiz questão de colocar os termos sem criar um mito em torno do povo burkinabê, destacando qualidades e defeitos, assim como esmiuçando meus preconceitos e como pude, nesse curto período de tempo, me desvencilhar de alguns. Foi uma transmissão sincera do que senti, e tentei instigá-los a serem sinceros com o que viam, ouviam e ao revelar fatos de suas lembranças. Daniel Munduruku nos traz uma boa possibilidade de como nos portarmos como educadores, da mesma forma que temos que “desentortar os pensamentos”. O autor afirma que: “Os educadores devem educar o olhar do nosso povo, para que não fique olhando de forma vesga. Precisamos, enfim, olhar direito e ver o outro que está a nossa frente não como a gente quer que ele seja, mas como ele de fato é. Isso é dignidade”. (MUNDURUKU, 2015, p.124).

Uma das lembranças que tenho de minha curta passagem por Burkina Faso é que as pessoas demonstram muita dignidade e orgulho de serem burkinabês. Foi dessa forma que

tentei apresentar a tradição mandinga e o povo que começo a conhecer, sem dizer, inclusive, que eles são melhores que nós brasileiros, mas que apesar de certas adversidades, conseguem manter um sorriso e uma forma radiante de olhar o mundo. E estou falando sobre as pessoas que vi nas ruas, em geral. Entre os contadores de histórias, essa esperança e modo feliz de encarar a vida é ainda maior. Mas os narradores também enfrentam problemas, seus medos, suas frustrações. E procurei falar desses aspectos que vi e vivi por lá, sempre tentando olhá-los como são e não como eu queria que fossem. Para mim, em sala de aula, cada estudante era único e tentei dizer isso para eles, cada um possuía um repertório ímpar e deveria acreditar nessas vivências para poder receber outras formas, narradas, de lidar com a vida.

Cada um possui sua bagagem e precisa ser respeitado por isso, da mesma forma que Toumani Kouyaté (2013) pediu, no curso em São Paulo, que nos portássemos pelo breve tempo da oficina como uma família. Solicitei que cada estudante tivesse, naquele processo, uma mente aberta e disposta a absorver o aprendizado com carinho e aceitação. Como professor, eu me deixei ser conduzido também, pelo que ouvia deles, pelos interesses, pelas dúvidas, ou por saber como estavam, física e emocionalmente, antes de cada passo.

Essa disciplina nas duas turmas foi transformadora para mim, principalmente por me colocar num lugar de escuta que em outras disciplinas eu não me predisponha. Não importava o resultado, a roda de histórias, a tese, meu foco sempre foi o de ouvir, para poder saber o que compartilhar. Minha postura, como professor, foi fazê-los acreditar que eu acreditava neles e que podiam confiar em mim para entender um pouco de algo que me fascina há mais de quinze anos. E esse “trabalho de formiguinha” tentando fazer com que aceitassem princípios burkinabês como fonte teórica de conhecimento (muitos nunca haviam ouvido falar de Burkina Faso); procurando instigar que se aceitassem como contadores de histórias; e os encaminhando a aceitar que esse conteúdo era de suma importância para sua formação teatral; só pôde ser realizado com uma escuta atenta de sua bagagem pessoal.

Esse era o grande estímulo para criar nas turmas uma vontade de apreender que pudesse tirá-los do lugar comum e dos padrões estabelecidos. Tentei criar um contexto de atenção e reciprocidade para que, durante cada trecho percorrido na disciplina, visitássemos uma teoria que não está escrita, para que assumíssemos a oralidade como uma fonte valiosa de pesquisa, e para que as pessoas que fizeram a disciplina “Narrativas na Rua” olhassem para si mesmos como possuidores de um tesouro inestimável que ninguém pode arrancar: seu passado, suas vivências, suas reminiscências de oralidade. Assim como minha autoestima e minha alegria foram impulsionadas desde que vi Sotigui pela primeira vez, e passando por todos os caminhos de aprendizado com princípios que partem do *djeli*, tentei estabelecer essa

energia nas aulas. Assim como essas premissas e princípios fazem parte de minha história pessoal, procurei que relembassem suas próprias histórias e quiçá que essa disciplina pudesse ser recontada com prazer e brilho nos olhos, em outros círculos. Dividi, abertamente, uma parte de minha história, com segredos, com suspense, com a esperança de que possa fazer parte da história deles.

4.3 OS EXERCÍCIOS

Sotigui com seus exercícios “estúpidos” queria nos fazer revisitar este estado de espontaneidade presente na criança que já fomos. Os limites impostos pelo uso excessivo do racional são, a meu ver, os maiores castradores da criatividade e da liberdade em cena. (BERNAT, 2013, p.161).

Segundo Isaac Bernat, Sotigui Kouyaté chamava os exercícios que compartilhava em seus estágios de “exercícios estúpidos”. Eles possuem regras muito simples, aparentemente são simples de se executar, mas guardam enormes possibilidades de nos tirar de nossa “zona de conforto”. Eu costumava brincar com os alunos da disciplina quando explicava os jogos com a seguinte provocação: “- Vocês nunca pensaram que iam chegar na universidade, perto de se formarem para fazer um exercício bobo como esse?” Em alguns casos dos exercícios havia diferentes níveis e gradações, o que fazia com que a “estupidez” inicial fosse ficando mais complexa. Segundo Bernat: “Os exercícios chamados por ele de “exercícios estúpidos”, talvez devido à sua simplicidade, buscavam estabelecer um ambiente no qual se buscava a calma como meio de passar pela experiência” (BERNAT, 2013, p.149).

Além dos exercícios propostos pelos mandingues, vale salientar que explico outros exercícios de contação de histórias que eu propus em meus cursos de “Performatização Coletiva de Contos Africanos”, e “Afro-contos”, ministrados desde 2006. Todos esses exercícios são aparentemente “simples”, mas mesmo assim desafiam os estudantes, até pela sua simplicidade. Isaac Bernat nos diz: “Porque eles são simples, mas não banais. O que podemos perceber é que eles não visam um aprimoramento técnico, mas um despertar, pois permitem um diálogo consigo mesmo através do contato com o outro”. (BERNAT, 2013, p.160-161). E a simplicidade dos exercícios ajudava a fazê-los compreender que na contação de histórias, “menos é mais”. Era preciso atentar para as palavras e como elas eram proferidas. Figurinos, adereços, estruturas cenográficas, até podem ajudar, desde que quem conta não coloque esses elementos acima da narração.

4.3.1 exercícios de meu repertório pessoal

Aqui vou descrever apenas três exercícios, dois deles inclusive feitos por Sotigui Kouyaté em seus estágios, mas que eu já fazia antes de ter conhecimento de que o *djeli* africano trabalhava. O primeiro deles eu chamo de **Controle de ansiedade**¹¹⁴. Esse é um dos praticados por Sotigui, mas que faço com variações que criei através da prática com diferentes grupos.

Comecei a disciplina com as duas turmas fazendo esse exercício, e a cada aula eu propunha variações mais complexas. Exercito essa prática, em sua forma mais simples, desde 2004, quando comecei a ministrar aulas em universidades, e me foi ensinado pelo professor José Ronaldo Faleiro¹¹⁵, na UDESC, durante minha graduação. Fiquei feliz quando soube que era um dos exercícios que Sotigui também praticava. O exercício consistia em fazer um círculo em que todos estivessem de mãos dadas, inclusive eu. Eu pedia que eles dessem as mãos colocando a mão direita por cima e a esquerda por baixo. Depois disso, eu apertava a mão de uma das pessoas, que deveria apertar a mão da seguinte e assim por diante. Dessa forma, passávamos de um para o outro uma espécie de pulsação. Começávamos passando a pulsação com olhos abertos, depois era solicitado que fechassem os olhos. Um outro estímulo era que os estudantes poderiam alterar o sentido da pulsação, apertando duas vezes a mão de quem acabou de apertar a sua. Com isso, a pulsação dirigida para a direita iria para a esquerda, por exemplo. A partir daí começava-se a trabalhar o controle de ansiedade. Com os olhos fechados e passando um pulso que podia mudar de direção, sua mão poderia ser apertada rapidamente ou poderia demorar muito a depender das atitudes dos outros participantes. O importante era que assim que o pulso chegasse, eles respondessem mantendo o sentido ou apertando duas vezes a mão de quem havia passado. Eu repetia bastante, “recebeu, passou”. Além de controlar a ansiedade, esse exercício simples exige concentração e um corpo pronto para a reação. No primeiro dia de aula foram trabalhadas essas duas variações, e como eu sempre disse para eles, quem conta histórias precisa pensar “em muitas coisas ao mesmo tempo”. Com essas duas premissas e os olhos fechados, ensinei para eles uma canção africana. Aprendi essa canção durante o intercâmbio em Burkina Faso, com dois contadores da Costa do Marfim. Uma contadora chamada Flopy Mendonça e um contador chamado Metan Elóge. Trouxe a canção porque gostei da sonoridade e do seu ritmo, e apesar

¹¹⁴ Isaac Bernat descreve esse exercício em seu livro na página 154 (BERNAT, 2013, p.154).

¹¹⁵ José Ronaldo Faleiro foi meu professor de graduação nas disciplinas História do Teatro I, Improvisação II, Interpretação III e Montagem Teatral I. Esse exercício foi ensinado na disciplina de Improvisação II.

de não saber a tradução palavra por palavra, perguntei o que significava e eles disseram de maneira geral que a canção é um agradecimento ao criador por tudo o que temos e somos, pela bondade, pela vida, pela saúde. Escrevi a canção como se canta, apesar de não conhecer sua língua de origem: *KA-A-BIÔ-Ô-SIÔ/ KA-A-BIÔ-Ô-SIÔ/ KABIÔ-ÔSIÔ/ KABIÔ-OSÍ/ KABIÔ-ÔSIÔ/ KABIÔ-OSÍ/KABIÔSIÊ!!!! KA-A-BIÔ-Ô-SIÔ/ IÊ-IÊ-IÊ/ KA-A-BIÔ-Ô-SIÔ/ KABIÔ-ÔSIÔ/ KABIÔ-OSÍ/ KABIÔ-ÔSIÔ/ KABIÔ-OSÍ*. Essa canção passou a ser mais um elemento do jogo, e cantamos em muitos momentos da disciplina.

Nas aulas seguintes, trouxe mais duas variações para o mesmo jogo. Uma delas consistia na possibilidade de algum jogador não querer receber por determinado lado. Apenas na sua vez, quando sua mão fosse apertada, um estudante poderia dobrar o cotovelo, o que indicaria para o colega daquele lado que se o pulso chegasse por ali o sentido teria que ser revertido. Por exemplo, apertam minha mão, eu passo, ou faço voltar o pulso e, além disso, eu dobro meu cotovelo esquerdo. O pulso segue e, se por acaso chegar ao companheiro da minha esquerda, este é obrigado a apertar duas vezes a mão de quem passou para ele, pois aquele lado está “fechado”. O cotovelo poderia ser dobrado quando recebêssemos o pulso, mas podia ser abaixado em qualquer momento, “ou quando o bom senso exigisse”, como eu costumava falar. A última variação, trazida na terceira aula, retirava o pulso do jogo e o concentrava apenas entre dois jogadores. Se uma pessoa recebe o pulso, ela poderia esticar todo o braço para o alto e esse seria o sinal de que o pulso estaria apenas entre ela e a outra pessoa cujo braço foi erguido. Ninguém mais apertava a mão de ninguém. A pessoa que havia esticado o braço poderia abaixar na hora que quisesse. Fizemos esse exercício muitas aulas, e uma das coisas que eu falava era sobre a importância de “estar ali”, deixando do lado de fora as contas, os problemas, para reagir, sem intervalos.

Ainda na primeira aula, depois de fazermos as primeiras variações do exercício acima, fizemos um jogo que chamo de **Jogo do Nome**¹¹⁶. Aprendi em 2005, num trabalho realizado com os contadores de histórias Adriana Jorge¹¹⁷ e Luiz Naim Haddad¹¹⁸. Ministramos juntos uma oficina na MOSTRA SESC CARIRI DE CULTURA, no Crato, Ceará. A oficina de contação de histórias buscava fazer um mergulho pessoal e chegar até a contação de sonhos das pessoas. Quem propôs o exercício foi Adriana Jorge.

¹¹⁶ Esse é outro jogo que era realizado por Sotigui Kouyaté e Isaac Bernat o descreve em seu livro na página 194. (BERNAT, 2013, p. 194).

¹¹⁷ Para uma melhor compreensão da trajetória da professora Adriana Jorge, seu currículo se encontra em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4746239Z0>.

¹¹⁸ O professor Luiz Naim Haddad assume o nome artístico de Luiz Canoa e seu currículo está em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4772084H0>.

Com essa dinâmica, ficamos conhecendo melhor uns aos outros, a premissa era que dissessem o que sabiam sobre seu nome. Origem, significado, quem colocou, se havia a possibilidade de serem chamados por outro nome, enfim, tudo o que tivesse ouvido falar sobre a história de seu nome. Com esse exercício, sempre destaco que todos somos contadores de histórias e nos cursos buscamos apenas aprimorar algo que está em nós. Esse pensamento segue a mesma linha do que Alessandra Vanucci encontra na postura de Augusto Boal em relação a todos poderem atuar. Ela escreve:

Entre as outras artes imitativas, a representação – imitação da realidade através do corpo e da voz – é única que independente de pré-requisitos técnicos, o que faz que Boal a entenda como uma linguagem natural de ser humano, acessível a qualquer indivíduo, por mais analfabeto e desprovido de qualquer noção. (VANUCCI, 2013, p. 211).

O professor Celso Sisto também afirma que todos nós contamos histórias, e nesse jogo normalmente surgem casos divertidos, os que sabem muito pouco sobre a história do nome. Há os que não gostam do nome. Há os que preferem o nome que têm aos que poderiam ter. Há casos de pais e avós que decidem o nome à revelia da mãe. E o interessante é que, além dos dados sobre os nomes, as pessoas revelam muito de si ao serem provocadas a contar algo que se passou, muitas vezes, antes de nascerem. Esse exercício serviu também para introduzir um conteúdo sobre a cultura mandinga. Segundo Isaac Bernat:

O nome é muito importante para um *griot*, através do sobrenome de uma pessoa pode-se saber muita coisa sobre a sua etnia, família e feitos dos antepassados. Por toda a África, a família de origem, bem como a cidade, o bairro e o cantão ao qual o indivíduo pertence são referências que guiam a conduta e a maneira de se relacionar com ele. (BERNAT, 2013, p.158).

Nas duas turmas, fizemos esses dois jogos e, em seguida, começamos a assistir o documentário produzido pelo SESC em 2006. Apenas depois de alguns minutos do documentário e a discussão do que vimos, alongamos o corpo e aquecemos a voz, para partir para o exercício seguinte, que chamo de **Zip, Zap, Póin, Atunda**. Aprendi esse jogo durante uma viagem para a Polônia, em 2005, quando tive a oportunidade de assistir a alguns espetáculos, fazer uma oficina e presenciar o compartilhamento de vivências entre grupos. O festival fazia homenagem a Shakespeare, e havia grupos de diferentes países apresentando espetáculos do autor inglês. Havia um grupo alemão, que compartilhou esse jogo que eles chamavam de **Zip, Zap, Póin, Kapow**. O jogo é o seguinte: uma pessoa deveria olhar nos olhos de alguém e materializar uma energia em direção a ela através de uma palma. A pessoa

que recebia a palma passava para outra, olhando nos olhos. O ideal era que isso fosse feito com muita agilidade e precisão. Depois começavam as variações. Para as duas pessoas que estivessem imediatamente ao lado de quem passasse a palma, as pessoas deveriam passar falando a expressão “zip”, para todas as outras pessoas, deveriam falar “zap”. Se por acaso alguém quisesse passar a palma para a mesma pessoa de quem havia recebido, havia duas formas. Uma delas era fazer uma onda com o corpo e falar a expressão “póin”. A outra forma consistia em pisar um pé com força na frente, com os braços em posição de defesa e falar a expressão “kapow” (ou “atunda”). Essa segunda maneira de passar novamente para quem havia acabado de jogar era um chamado para o coletivo. Quem fazia “kapow”, fazia duas vezes. A primeira vez era feita sozinha, e a segunda com todas as pessoas. Daí quem havia acabado de jogar, lançava a palma de novo. Depois que voltei da Polônia, passei a praticar o jogo, ainda usando a palavra “kapow”, em alguns momentos, surgiam brincadeiras em torno do verbo “capar”, e decidi que cada grupo escolheria uma palavra para essa movimentação do jogo. Até que, lendo **Um herói com rosto africano**, de Clyde Ford, conheci uma palavra ioruba que tinha uma sonoridade que me agradava: *atunda*. Além da sonoridade, o significado e a história da palavra são muito interessantes e ricos¹¹⁹, o que abria a possibilidade para contar uma história depois que o jogo era explicado com todas as variações. Esse jogo é bastante praticado em cursos de teatro. Há quem faça o lançamento com uma palma e quem recebe bate a palma no sentido contrário. Já vi a variação de usar a palavra “zip” para a direita e “zap” para a esquerda. A palavra “póin” é uma dentre várias. Mas a variação para “kapow” ou “atunda”, eu só vi com o grupo alemão e hoje vejo muitos estudantes que tiveram aula comigo praticarem. Fazendo uma oficina em 2005 com membros do grupo **Os Tapetes Contadores de Histórias**¹²⁰, do Rio de Janeiro, aprendi uma variação em que “zip” e “zap” são substituídos por palavras. O interesse é contar uma história coletiva, mas cada participante pode usar uma palavra apenas. Preposições, advérbios, artigos, são palavras. Se duas palavras fossem ditas, a história era recomeçada. O jogo se mantinha, olho no olho, a palma, precisão, concentração, mas construindo frases. Na variação que eu proponho, se a pessoa que recebe não tem ideia de uma palavra para dizer, poderia fazer “póin” ou “atunda”. Essa variação, com palavras, foi feita na aula seguinte que apresentei o jogo para as turmas.

Um jogo apresentado na segunda aula para os dois grupos, foi um exercício que chamo de **Contar a história do outro**. Esse jogo consistia em organizar duplas, cada um

¹¹⁹ A história do nome Atunda pode ser encontrada no livro FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano: mitos da África**. Tradução: Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999. (FORD, 1999, 208, 209, 210).

¹²⁰ A oficina foi ministrada por Cadu Cinelli e Warley Goulart, fundadores do grupo **Os Tapetes Contadores de Histórias**. Para Saber mais sobre o grupo, consultar: <http://tapetescontadores.com.br/>.

contar para a outra pessoa uma história que tivesse sido marcante, de forma positiva ou negativa, em relação ao teatro. Quem escutou a história, deveria contar para o grande grupo a mesma história em primeira pessoa, tentando trazer os trejeitos, ritmo, expressões e olhares da parceria de jogo. Com esse jogo, ressalta-se mais uma vez a possibilidade que todos temos de contar histórias. Além disso, exercitamos a memória lembrando detalhes do outro e de sua história, e trabalhamos um pouco com um processo de imitação. Era importante para todos os participantes que não procurassem fazer caricaturas da pessoa parceira, mas, à medida do possível, trouxesse um retrato o mais fiel possível de quem ouviu a história.

Um jogo trazido depois da oitava aula, quando as pessoas já contavam trechos ou histórias inteiras, eu utilizo bastante em oficinas de Teatro de Rua e costumo chamar de **Multifoco**. Esse exercício busca conscientizar atrizes e atores de algumas potências da apresentação em arena, ou em roda. Uma pessoa no centro da roda começa a contar uma história (ou falar um texto teatral), as outras que formam o círculo, podem bater palmas para chamar para si o foco de quem conta. É importante que o círculo se olhe bastante e, se possível, evitar que haja duas pessoas batendo palma ao mesmo tempo. A pessoa do centro muda o foco a partir do momento em que é convocada e tenta manter a concentração no texto. Um do comando do jogo **Zip, Zap, Póin, Atunda** busca trabalhar precisão e a relação de olhar nos olhos de quem você vai passar a energia. Nesse jogo, eu pedi para que os estudantes não passassem a vista, mas, como no outro jogo, olhassem nos olhos com precisão e objetividade. Quem estava no centro deveria fazer com que cada pessoa que batesse palma fosse um interlocutor de sua narrativa. Esse exercício é livre da primeira vez, mas em seguida, eu pedi para que eles tentassem manter o ritmo que acreditavam que as histórias possuíam. Na rua, não há palmas, mas é importante distribuir com sinceridade o olhar e as falas com pontos distintos da plateia. A turma da quinta à noite, do curso técnico, já havia feito esse exercício comigo na disciplina de Teatro de Rua, mesmo assim fizemos o jogo.

As duas últimas práticas que levei do meu repertório pessoal para a disciplina também já haviam sido feitos pelos estudantes do curso técnico. Um deles é uma sequência de aquecimento vocal que aprendi com o professor italiano Maximiliano Buldrini em oficinas na UDESC. O professor Buldrini e eu chamamos de **Escala Indiana**. A sequência é uma escala de oito notas usada pelo povo hindu, num formato que se assemelha à escala ocidental (DÓ, RÉ MI, FÁ, SOL, LÁ, SI, DÓ). A escala hindu, além de também ter oito notas, também tem a primeira e última nota com a mesma escrita em tons diferentes. Mais do que os tons das notas, é importante frisar que a escala trabalhada por Buldrini destaca caixas de ressonância e buscamos tirar a voz de lugares distintos. A primeira nota “SÁ”, seria a nota mais grave que

nosso corpo pode produzir, e a imagem vocal parte da região do diafragma; a segunda nota “RÉ”, foi-me ensinada como voz de garganta e busca fazer vibrar a estrutura óssea em torno do pescoço, maxilar inferior e clavícula; a próxima nota é um “GA” e o povo hindu a considera como uma voz da nuca, pois o que se tenta é fazer vibrar a coluna vertebral posterior do pescoço; a quarta nota é uma voz de peito, feita com a sílaba “MA”, em que se busca vibrar toda a região da cintura escapular; a nota seguinte é subnasalada e feita com a sílaba “PA”; as três últimas notas buscam as vibrações na parte superior do crânio, a sexta é feita com “DÁ” e vibra a região entre as sobrancelhas, o que o povo hindu vai chamar de “terceiro olho”; a penúltima nota é um “NÍ”, bastante agudo, que vibra da testa ao topo do crânio; a oitava e última nota é um SÁ, a mais alta, que parece “estar fora de nosso corpo”. A escala completa (SÁ, RÉ, GA, MA, PA, DÁ, NÍ, SÁ) me ajudou a conscientizar as pessoas que fizeram a disciplina eletiva **Narrativas na Rua** de que podemos “tirar” a nossa voz de diferentes partes do corpo e produzir sonoridades distintas, que podem sugerir outras vozes para momentos e personagens das histórias.

A última prática de meu repertório pessoal, eu chamei de **Chuá**. Ela foi repetida ao final da maioria das aulas e consistia em que uma pessoa voluntária fosse ao centro do círculo feito pelas outras pessoas, as pessoas do círculo levantassem as mãos e descessem acariciando respeitosamente, da cabeça aos pés da pessoa do centro, que estaria com os olhos fechados. Nesse movimento descendente e relaxante, as pessoas do círculo deveriam falar “chuá”, como se fosse a representação de uma queda d’água sobre quem estivesse no centro da roda. Esse exercício buscava aliviar possíveis tensões e propiciar que acadêmicos e estudantes técnicos saíssem das aulas com uma sensação relaxante.

4.3.2 exercícios a partir da escuta de contos

Os ancestrais queriam saber qual era a pior coisa que poderia acontecer ao ser humano. E eles disseram rapidamente: a doença. Bom, eles tinham razão, quando estamos doentes não podemos fazer nada. Mas depois chegaram à conclusão que não era a doença, mas a morte. Depois eles disseram, bem não é a morte, porque a ressurreição existe. Então continuaram a procurar e finalmente disseram: é a ignorância. Então todos ficaram de acordo. Mas agora eles precisavam descobrir quem seria o mais ignorante de todos. Então, eles chegaram à conclusão de que o mais ignorante de todos é aquele que não foi ao encontro dos outros. (BERNAT, 2013, p.194).

Esse pequeno conto da cultura mandinga, contado por Sotigui Kouyaté, e transcrito por Isaac Bernat, é uma boa parábola sobre a necessidade de abriremos nosso referencial para que entendamos o que nos cerca com mais propriedade. Durante o processo de descoberta

paulatina, de si mesmos e do universo da cultura mandinga, pelos estudantes com quem trabalhei, tentei provocá-los a se abrirem ainda mais para a escuta. Eu imaginava que a prática de ouvir histórias não era mais tão frequente numa capital como Maceió, e pude comprovar o que pensei na apresentação das duas turmas. Alguns lembravam com saudosismo do tempo em que puderam escutar histórias, e outros disseram que raramente lembram de ter ouvido uma pessoa lhes contando uma história. Por isso, durante algumas aulas, eu solicitei que eles escutassem contadores de histórias que compartilharam seu repertório em forma de áudio, gravados em CD. Cada turma sorteou um número e, a partir daí, escutavam histórias ou trechos das mesmas e trabalhavam algumas provocações que eu fiz. A turma da Licenciatura em Teatro, quinta a tarde, sorteou o número quatro, e durante cerca de cinco aulas, escutou trechos da história “Lago do Fim do Mundo”, gravada pelo grupo **Conta Contos**. A turma do curso técnico sorteou o número dois e escutou contos da tradição sufi narrados por Margarida Baird. A turma da tarde, licenciatura, escutou, até o advento da greve, quatro trechos de “O Lago do Fim do Mundo”, que tem sete partes. A turma da ETA escutou o conto sufi “O Sábio e o Pavão” e três trechos do conto “O Manto Verde”, até a greve de 2015 se iniciar. O contador de histórias Boniface Ofogo, fala sobre o ato de ouvir:

Ouvir não é uma atitude passiva; ao contrário, envolve um grande esforço de imaginação, de análise e de assimilação do discurso que estamos ouvindo. Assim, ouvir é muito mais difícil do que o simples consumo de imagens visuais, como no caso da televisão. Sem a escuta, nem o mediador, nem o narrador poderiam realizar seu trabalho de forma eficaz (OFOGO, 2012, p. 262).

Essa maior complexidade da escuta, que Ofogo compara ao consumo de imagens visuais, serviu como estímulo para aproximar os estudantes de uma experiência típica de um contador tradicional. Eu solicitei que ouvissem histórias, mas também acreditei que seria importante que eles pudessem ouvir pequenos trechos em aula, para trabalharmos através de jogos. Os jogos que descrevo a seguir também fizeram parte de meu repertório pessoal, mas estavam diretamente ligados à escuta de trechos ou histórias inteiras, por isso os trouxe num outro subtítulo.

Ilustração 46: foto de estudantes da graduação escutando conto lago do fim do mundo



Fonte: arquivo pessoal do autor

Depois de escutar o primeiro momento de histórias, as duas equipes foram solicitadas a, simultaneamente, contar com o próprio corpo o que haviam ouvido. Chamei o jogo de **Contar com o corpo**. Na verdade, contariam o que tivessem lembrado, e pedi que quando finalizassem, começassem de novo e fossem prestando atenção nos detalhes e posturas e tempos desse corpo que conta sem palavras. Os deixei à vontade caso quisessem ficar de olhos fechados ou abertos, e se fosse muito necessário, que abrissem os olhos ou fechassem em algum dos momentos em que o corpo contava. É um jogo coletivo e, se todos fazem e se entregam, podem perceber nuances da história que talvez nem a palavra dê conta, além de trabalhar a memória. Pedi para que eles não fizessem uma personagem só, mas que sugerissem todas, e deixassem que os espaços, o clima e o contexto do que lembrassem passasse pelos corpos. Assim eles poderiam ser reis, sábios; montanhas, vale; doença e felicidade espantosa. Nas duas turmas, esse jogo foi feito em espaços fechados, mas o pesquisador Narciso Telles destaca a importância de jogos coletivos no espaço urbano: “Acreditamos que os exercícios que desenvolvam jogo coletivo são fundamentais para uma atuação no espaço urbano, pois tais exercícios propiciam preparar o ator para o jogo em relação aos espaços com grandes dimensões”. (SILVA, 2007, p.137). O autor ainda diz que

Percebemos que o desenvolvimento de atividades com foco no coletivo gera no jogo teatral, no espaço urbano, uma força e uma presença que reverbera no trabalho atorial: a ampliação de movimentos, a variação de ritmos, a

projeção das palavras, a relação com os espectadores são aspectos visíveis, que possibilitaram uma ‘liberdade de jogo e investigação’, ampliando o repertório pessoal dos participantes. (SILVA, 2007, p.157).

Mesmo que os jogos não tenham sido feitos em espaços abertos, busquei resultados semelhantes ao que o professor Narciso Telles propõe, gerar “uma força e uma presença que reverbera no trabalho atorial” através de uma preparação do ator para o jogo. E ainda que não tenhamos usado palavra, nesse jogo os estudantes que o fizeram coletivamente puderam ampliar o seu repertório pessoal.

Depois do segundo momento de escuta, as turmas foram convocadas em trios, a moldar, um trio no outro, imagens do que haviam ouvido e os outros participantes iriam tentar descobrir que momento da história ouvida estava representado na imagem. Esse exercício que chamei de **Moldar a História** é inspirado nas práticas de Teatro-Imagem, utilizadas por Augusto Boal. Barbara Santos, curadora do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO)¹²¹, assim descreve a prática:

No Peru, em 1973, Augusto Boal atuou no Programa de Alfabetização Integral (ALFIN), que pretendia alfabetizar, nas línguas maternas e em castelhano, uma população adulta, indígena e não indígena, que falava cerca de cinquenta idiomas distintos. Na alfabetização entendida no sentido freireano, o cidadão é considerado em sua integridade de pessoa e experiência de vida. Por isso, o programa incluía diferentes linguagens, como teatro, fotografia, música, entre outras.

A impossibilidade de comunicação verbal num mesmo idioma criava um desafio para o trabalho coletivo, no qual a palavra falada e escrita, apesar de ser o objetivo final do projeto, não poderia ser o centro das atividades com o grupo.

Nesse contexto, Boal começou a desenvolver o Teatro-Imagem, baseado na linguagem não verbal. (SANTOS, 2016, p.77-78).

¹²¹ O Centro de Teatro do Oprimido, surgido em 1986, é um centro de pesquisa e difusão, que desenvolve metodologia específica do Teatro do Oprimido em laboratórios e seminários, ambos de caráter permanente, para revisão, experimentação, análise e sistematização de exercícios, jogos e técnicas teatrais. Nos laboratórios e seminários são elaborados e produzidos projetos socioculturais, espetáculos teatrais e produtos artísticos, tendo como alicerce a Estética do Oprimido. Fonte: <http://ctorio.org.br/novosite/quem-somos/release/>.

Ilustração 47: moldar a história - Turma I licenciatura em teatro



Fonte: arquivo pessoal do autor

Eu utilizei nesse jogo uma das técnicas de Teatro-Imagem, situei as pessoas que fizeram o jogo sobre Boal e sua prática, expliquei a motivação do jogo e que eu queria trabalhar com imagem e memória, de quem molda e de quem vê, sendo que todos ouviram a mesma história. No caso que eu apliquei havia o interesse em perceber como a história foi recebida e estava sendo assimilada, lembrando que os estudantes não haviam lido as histórias

e o intervalo de tempo entre recepção da história e criação dos quadros vivos ou fotos era imediata. Outra questão é que toda a turma havia escutado uma só história e, mesmo que tentassem retratar uma mesma passagem, os quadros surgidos seriam certamente diferentes. Num momento em que dois grupos da Licenciatura tentaram representar o mesmo momento da história, surgiram quadros diferentes com mesmo contexto de fundo.

O terceiro momento de escuta foi seguido de um exercício em que eu propunha que houvessem trios e que eles deveriam se dirigir subdividindo o que ouviram em três partes e cada pessoa assumindo a direção de uma parte. Esse jogo, que chamei **Três Diretores**, foi feito depois que realizamos o jogo dos **Onze Elementos**, que será descrito em breve. Alguns princípios do jogo dos elementos deveriam ser utilizados e nesse jogo a palavra foi permitida. Atrizes e atores deveriam contar o que ouviram em duplas, dirigidos por um terceiro, e os três se revezariam entre as posições de contador e diretor num trecho de história de cerca de 10 minutos que haviam acabado de ouvir. Da mesma forma como as imagens corporais que fariam nos outros teriam a ligação direta com a memória, as palavras desse relato também seriam palavras lembradas ou ressignificadas a partir das lembranças.

A proposta de um quarto momento não foi feita por conta da greve, mas a chamei de **Ritmo e Sonoplastia da História**, em que os estudantes seriam provocados a reler a história sem palavras, apenas com ritmos e sons. Em 2009, eu fui convidado pelo SESC Itajaí para ministrar uma oficina intitulada “A música na contação de histórias”. Questionei o convite pelo fato de não ser músico, mas compositor que não toca instrumentos. Mas os técnicos de cultura me convenceram de que minha experiência com musicalidade poderia ajudar contadores que não tinham tanta relação com as canções. Daí surgiu a ideia de trabalhar com canções de tradição oral, ritmos percussivos com o corpo, e os últimos exercícios tentaram recriar as histórias a partir de suas células rítmicas e dos sons que propunham. Essa prática foi feita com contadores com alguma experiência, que já se denominavam contadores de histórias, e o resultado foi que depois que fizeram esse jogo, passaram a repensar os tempos, pausas e respirações de suas histórias. Infelizmente, não fizemos esse exercício em nenhuma das duas turmas, ele seria feito na semana em que foi acordada a greve de professores. Minha ideia era fazer a prática de ouvir trechos e trabalhar numa sequência em que outros conhecimentos seriam inclusos a cada outro trecho, e eles poderiam utilizar essas técnicas com qualquer história que fossem contar, inclusive os contos africanos que conheceriam aulas depois. Com o retorno da greve, optei por fazer uma revisão de alguns conteúdos e exercícios e, por conta dessa escolha, retirei o jogo que partia da escuta para trabalhar o ritmo e as sonoridades das histórias.

A última proposta de jogo a partir da escuta, chamada **Reconto com as próprias palavras**, consistia em ouvir trechos de história ou história inteira e tentar recontar toda a história mantendo sua estrutura e com o máximo de detalhes possível. Esse jogo propicia um exercício de memória um pouco mais complexo, e que às vezes fazemos sem prestar atenção, escutar uma história e recontar. Mas talvez a pressão de manter a estrutura e incluir o máximo de detalhes possível assuste um pouco. Essa prática foi feita depois que retornamos da greve e preferi colocá-la em vez da etapa dos ritmos porque queria discutir mais uma premissa que tentei incentivar nos alunos desde as primeiras aulas. Sempre que pedia para que eles contassem histórias que ouviram, ou trouxessem provérbios ou brincadeiras, pedi para que essas reminiscências da oralidade estivessem na “embocadura” de cada um, com as palavras que fizessem parte de seu repertório comum, mas sempre atentos à estrutura das histórias.

4.3.3 exercícios que aprendi no contato com a cultura mandinga

Desde a infância, éramos treinados a observar, olhar e escutar com tanta atenção que todo acontecimento se inscrevia em nossa memória como em cera virgem. Tudo lá estava nos menores detalhes: o cenário, as palavras, os personagens e até suas roupas. Quando descrevo o traje do primeiro comandante de circunscrição francês que vi de perto em minha infância, por exemplo, não preciso me lembrar, eu o vejo numa espécie de tela de cinema interior e basta contar o que vejo. Para descrever uma cena, só preciso revivê-la. (BÂ, 2013, p.11).

Esse “treinamento” desde a infância, para observar e ouvir na cultura mandinga, talvez passe por alguns jogos que vou descrever, talvez pela forma de condução dos jogos, talvez por outros fatores dos quais os jogos podem se aproximar. Como eu não tive essa “iniciação”, não posso afirmar com precisão. Perguntei, no curso que fiz com Hassane Kouyaté (2012), como eles treinavam a memória. Hassane me disse que os anciãos viam as crianças e percebiam na família de *djeliw* os que tinham mais propensão para a oralidade, ou para tocar determinados instrumentos, e que depois disso, eles estimulavam as crianças a fazerem determinadas brincadeiras para desenvolver mais suas habilidades. Na oficina em que ministrou, disse que algumas daquelas “brincadeiras” estavam presentes. Toumani Kouyaté, em sua oficina prática (2014), disse que só faria conosco jogos que aprendeu em sua tradição mandinga. Mas acredito que muito mais que apenas os jogos, a forma de propor, os princípios, a maneira de encarar a vida, a ansiedade controlada, são fatores que possibilitam que esses jogos provoquem esse estado de atenção que Amadou Hampatê Bâ fala no texto acima. O ideal era que o contador de história, como as populações da cultura mandinga, pudesse “reviver” aquilo que contasse. Mas uma grande diferença entre contadores como eu, formado em cursos e de

alguns anos para cá, tentando me aproximar de um contador tradicional, e os verdadeiros contadores mandingas, é que eles estiveram cercados de pessoas com os mesmos entendimentos sobre a importância da palavra desde a infância. Durante meu intercâmbio em Burkina, os mestres François Moise Bamba e Habib Dembele fizeram muitos jogos que eu já havia feito em oficinas de teatro. Alguns jogos que Hassane e Toumani fizeram eu também já havia feito. Como me disse Rogério Andrade Barbosa, esses jogos são nossos. Talvez tenham surgido na cultura milenar mandinga, talvez tenham surgido simultaneamente em civilizações distintas, talvez tenham sido utilizados pelos mandinga para potencializar sua filosofia de vida, entre outras motivações. A questão é que havia contadores contemporâneos em Burkina Faso, no festival Yeleen de que participei, que buscavam através de jogos comumente feitos no teatro ocidental, formas de revitalizar em si mesmos o vigor e contundência que ainda se observa nos contadores tradicionais africanos. Boniface Ofogo discorre um pouco sobre o momento atual desses contadores de histórias.

A maioria de nós, narradores e contadores africanos, que vivemos dessa arte, chegamos a ela pela tradição e aprendizagem, não por uma formação acadêmica cursada nos fins de semana. Aprendemos esse ofício por herança, por transmissão cultural, como nos ofícios antigos, de pais para filhos, de avós para netos, de anciãos para jovens inexperientes. Somos discípulos de nossos sábios, aqueles mesmos que nunca pisaram em uma escola ocidental. Seguimos um processo de iniciação, no qual os grandes segredos da palavra nos foram transmitidos. No entanto, as exigências do ofício nos têm levado à contínua formação para que, dessa forma, possamos adquirir as ferramentas de que necessita um artista no palco. (OFOGO, 2012, p. 252).

Por isso insisto em frisar que os exercícios que vou descrever, praticados por pessoas da cultura mandinga ou que estiveram em contato com ela, são ferramentas possíveis para esse grau de atenção e escuta de que Amadou Hampatê Bâ escreveu, mas essa cultura é imensamente maior e a maneira como os profissionais desenvolvem esses jogos pode fazer muita diferença para o que se busca. Em 2006, eu quase fui a São Paulo para realizar o estágio coordenado por Sotigui Kouyaté que gerou o documentário **Sotigui Kouyaté: um griot no Brasil**, fiz a inscrição, não fui chamado na primeira chamada, houve outra chamada e o meu nome estava lá. Por questões pessoais, profissionais e mudança de planejamento, não pude comparecer. Uma amiga, que foi minha professora na graduação, e minha colega de departamento na UDESC, a professora Heloise Baurich Vidor, fez o estágio e, devido ao meu grande interesse pela pessoa do Sotigui e pela cultura mandinga, me contou suas impressões e compartilhou a descrição de alguns jogos, mas sempre foi muito honesta quando dizia que mais do que pudesse contar, estar lá com o Sotigui era uma experiência única. Algum tempo

depois desse estágio, Heloíse e eu conseguimos levar a Florianópolis a atriz e diretora Juliana Jardim para ministrar uma oficina. Nesse momento eu pude vivenciar alguns dos exercícios que Juliana fez com Sotigui em alguns estágios que fez com ele, no Brasil, no Mali, e em Burkina Faso. Havia na tranquilidade dessa mestra um elo forte com o que eu havia visto de Sotigui em cena. O ambiente do curso, e o momento que eu vivia, fizeram com que as palavras e posturas ouvidas se inscrevessem em minha memória como “cera virgem”. Por isso, semelhante ao que disse Amadou Hampatê Bâ sobre suas memórias descritas, toda vez que eu aplicava esses jogos, eu os revivia.

O primeiro jogo, **Um a Vinte**¹²², ouvi de Heloíse Baurich Vidor¹²³ (2007) e pude praticar com Juliana Jardim (2007). É um jogo aparentemente simples. Em grupo, numa ordem aleatória das pessoas que falam, deveríamos contar de um a vinte em sua sequência normal, sendo que se houvessem duas ou mais pessoas repetindo o mesmo algarismo, ou muito tempo sem que ninguém completasse a sequência, voltaríamos para o número um.

Essa dinâmica, quando aprendi, fiz sempre com os olhos abertos. Depois de algumas tentativas, muitos grupos chegam a 15, 17, alguns chegam a vinte. Gosto de repetir esse jogo em momentos distintos dos grupos e é notável que quando a sintonia do grupo é maior, muito mais rápido se chega ao número vinte. Nos dois grupos da disciplina chegamos ao número vinte, os alunos do curso técnico já haviam feito o jogo comigo na disciplina de Teatro de Rua. O curioso é que quando eles fizeram no semestre anterior, não chegaram a vinte na forma mais simples do exercício. Eu tentei propor duas variações para o jogo: uma delas com olhos fechados; na outra, o mesmo jogo era feito com todos de costas para o centro da roda, olhos abertos e a cada número dito se dava um passo para frente, o que fazia com que trabalhássemos projeção vocal, considerando que o número vinte seria dito a dezenove passos do centro da roda. Nessas duas variações, a turma do curso técnico conseguiu chegar a vinte. Mas quando voltamos no semestre seguinte a praticar essa atividade, com todos de frente uns para os outros e de olhos abertos, demoraram mais que a turma da graduação para chegar ao número vinte. E insistiram, porque sabiam que já haviam conseguido em condições mais complexas.

A próxima dinâmica que descrevo é muito simples, mas dada sua aceleração e necessidade de concentração, em seu final se aproxima de uma tentativa de “agir sem pensar”.

¹²² Nem sempre os nomes dos exercícios são ditos em oficinas. Quando aprendi, não lembro de ter escutado o nome desse que descrevo. Isaac Bernat chama esse jogo de **Contar até Vinte** em seu livro, e talvez seja o nome que Sotigui utilizava. Aqui, o nomeio como respondi ao primeiro aluno com o qual apliquei o jogo, **Um a Vinte**, e desde então, quando questionado, respondo com esse título.

¹²³ O Currículo de Heloíse Baurich Vidor pode ser encontrado em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4776757Y0>.

Eu chamei a dinâmica de **Dez a Um**. É um exercício de aquecimento que também visa aliviar tensões desnecessárias. Aprendi a fazer durante o intercâmbio em Burkina Faso. Ele foi ensinado por François Moïse Bamba e é executado soltando as articulações num movimento só: primeiro o braço direito, depois o esquerdo, seguido da perna direita e por fim da perna esquerda. É como se golpeássemos o ar com cada um dos membros em sequência. O objetivo do exercício é fazer essa sequência dez vezes com cada membro, depois nove, depois oito até que se chegue a um golpe no ar com cada braço e cada perna. Há uma tendência a acelerar o ritmo e eu demorei para conseguir fazer a sequência certa em Bobo Diulasso, sempre me confundia depois do três ou no um. Alguns estudantes em quem apliquei a dinâmica também sentiram dificuldade. Mas a sensação depois que terminamos é de um corpo muito mais aberto e disposto para atividades físicas.

Aqui eu não descrevo os jogos na cronologia em que aprendi, mas na sequência que apliquei nas duas turmas da disciplina **Narrativas na Rua**. O jogo que chamo **Um, Dois, Três, Quatro** foi ensinado para mim por Juliana Jardim em 2007. Esse jogo foi uma das dinâmicas aplicadas por Sotigui Kouyaté em seus estágios¹²⁴. O exercício consiste em um grupo de três pessoas, olhando umas para as outras. Uma dessas pessoas eu chamava de “dona dos números”. Quando aprendi, a “dona dos números” poderia falar um, dois, três ou quatro. Uma segunda pessoa só poderia falar um e dois. A terceira pessoa só falaria três ou quatro. Se a dona dos números falasse um, a segunda pessoa teria que responder dois, se a primeira falasse dois, a segunda responderia um. A mesma coisa com a terceira pessoa. Se a primeira fala três, ela responde quatro; se ouve quatro, a terceira pessoa responde três.

Acontece que, além de despertar a atenção e a reação direta do chamado do outro, Juliana Jardim citou esse exercício como uma boa metáfora para a existência de um respondedor numa dupla de *djeliw*. A prontidão de quem responde um quando ouve dois, ou quatro quando ouve três, seria a mesma da pessoa que fala *namoo* para atestar que a história segue seu curso benquisto e verídico. Desde que aprendi esse jogo em 2007, tenho proposto algumas variações. Uma delas foi introduzir um quarto elemento a esse trio. Esse seria a mola motor de todo o jogo. Quando essa pessoa batesse palma, a chamada “dona dos números” poderia dizer qualquer número, se fosse um ou dois ou três ou quatro, uma das outras pessoas responderia, se fosse outro número todos ficariam calados. O que tentei com essa variante foi deslocar ainda mais a liberdade de quem pode falar qualquer número. Essa pessoa teria que responder ao ritmo proposto pelas palmas e o jogo poderia ser executado com mais ou menos

¹²⁴ Isaac Bernat descreve esse exercício na página 159 de seu livro (BERNAT, 2013, p.159).

velocidade. Outra variação que passei a propor foi que houvesse mais participantes – pessoas com os números cinco e seis; sete e oito. Dessa forma, um jogo proposto em trio poderia ser feito em quartetos com as palmas; em quintetos ou sextetos assumindo outras pessoas com dois Algarismos cada.

Ilustração 48: jogo “um dois três quatro” com cinco ou seis participantes na turma ii (curso técnico)



Fonte: arquivo pessoal do autor

Mas a variante mais radical que criei foi para realizar esse jogo com blocos de pessoas. Com quatro blocos, como costumo fazer, um grupo de cinco ou seis pessoas fica no centro, se olha e procura bater palmas junto (recomendo braços para baixo para palmas mais espaçadas e para cima com menos intervalo). Um outro grupo com a mesma quantidade de pessoas seria o que Bernat chama de “líder”. Nesse bloco, numa sequência estabelecida por eles, uma

pessoa por vez fala um número. Um terceiro bloco fica com os números um e dois; um quarto bloco com os números três e quatro. Quando algum dos números desses últimos blocos é dito, o bloco responde em coro o outro número. Para essa variação do jogo, é necessário um espaço muito maior porque o único bloco que fica parado é o bloco que bate palmas. Apliquei essa variação na disciplina de Teatro de Rua. Dessa forma, os estudantes do curso técnico já haviam feito, mas refiz nas duas turmas e ambas demonstraram prontidão, disciplina e concentração para a atividade. Para a Licenciatura, foi muito mais longo chegarmos a um resultado coeso. Com essas alterações, acredito que esse jogo propicie um bom trabalho com coros em espetáculos de rua. Um outro jogo feito por Juliana Jardim e que chamei de **Estímulo Contrário** é executado com um som produzido pelo professor, sendo que o grupo deveria se mover na velocidade oposta. Ou seja, quanto mais rápidas fossem as batidas desse som, que poderia ser um cabo de vassoura no chão, o grupo precisaria se mover cada vez mais lentamente. Quanto mais intervalo houvesse entre cada batida, mais veloz seria a movimentação. Assim, haveria um ritmo intermediário de velocidade “normal” e o grupo deveria responder contrariamente à velocidade proposta. Percebi no documentário do SESC SP sobre o Sotigui que esse jogo era feito através de toques percussivos de *djambe*, mas já o fiz com bastão, palmas ou outras formas de produzir som. A regra desse jogo é muito simples, mas cria um estado de prontidão e reação muito consistentes quando bem executado. E como a maioria dos jogos propostos por Sotigui Kouyaté, a regra pode ser simples, mas o exercício não é banal. “Porque eles são simples, mas não banais. O que podemos perceber é que eles não visam um aprimoramento técnico, mas um despertar, pois permitem um diálogo consigo mesmo através do contato com o outro”. (BERNAT, 2013, p.160-161). **Lento-Rápido**¹²⁵ foi o nome que dei para um exercício divertido que também trabalha com a oposição de estímulos. Apreendi com Juliana Jardim. O objetivo desse jogo realizado em duplas era estabelecer um diálogo que transitava entre dois territórios. Um território era lento e o outro era rápido. Através de uma linha divisória no chão, os dois participantes teriam que falar e se mover rapidamente no campo “rápido” e reduzir drasticamente a velocidade do corpo e da fala no campo “lento”.

Nas variações que busquei, a linha ou as linhas divisórias foram feitas de materiais diversos: tecidos, sapatos, marcação com giz. Numa das variações cheguei a chamar de **Jogo do Forró**, com três e não duas zonas: uma representava o xote, mais lenta; outra o baião, mais

¹²⁵ Isaac Bernat também descreve esse exercício nas páginas 165 e 166 de seu livro. (BERNAT, 2013, p.165-166).

acelerada; e a última representava o xaxado, a mais rápida. Mas na variante que apliquei nas duas turmas o líder não falava, só guiava, enquanto quem o seguia contava uma história e se movimentava, em câmera lenta ou em alta velocidade. Trabalhei essa variação para que pudessem ser percebidas mudanças na inflexão rítmica de se contar uma história. Já que o “líder” não falava, tanto quem contava quanto quem liderava podia escutar e comentar depois que trechos da história teriam outro brilho se contados com mais ou menos aceleração. Depois de um tempo determinado, a dupla trocava as posições de líder e contador.

O jogo **Seguir a Mão** é descrito por Augusto Boal como **Hipnotismo Colombiano**¹²⁶, em que um parceiro segue a palma da mão de outra pessoa que o guia por planos e com velocidades diferentes. Boal descreveu esse jogo frisando a importância de se manter sempre a mesma distância entre o rosto e a mão de quem guia. Além disso, o “líder” deveria fazer muitos movimentos, de forma que pudesse ajudar o seu parceiro a “assumir todas as posições ridículas, grotescas e não usuais: são precisamente estas que ajudam o ator a ativar estruturas musculares pouco usadas e a melhor sentir as mais usuais”. (BOAL, 2005, p. 91). Aprendi esse jogo com Hassane Kouyaté (2012) e a diferença da proposta de Boal é que quem segue a mão deve contar uma história.

Ilustração: 49 jogo seguir a mão na turma da eta



Fonte: arquivo pessoal do autor

Inicialmente a contação seria livre, para descobrir possíveis nuances na história. Depois, o estímulo seria manter o ritmo da história independente do plano e da velocidade em que a outra pessoa guiasse. Hassane contou outra variação, mas não chegou a fazer na oficina.

¹²⁶ A descrição de Augusto Boal para o exercício Hipnotismo Colombiano se encontra na página 91 do livro Jogos para atores e não-atores. (BOAL, 2005, p. 91).

Ele falou que esse jogo pode ser feito com diferentes histórias, com uma palma, a mão a ser seguida seria a outra e a história contada também mudaria. Na palma seguinte, a pessoa voltaria a seguir a palma da mão anterior e continuaria a história do ponto em que parou. Hassane fala de que é possível contar várias histórias só com esse jogo de mãos e que a pessoa que havia conseguido “bater o recorde” para ele, contava seis histórias, três seguindo cada mão, e retornava na ordem em que elas surgiram, para os pontos em que a mão fora trocada. Durante a montagem do **Ziri-Ziri**, trabalhei esse exercício com Keu Apoema e surgiram boas possibilidades para as histórias e aumentou o estágio de concentração da contadora. Percebi que quando apliquei o jogo juntos às turmas de **Narrativas na Rua**, a concentração também aumentou, mas infelizmente, quando fizemos essa atividade eles ainda não haviam escolhido os contos que iriam contar nas rodas finais. Assim não puderam aproveitar mais da proposta.

Apreendi com François Moïse Bamba e Habib Dembele um jogo que denominei **Imagem, Som, Palavra, Frase**. Inicialmente caminhávamos pelo espaço ocupando os espaços vazios, evitando círculos e logo era solicitado que aumentássemos a velocidade. Quando já estávamos num ritmo mais acelerado, foi solicitado que a cada palma parássemos compondo uma imagem com nosso corpo. Na palma seguinte, voltaríamos a nos mover na velocidade em que paramos. Em seguida, aliado à imagem, cada um deveria produzir um som. Das primeiras vezes o som foi produzido simultaneamente. Num certo momento François pediu que nos escutássemos e tentássemos lançar um som de cada vez. Havendo choque de sons, voltávamos a nos locomover na velocidade atingida. Depois do som, a cada palma fazíamos uma imagem e uma palavra aleatória. A última etapa do exercício consistia em parar, compor imagem, e falar palavras em sequência formando frases e uma história coerente. Não é um exercício fácil. Mas abre nossa escuta para o outro. Nas duas turmas em que apliquei, ao final do exercício, as imagens e as frases produzidas possuíam coerência entre si. Parecia que o grupo estava descrevendo uma dada situação que seu corpo já estava contando no momento em que pararam.

Ilustração: 50 jogo imagem palavra e som na turma i (licenciatura)



Fonte: arquivo pessoal do autor

Outro fruto do intercâmbio denominei **Plus ou Moins**, ou sua tradução **Mais ou Menos**, no português. Prefiro continuar utilizando a expressão em francês por conta da

conotação que a expressão “mais ou menos” tem na Língua Portuguesa. Segundo François Bamba, esse é um jogo coletivo em que uma pessoa fala *plus* seguido de um número, e os participantes precisam bater o mesmo número dito em palmas somando mais uma. Se a pessoa fala *moins* e um número, as pessoas traduzem esse número menos um em palmas. Exemplo: - *Plus!* Quatro! _ Todos batem cinco palmas; - *Moins!* Três! Todos batem duas palmas; - *Moins!* Um _ Ninguém bate palmas. Para *plus* e um algarismo, uma palma a mais; para *moins* e um algarismo, uma palma a menos. Quem errasse o número de palmas saía do jogo. As duas turmas se divertiram muito com essa prática, ela exige muita atenção, pois quem fala os algarismos e suas variações pode acelerar, ralentar, ou usar diferentes estratégias para confundir. Indicar um algarismo com a mão e dizer outro é um exemplo dessa possível confusão. É novamente um jogo para desenvolver a prontidão, concentração e reação.

O jogo que vou descrever é o mais complexo de todos, eu acredito. O chamei de **Jogo do Barbante**. Ele foi ensinado na oficina prática que fiz com Toumani Kouyaté (2014). Durante um dos intervalos para lanche, Toumani começou a esticar um barbante, fazendo no chão um desenho com muitas pontas e muitos cruzamentos. Essa ação era feita lenta e cuidadosamente. Quando voltamos à oficina, o mestre solicitou que tentássemos segurar todas as pontas da figura e tencionássemos o barbante. Possuíamos um emaranhado, uma teia, com buracos e níveis ditados pelas alturas dos componentes. O próximo passo foi que cada um de nós experimentasse um pouco entrar e sair desse espaço. Nosso corpo precisava abaixar, alongar, torcer, até que nos acostumássemos com aquela figura.

Ilustração: 51 Jogo do barbante na turma i (licenciatura)



Fonte: arquivo pessoal do autor

Quando todos havíamos passado, foi solicitado que contássemos histórias, alternando a velocidade do corpo e da voz em relação ao barbante. Exemplo: quem preferisse passar rápido entre as brechas do barbante, deveria contar a história devagar; quem passasse

lentamente narraria em velocidade acelerada. É muito difícil coordenar as oposições de velocidades. Muito mais que nos jogos **Estímulo Contrário** e **Lento-rápido**. Propus esse desafio para as duas turmas depois que definiram suas histórias e sortearam os contos africanos que seriam contados em duplas. Foi instigante e provocador, perceber como procuravam estratégias para manter corpo e fala em alternância de velocidade com o obstáculo do barbante. Percebo que essa atividade, assim como o jogo **Seguir a Mão**, procuram dar mais segurança para quem conta, por que o conto que se sabe é posto a prova com obstáculos físicos ou proposições de ritmos e planos. Para o jogo ensinado para Toumani, criei a variação de lançar o barbante para outras pessoas no círculo e solicitar que fizessem o mesmo para outras pessoas aleatoriamente. Com isso teríamos diferentes figuras, como a trama feita pelo *djeli* burkinabê. Posteriormente todas as pessoas experimentaríamos se mover pelo espaço. Para cada pessoa que saísse, as pessoas do lado seguravam as pontas do barbante de quem entrava. No último passo, eles eram divididos em duplas e três ou quatro pessoas entravam, com suas histórias. O parceiro da dupla ficava segurando o barbante e indicava como a história devia ser contada falando o nome da pessoa, e podia variar algumas vezes esse formato. Por exemplo, uma pessoa que fizesse par comigo poderia dizer: -Toni! Corpo rápido e história lenta! E eu teria que me adequar a continuar contando com essa provocação.

O próximo jogo também aprendi com Toumani Kouyaté e foi mais um jogo de regras simples e uma necessidade de concentração profunda. Chamei-o de **Mentira/Verdade**. Esse jogo foi feito por mim apenas na turma do curso técnico. A atividade era feita por três pessoas e consistia em uma delas contar uma história enquanto as outras duas, faziam interferências. As interferências eram as expressões: - Mentira!!!!; ou – Verdade??? As duas pessoas que faziam as interferências podiam falar apenas essas expressões e quantas vezes desejassem. Quem contava a história precisava tentar manter o ritmo da história sem parar para responder nenhum dos componentes do trio. Novamente um exercício para desenvolver a concentração e a escuta do que era narrado, por quem narra. Com as interferências frequentes, a tendência é se perder nas palavras, mas o objetivo era escutar a si próprio e conduzir o conto sem se abalar pelas interferências.

Ilustração 52: jogo mentira/verdade



Fonte: arquivo pessoal do autor

O próximo e penúltimo jogo pode ser chamado de **Sobadi-sobô**. Esse jogo foi realizado no Brasil por Sotigui Kouyaté, está descrito no livro de Isaac Bernat¹²⁷, está no documentário feito pelo SESC SP, mas aprendi diferente em Burkina Faso.

¹²⁷ Esse exercício se encontra na página 163 do referido livro. (BERNAT, 2013, p. 163).

No exercício que fizemos no Festival Internacional de Contadores de Histórias de Burkina Faso, chamado Yeleen, sob condução de François, uma pessoa olha para a pessoa do lado e fala *Sobadi-sobô*, com determinada sensação (raiva, medo, alegria, etc.). A pessoa que escuta responde com a mesma sensação *Kalisso*. Essa segunda pessoa compõe outro sentimento, olha a pessoa do seu lado e fala *Sobadi-sobô*, a terceira pessoa deve responder *Kalisso* com a emoção que ouviu, e assim sucessivamente. Há outra variação feita também na formação do festival Yeleen, todos cantamos *Sobadi-sobô-kalisso* sendo que cada um propõe um movimento que deve ser imitado por todos e quem propõe pode alterar a maneira de cantar a expressão. Fiz essas duas variações que meu corpo pôde vivenciar com as turmas da disciplina. Segundo Isaac Bernat, em nota de rodapé, a expressão usada no exercício era o “refrão de um poema árabe, escutado por Sotigui no Primeiro Encontro dos Países Francofônicos, no Quebec, em 1973”. (BERNAT, 2013, p. 165).

O último exercício que descrevo foi aplicado desde a primeira aula e foi uma sequência para a qual voltamos muitas vezes, antes e depois da greve. Não posso negar que ele nasce do meu contato com a cultura mandinga, mas sua variante final foi uma criação que nenhum oficinairo executou comigo em sua forma completa. Comecei a aprender esse exercício com Juliana Jardim. Deitamos no chão, prestamos atenção em nossa respiração, sentimos as partes que tocam o chão e a pessoa que conduz começa a propor torções que vão chegar ao plano médio e finalmente ao plano alto. Com o corpo sobre o apoio dos pés continuamos nos movendo, mas a partir de certos comandos, buscamos para o nosso corpo uma movimentação que lembre água, depois terra, e semelhante ao ar e por fim o fogo. Fiz alguns cursos com Tiche Vianna¹²⁸ (2006, 2007, 2008 e 2010). Ela faz um uma sequência, de alongamento, aquecimento, parecida, e ela se refere a nossa coluna como um tubo, que vai sendo preenchido por cada elemento da natureza. Tanto Juliana Jardim quanto Tiche Vianna dão indicações do estado e forma desses elementos, a água como cachoeira, onda, suor, lágrima, por exemplo. Quando fiz essa sequência pela primeira vez fiquei encantado e comentei meu fascínio com Juliana Jardim. Quando ela ouviu meu comentário, disse: - Eu agora já estou trabalhando com elementos compostos como metal e madeira. Comecei uma investigação desses “elementos compostos”. O metal tem o peso da terra, mas se derretido pode se assemelhar a fluidez da água e o calor do fogo. A madeira em seu formato mais

¹²⁸ Para saber mais sobre o trabalho de Tiche Vianna consultar a página do grupo que ela dirige em Barão Geraldo, Campinas. O grupo se chama Barracão Teatro. http://www.barracaoteatro.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=78:tiche-vianna&catid=43:artistas&Itemid=71

delicado se enverga, enquanto tronco se quebra e sua seiva passa incessantemente numa ligação terra/ar. Tentei em alguns trabalhos como o História ao Pé da Rua, trazer para o corpo das atrizes esses elementos. Inclusive, procurei trabalhar com as fusões, uma movimentação em que temos tronco e cabeça “ar”, quadril e pernas “terra”, entre outras possibilidades. Esse trabalho pré expressivo foi ganhando outros contornos e cheguei a propor que esses elementos da natureza pudessem surgir em determinados momentos das histórias narradas. Quando li a tese de Isaac Bernat, encontrei a chave para a sequência que utilizei na disciplina **Narrativas na Rua**. Isaac Bernat nos traz a seguinte explicação:

Segundo a tradição mandinga, o universo é regido por onze forças, cinco são materiais e cinco imateriais, sendo o homem a força intermediária entre estas duas categorias. As forças materiais são a pedra, o ferro, o fogo, a água e o vento. As forças imateriais são a embriaguez, o sono, a preocupação, a morte e a ressurreição. Estas forças fazem parte de uma cadeia de ações e reações. Assim, a origem do ferro está na pedra, o fogo pode derreter o ferro, a água pode apagar o fogo, o vento pode secar a água, o homem pode vencer o vento, a embriaguez esmorece o homem, o sono enfraquece a embriaguez, a preocupação mata o sono, a morte termina com as preocupações e a ressurreição encerra a morte. Porém o homem é o único que pode vencer o vento, já que os outros animais não têm este poder. O homem, por exemplo, corre contra o vento, os outros animais não o fazem. Este aspecto já o diferencia deles. Esta cosmogonia africana coloca o homem no centro, mas totalmente conectado às demais forças. (BERNAT, 2008, p. 98-99).

Desde a leitura desse trecho, procurei ampliar o número de elementos, que Bernat vai chamar de “forças que regem o universo” segundo a tradição Mandinga. Eles passaram de seis (com a inclusão de metal e madeira), para os onze em que acredita o povo burkinabê. Cinco materiais (pedra, ferro, fogo, água e ar), cinco imateriais (embriaguez, sono, preocupação, morte, ressurreição) e a humanidade como força central. Chamei esse exercício de **Onze elementos**.

Ilustração 53: jogo onze elementos na turma i (licenciatura)



Fonte: arquivo pessoal do autor

A primeira vez que tentei aplicar essa sequência aconteceu na montagem do espetáculo de rua “Conto de Fadas” com a **RESTANOIS CIA LIVRE DE TEATRO**, em 2012. Quando propus a sequência, de colocar no corpo cada uma das onze forças, houve uma dúvida geral quando pedi que as atrizes trouxessem para o corpo aquilo que elas têm de mais humano, como se demonstrava sua humanidade, o que as diferenciava de água, ar, fogo, pedra, ferro? Quando passamos para os elementos imateriais houve um certo alívio até a proposição de trazer para o corpo a morte, que não precisava ser a morte de todo o corpo, mas carregar um braço morto, uma perna sem vida, um sentido sem funcionalidade. Nesse momento, três das atrizes precisaram parar acometidas por um choro convulsivo. Uma das três ainda continuou no espaço, duas se afastaram. Eu não sabia, mas uma delas havia perdido um parente próximo pouco antes do processo de montagem. As três foram voltando inteiramente aos poucos, quando eu indiquei que cada parte do corpo passava por uma fase de renascimento. Foi muito forte para mim e depois desse processo, apliquei essa sequência apenas na disciplina Narrativas na Rua. O questionamento sobre a força da humanidade continua amplo. As pessoas não conseguem pensar o que os diferencia dos elementos de imediato, “O que é ser humano?”, é uma pergunta difícil de responder com o corpo.

Ilustração 54: jogo onze elementos na turma ii (curso técnico)



Fonte: arquivo pessoal do autor

E acho engraçado que ninguém, nesses momentos em que apliquei os **Onze Elementos** fez uso da palavra. No livro de Isaac Bernat acho mais pistas para a conexão desse exercício com a cultura mandinga:

A relação esquecida, mas necessária com a natureza foi um dos pontos mais salientados por Sotigui durante os estágios. Em todos os contos apareciam referências ao mundo animal, à natureza e ao divino. Era como se ele nos

quisesse lembrar de que somos animais acima de qualquer outra categoria, temos como diferencial unicamente a palavra, que por isso mesmo é considerada sagrada pela tradição mandinga. (BERNAT, 2013, p. 183).

Esse ato de encontrar a natureza em nós para poder mergulhar em nossas reminiscências de oralidade foi um dos processos mais comentados pelos estudantes depois da greve. Nas duas turmas eles comentaram a passagem de quatro, para seis, e em seguida onze forças que podem gerir o nosso corpo e auxiliar na sugestão imagética de espaços, classes e categorias sociais. Essa sequência me ajudou a explicar que a história, o conto, é maior que nós, porque somos pequenos diante de todas as forças. Podemos ser uma ponte, um canal para a transmissão de contos, mas é importante que busquemos entender as origens, estruturas, ritmos, de cada história, além da sacralidade e o poder da palavra falada.

4.4. AS TURMAS, E NOSSO CALENDÁRIO

“Esteja à escuta”, dizia-se na velha África. “Tudo é fala, tudo é palavra, tudo procura nos comunicar um conhecimento [...]” (BÂ, 2013, p. 27).

Comecei a ministrar a disciplina para a turma da graduação na quinta-feira, 12 de março de 2015, e para o curso técnico no dia 26 do mesmo mês, sempre com a premissa de escutar muito e aprender mais do que “despejar conhecimento”.

A diferença de datas ocorreu porque havia pendências de calendário para serem ajustadas com a turma do técnico da disciplina de Teatro de Rua, em que apresentaram a intervenção urbana Beatriz. Com esse calendário, durante algum tempo, a turma da graduação tinha duas aulas antes da turma da ETA. A turma da graduação começou com dezessete acadêmicos, havia cerca de seis ouvintes não matriculados, alguns saíram, outros foram até o final. A primeira roda dessa turma foi realizada com doze acadêmicos. A turma do curso técnico iniciou com dezesseis estudantes e a primeira roda foi finalizada com 10 pessoas.

Pensei inicialmente em ministrar as duas turmas no mesmo dia para que eu pudesse viver e analisar os dados quase que simultaneamente. Mas o fato de haver duas aulas de diferença e eu ministrar as aulas em dois espaços diferentes confundiu mais do que ajudou. De certa maneira eu tinha um planejamento para as duas turmas, mas como elas eram muito diferentes entre si, ele foi seguido de maneira distinta. Algumas vezes eu precisava de um certo tempo para lembrar se havia falado sobre determinado assunto numa turma ou na outra. Mas como sempre tive a humildade de perguntar se já havíamos tratado dos assuntos, isso não foi tão grave.

A turma da graduação era composta por acadêmicos que estavam nos últimos semestres do curso, de períodos diferentes, alguns escrevendo TCC. Havia, em geral, uma curiosidade muito grande em relação ao meu trabalho, até porque foi a primeira disciplina que eu ministrei no curso de Licenciatura em Teatro da UFAL. Os estudantes começaram a disciplina chegando um pouco atrasados, mas o fato de eu chegar mais cedo sempre, foi tornando nosso convívio mais tranquilo e depois de algum tempo começávamos as aulas pontualmente. Pelo fato de as aulas serem ministradas à tarde, pudemos ir mais para a Praça Sinimbu, que temos em frente ao Espaço Cultural da UFAL, já que à noite essa praça é mais perigosa. Mesmo assim, deixávamos nossos pertences dentro da Sala 15, onde a maioria das aulas foi ministrada. Essa turma também não havia feito comigo a disciplina de Teatro de Rua, por isso fazer mais aulas em espaços abertos seria interessante. Alguns jogos, como os **Onze Elementos** e todos os jogos partindo da escuta de contos precisaram ser feitos em espaços fechados. O primeiro por que os acadêmicos faziam um mergulho pessoal e toda a sequência começava com eles deitados no chão. E os outros por conta da aparelhagem e fiação necessária para haver a reprodução das histórias que ouviram. Nessa turma praticamente todos os protocolos foram entregues, e eu pude avaliar muitos diários, em momentos distintos.

Já a disciplina ministrada para o curso técnico era composta por estudantes de uma mesma turma, todos do terceiro semestre. Eles já haviam feito comigo as disciplinas de Interpretação II e de Teatro de Rua, conheciam como trabalho e algumas regras básicas para uma boa convivência. Mesmo assim, talvez pelo fato de ser uma disciplina eletiva, os estudantes atrasaram mais do que o normal. A grande maioria das aulas foi ministrada na Sala Preta, uma pequena sala de espetáculos que temos. Com a disciplina de Teatro de Rua, a maioria das aulas aconteceu em espaços abertos, mas na disciplina vinculada com a minha prática do processo de doutorado, esse fato não se repetiu. Um pouco por conta dos atrasos e uma outra questão que pesou muito para isso foi o fato de que os alunos se sentem muito inseguros na Praça Sinimbu, praticamente vazia durante a noite. Eu cheguei a tentar que algumas aulas fossem ministradas fora da sala, mas o medo dos estudantes poderia travar ou prejudicar o processo. Como fizemos um trabalho com jogos que envolviam uma entrega pessoal, e como eles já haviam tido uma experiência com aulas em espaços abertos, acreditei que esse fato não diferenciaria muito a prática a ser desenvolvida. Para a outra turma me parecia mais urgente ir para a rua. Com essa turma, do curso técnico, na disciplina Teatro de Rua, eles tiveram aulas no estacionamento do Espaço Cultural; em um espaço que chamamos de Céu, que é descoberto, como um terraço; tiveram aulas no pátio do espaço; e também na

Praça Sinimbu. Uma das diferenças para o semestre seguinte foi o aumento da violência; novamente, como na turma da graduação, o fato de algumas sequências partirem do chão; aparelhagem e fiação; e a preocupação dos estudantes. Além dos atrasos frequentes, muitos protocolos, descrições de uma aula, não foram entregues e os diários foram praticamente ignorados pela turma, uma pequena parcela fez e entregou. Coloquei essa questão numa reunião de Colegiado. Essa mesma turma no semestre anterior havia feito a disciplina de Interpretação II comigo e foi exigido um diário, todos entregaram. Mas o que os outros professores apontaram foi exatamente o formato que o curso passou a ter a partir dessa turma, a primeira do Plano Pedagógico de Curso (PPC) 2014.

Nas turmas anteriores, o curso técnico tinha quatro processos de montagem, em todos os semestres. E eles avaliaram que algumas disciplinas eram prejudicadas pelo fato de os estudantes darem muita atenção às obrigações que tinham com os laboratórios de montagem. Com o novo PPC, o primeiro ano seria de formação, preparação, sem laboratórios de montagem, mas com apresentações públicas de algumas disciplinas. Esse primeiro ano seria o melhor para disciplinas eletivas. O segundo ano teria duas montagens e todas as outras disciplinas, além de **Laboratório de Montagem**, deveriam convergir para o trabalho que estivesse sendo montado. Um professor faria a coordenação geral da montagem, e os outros professores contribuiriam com disciplinas de expressão corporal, estética, voz e interpretação voltadas para o que estivesse sendo proposto pelo coordenador geral, professor da montagem. Mas o que aconteceu é que a disciplina **Narrativas na Rua** ocorreu no terceiro semestre, junto com a primeira montagem desses estudantes. Era nítido que os estudantes mudaram sua postura em relação à que tiveram anteriormente comigo, em função da montagem. Escolhi ministrar a disciplina eletiva com o terceiro módulo, por dois motivos: um deles é que eu queria aproveitar pessoas que já haviam feito a disciplina de Teatro de Rua comigo; o outro era que as aulas do primeiro módulo do curso técnico, da turma que ingressa no curso técnico logo após os testes, são preenchidas, todos os dias, de segunda a sexta a noite. Mas notei que quanto mais a disciplina avançava, mais eles estavam conectados com a montagem, que foi coordenada pelo professor Alex Cerqueira, que propôs o espetáculo infantil **Pinóquio** e havia alguns momentos em que atrizes e atores contavam histórias. Alguns estudantes se matricularam na disciplina eletiva pensando em unir “o útil ao agradável”. Compreender melhor o que envolvia a contação de histórias na rua para aplicar no espetáculo infantil. Depois de algumas reuniões do Colegiado, percebemos que não seria o melhor momento de oferecer uma disciplina eletiva que não estava diretamente ligada ao **Laboratório de montagem**. Nesse caso, tanto a montagem quanto a disciplina que ministrei gerariam

processos artísticos cujos resultados seriam apresentados concomitantemente, ou com uma diferença pequena de datas. Esse fato talvez tenha gerado um certo desconforto para alguns estudantes. Atrasos frequentes, a maioria dos protocolos não foi entregue e os diários muito menos. Chegamos a conversar em Colegiado, sobre a indisposição dos estudantes do curso técnico em escrever sobre os processos. Mas poucos meses antes fiz uma exigência parecida e os estudantes responderam como foi solicitado.

As duas turmas seguiram num ritmo semelhante, com algumas aulas de diferença, e a entrega de trabalhos escritos comprometida na turma do curso técnico. Houve uma quinta-feira em que tive uma reunião à tarde e não pude ministrar aulas para os acadêmicos de Licenciatura e esse fato aproximou a quantidade de aulas das turmas. No dia 21 de maio de 2015, a turma da graduação estava na oitava aula e a turma do curso técnico estava na sétima aula. Anunciei para as duas turmas que provavelmente não teríamos aulas por tempo indeterminado. O Sindicato Nacional de Docentes de Instituições Superiores (ANDES-SN) determinou indicativo de greve para 28 de maio de 2015. A greve foi deflagrada. No caso da UFAL, os técnicos já estavam em greve e os docentes entraram em greve na data supracitada. Nós, professores, e os servidores técnicos, estávamos em greve protestando contra os cortes na Educação ocasionados pela conjuntura política do país e aprovados pelo Governo Federal. E pleiteávamos também “reajuste salarial, reestruturação da carreira, garantia da autonomia e do caráter público das universidades e mais investimentos para a educação”¹²⁹. A greve durou mais de 120 dias e as aulas na UFAL retornaram no dia 5 de outubro de 2015. Reencontrei as turmas no dia 8 de outubro.

Iniciei as aulas do retorno questionando o que eles lembravam do processo anterior e se houve algum momento em que lembraram da disciplina durante o período que a greve durou. Nas duas turmas, mais de três estudantes lembraram com impressões positivas do jogo **Onze Elementos**. Houve um dos estudantes, na turma do curso técnico, que disse não lembrar absolutamente nada do que havíamos feito entre março e maio. Essa afirmação, além da consciência que eu tive de que essa distância entre nossas aulas poderia prejudicar o processo que começamos no semestre 2015.1 me estimulou a refazer alguns jogos e redefinir os rumos da disciplina.

As duas turmas, em suas oitava e sétima aulas, estavam trazendo suas dinâmicas e brincadeiras de infância para compor nosso escopo de jogos. Os estudantes propuseram brincadeiras para toda a turma na aula anterior e na posterior à greve. Esse laço ajudou a

¹²⁹ Fonte: <http://g1.globo.com/educacao/noticia/2015/08/professores-mantem-greve-em-34-universidades-federais-diz-sindicato.html>.

manter a unidade, parecia que estávamos recomeçando algo de onde partimos, mas sabíamos que os mais de quatro meses sem aulas alterariam sobremaneira o processo. A primeira decisão drástica que tomei foi retirar uma das rodas de histórias de ambas as turmas. Na décima aula, haveria uma roda de histórias apenas com as histórias que eles tivessem ouvido, o que chamei de “histórias alagoanas”. E depois disso eles teriam contato com histórias que ouvi em Burkina Faso. Mas tendo em vista a necessidade de revisar alguns conteúdos, visitar alguns jogos, preferi retirar essa roda do cronograma e realizar apenas duas rodas com cada turma, em que juntaríamos as histórias deles e as de Burkina.

Aproximando-nos do final das aulas comecei a pensar numa unidade estética para os contadores da disciplina. Com a turma do curso técnico seria mais simples. Para a disciplina de Teatro de Rua, uma das estudantes, Keylla Kiss, idealizou camisetas a partir das discussões que tivemos em aula, sobre a dicotomia no trabalho de atriz/ator, tema base da canção Beatriz, de Chico Buarque. Todas as pessoas da turma tinham uma camiseta com a mesma estampa, e mesmo que tenha sido pensada para discutir a dicotomia em nosso ofício, as cores e o formato cabiam e foram muito úteis para nossa roda. Depois de consultar a turma, decidimos utilizar essa camiseta e calça preta para nossas rodas de histórias. Com a turma da Licenciatura, a relação foi diferente, procuramos escolher cores para as camisetas, preferencialmente que todos pudessem ter em suas casas para que não fosse necessário comprar uma camisa para a apresentação. Escolhemos as cores, vermelho, amarelo, azul e verde para as camisetas, e preto para a cor da calça. Conversamos sobre as cores que cada um usaria para que não houvesse excesso de uma cor em detrimento de outra. Possuíamos, ainda que minimamente, uma unidade. Mas ainda me incomodavam a camiseta única para o curso técnico e as camisetas de cores diferentes para a graduação. Eu sentia que era necessário algo mais. Algo mais africano. Coincidentemente, uma dançarina do Afoxé Odô Iyá, um Ponto de Cultura de Maceió, entrou em contato comigo para oferecer uma oficina de turbantes. Achei perfeito. Nos dias 29 de outubro, para a turma do curso técnico, e no dia 05 de novembro, para a Licenciatura em Teatro, a professora Lucélia Tayná ministrou oficina de turbantes. Conhecemos um pouco mais da história do turbante, seu significado dentro do candomblé, o surgimento na Ásia e como se espalhou pela África, principalmente no “mundo muçulmano”. Os estudantes puderam praticar muitos formatos de turbante, e essa oficina foi importante para ajudar a quebrar alguns preconceitos. Nas duas turmas, há uma maioria de pessoas católicas, alguns adeptos de cultos evangélicos, e muito poucos praticantes de religiões de matriz africana. Uma garota no curso técnico, que nem eu nem outros estudantes sabiam, se sentiu à vontade

para dizer que era adepta da umbanda, e que conhecia pouco sobre turbantes, apenas os da religião.

Ilustração 55: oficina de turbantes nas duas turmas



Fonte: arquivo pessoal do autor

Por mais que seja uma ação simples, e com objetivos imediatos – uma unidade estética para contadoras e contadores de histórias – a oficina tocou em pontos importantes de nossa relação com África e religiosidade. E o que foi mais interessante é que eles conheceram uma outra pessoa, falando de países e etnias diferentes, unidas pelo uso do turbante. Nas rodas, além das camisetas e das calças, tínhamos um outro elemento estético unificador, e agora para as duas turmas, o uso de turbantes. Quando fui a Burkina comprei alguns tecidos e tinha em mente fazer roupas para uso pessoal. Mas quando surgiu a ideia da oficina de turbantes, preferi disponibilizar duas peças de *basan*, tecido tradicional burkinabê, para fazermos panos de turbante. Cada peça de tecido tinha cinco metros, a nossa figurinista, Andrea Almeida, confeccionou 19 capulanas, tecidos para turbante, e os estudantes poderiam utilizar um ou dois tecidos para ornamentar suas cabeças. Acredito que tanto a oficina quanto a escolha desse elemento unificador deram outro brilho para as rodas de histórias que faríamos.

Um outro momento que merece certo destaque dentro do processo da disciplina, foi o contato dos estudantes com as histórias africanas. Havíamos estabelecido evitar “passar pelo papel”. Algumas das histórias que escutei, em francês, no festival Yeleen, em Burkina Faso, foram traduzidas pelo meu professor de francês, o africano da Costa do Marfim, Michel Ange Gorpe. A partir da tradução, compus canções para as histórias. A maioria das canções compostas foram baseadas e alicerçadas por canções africanas presentes nas histórias. De certa forma, fiz tradução de algumas canções, do *diula* para o português, buscando respeitar as sonoridades presentes nas canções originais. Os estudantes escolheram duplas e escutaram juntos o meu relato das histórias traduzidas. Temos uma sala, a Sala Sete, que é provida de computadores para aulas que trabalham com mídias e formas contemporâneas de relação com o conteúdo. Raramente uso essa sala. Mas fiquei feliz em permitir que os participantes das turmas ouvissem no computador uma história africana que eu ouvi em francês, foi traduzida e eu recontei e inclusive compus canções que narravam trechos da história. Foi, literalmente, uma junção entre o tradicional e o midiático. Duplas de estudantes escutaram simultaneamente, com o auxílio de fones de ouvido, histórias seculares africanas. Muitos dos estudantes usaram seus próprios fones de ouvido, que já carregam com seus aparelhos celulares. O que disponibilizei para todos foi um adaptador para que duas pessoas, com dois fones de ouvido, pudessem escutar a mesma história. Depois de escutar, pelo menos duas vezes, pedi que os estudantes recontassem a história com suas próprias palavras e percebi que a memória de muitos progrediu, eles lembraram muito mais coisas do que recordavam das histórias ouvidas no começo do semestre.

Com a turma da graduação, Licenciatura, realizamos dezessete encontros em vez dos quinze previstos no plano, e realizamos as rodas de histórias nos dias 3 e 4 de dezembro. Com a turma do curso técnico, decidimos interromper novamente a disciplina em função da montagem de **Pinóquio**. Ministrei aulas da disciplina **Narrativas na Rua** até 12 de novembro e as minhas aulas no final do semestre foram recondicionadas para trabalhar interpretação com os estudantes da montagem. O espetáculo estreou dia 14 de dezembro de 2015 e fez temporada até o dia 18 de dezembro. As aulas relativas à disciplina vinculada ao processo de doutorado foram finalizadas apenas em janeiro de 2016. Fizemos vinte e um encontros, na turma do curso técnico, e eles apresentaram suas rodas nos dias 22 e 24 de janeiro de 2016. A quantidade maior de encontros se deveu ao fato de termos deflagrado greve e por conta da interrupção para a finalização da montagem **Pinóquio**.

5 COMPARTILHAR NARRATIVAS NA RUA – AS RODAS DE HISTÓRIAS EM MACEIÓ E SUAS VICISSITUDES

As rodas de histórias continuam sendo uma das formas mais propícias para o tipo de encontro sensível que só a narração oral faz acontecer. No meio da correria que marca a cultura urbana contemporânea, as rodas em que se ouvem e se contam contos ajudam a criar o espaço e o tempo para a poesia e para a experiência profunda dos encontros humanos, em sua dimensão mais artística e espiritual. (GIRARDELLO, 2015, p.130)

A professora Gilka Girardello resumiu nesse breve texto a importância de se praticar a contação de histórias em espaços abertos. Tive o prazer de aprender um pouco sobre contação de histórias com essa professora e compreendo com propriedade o que ela colocou como “encontro sensível que só a narração oral faz acontecer”. Foi esse encontro, que também reverberava nas palavras de Sotigui Kouyaté, que busquei desenvolver com os estudantes na disciplina Narrativas na Rua. E o interesse era realmente procurar um tempo de suspensão na “correria que marca a cultura urbana contemporânea”. Refletindo sobre um Teatro de Rua que consegue recriar, ou ressignificar espaços, o professor André Carreira fala desse tempo de suspensão como “recortes no fluxo cotidiano”, ou como “intervenção nas tensões dominantes do público”:

Se o carnaval e outras festas populares fazem das ruas espaços do lúdico, o teatro poderia trazer para as ruas recortes dos fluxos cotidianos ao instalar a ficção como fala que se confrontaria com o rigor do funcionalismo que predomina na cidade. [...] E é a partir do reconhecimento da frágil dicotomia entre atores e espectadores que se dão as possíveis aproximações com o cidadão comum da rua. Este cidadão constitui, de fato, a materialidade ficcional. É neste contexto que o jogo é conduzido pelo ator como modo de intervenção nas tensões dominantes do cotidiano. (CARREIRA & MATOS, 2016, 22 E 23)

Apesar da comparação com as festas populares e carnavalescas como espaço do lúdico, acredito também que o teatro e as narrativas colocadas na rua, propiciam um espaço lúdico e de reflexão. Esse “recorte no cotidiano” feito pelas narrativas na rua têm premissas semelhantes às das festas, de reorganizar o espaço e fortalecer a prática de manifestações provenientes da cultura oral. As diferenças residem no fato de que nas festas e carnaval, há estruturas da tradição oral mais alicerçadas nas músicas e na dança, na expressão do corpo e muitas vezes de instrumentos que configuram uma intervenção secular cuja dinâmica possui maior reconhecimento e difusão. As rodas de histórias trazem o lúdico pela palavra, pela necessidade de se interromper o que estava programado para escutar, aprender e refletir, sem necessariamente “dançar junto”. Essa conjuntura de fatores, hoje em dia, pressupõe mais

dificuldade diante de um sistema que nos impulsiona a correr “sem parar”. E é por isso que a “dicotomia entre atores e espectadores” é “frágil”, como ressalta André Carreira, o que necessita de um jogo bem conduzido e organizado.

Tenho percebido, contando histórias e ouvindo contadores há alguns anos, que no campo, nas áreas rurais, nas cidades do interior dos estados, contar e ouvir histórias ainda pode ser visto como um hábito. Mas um hábito que tem se perdido. Mesmo nas pequenas cidades que visitei no interior da Bahia com o projeto **Cheganças**¹³⁰(2013), ou nas temporadas do espetáculo **Ziri-ziri**¹³¹ (2013/2014), as pessoas apontavam que o número de contadores e as pessoas dispostas a ouvir histórias diminuía a cada ano. Comentei essas duas experiências, nos projetos citados acima, porque foram dois momentos em que pudemos realizar rodas de histórias em praças e logradouros públicos. No **Cheganças** as rodas eram feitas por muitas pessoas, no **Ziri-Ziri**, as rodas aconteceram em torno da contadora Keu Apoema e em determinados momentos, algumas pessoas da plateia também contaram histórias.

Ilustração 56: Ilustração: Roda de histórias numa praça da cidade de Jacobina na Bahia.



Fonte: Drica Rocha, Projeto Cheganças.

¹³⁰ Um breve relato feito por Keu Apoema sobre uma roda de histórias que aconteceu numa praça mesmo tendo chovido pouco antes, pode ser lido no link: <http://cheganças.apoema.art.br/2013/05/15/chuva-vai-chuva-vem-e-a-roda-acontece/>

¹³¹ Keu Apoema faz uma descrição interessante de como a plateia chegou e como o espetáculo era visto até de dentro das casas, numa apresentação na cidade de Itaitu, na Bahia. Ela compara a praça nesse dia a um “quintal estendido”. Uma foto da apresentação e essa descrição podem ser encontrados em : <http://ziri.apoema.art.br/2013/03/20/itaitu-ultima-parada-da-temporada-calendario-das-artes-2012/>

Ilustração 57: Ilustração: Roda de histórias numa praça da cidade de Caem na Bahia



Fonte: Drica Rocha, Projeto Cheganças.

Essa forma de contar histórias, em espaços abertos e de maneira democrática, se assemelha à forma de ouvir e contar compartilhada em países africanos. Segundo o contador de histórias, Boniface Ofogo: “Para os aldeões africanos, contar histórias é uma manifestação da vida cotidiana. Quando cai a noite nas aldeias africanas, os camponeses reúnem-se em volta do fogo ou sob a árvore da palavra e contam histórias”. (OFOGO, 2012, 249)

Dentro da cultura mandinga, o cair da noite sempre foi considerado o melhor momento para que os contos fossem narrados. Na disciplina Narrativas na Rua, duas das rodas foram feitas à noite. Uma delas com a turma da graduação (04/12/2015) e a outra com a turma do curso técnico (22/01/2016).

Ilustração 58: Rodas de histórias a noite do curso Técnico em Arte Dramática 22/01/2016



Fonte: Arquivo pessoal de Toni Edson

Uma outra roda foi feita no final de tarde, e os acadêmicos da Licenciatura em Teatro começaram a tarde e finalizaram a roda no início da noite (03/12/2015). E a última roda foi feita com a turma do curso técnico durante a tarde (24/01/2016). Esta roda começou e terminou durante o dia. Considerei importante conversar com os estudantes sobre essa predileção pelo espaço aberto e pelo cair da noite. Toumani Kouyaté (2013) contou que as rodas em Burkina Faso começavam no início da noite e seguiam por toda madrugada, até que um ancião finalizava a roda com a frase: “E eis que a lua beija o mar”.

O próprio Toumani lembrou um provérbio que seu avô repetia: “Uma gota de palavra pode cavar um buraco mais profundo que cem mil litros de chuva”. É inconteste o poder da palavra na cultura africana e Boniface Ofogo também rememorou um cuidado e atenção necessários: “A palavra é um ritual sagrado, a qual se deve fazer uso com muita

responsabilidade.” (OFOGO, 2012, 250). Na disciplina, busquei tornar mais compreensível essa responsabilidade. Por isso, pedi com frequência aos estudantes para controlar sua ansiedade, porque acredito que quando conseguimos diminuir nossa tendência de pensar em muitas coisas aleatórias durante uma ação, essa ação se torna mais eficaz. Por mais que houvessem interferências, barulho e outras formas de competição sonora, convoquei os estudantes a ouvirem o que estavam contando, sempre se dedicando a se concentrar no ato de contar histórias. Gilka Girardello comentou a dificuldade em estabelecer um foco, diante do que a “cultura digital” oferece.

Um desafio que a cultura digital nos coloca é conseguirmos nos focar, nos concentrar em uma coisa só a cada momento. Trata-se de um exercício difícil, que exige vontade delicadeza e atenção – Para não sermos levados pela torrente de irrelevâncias, sempre à espreita, sedutora e acessível. (GIRARDELLO, 2015, p.131)

A difusão da cultura digital nos apresentava outra relação com a plateia. Felizes eram os momentos em que conseguíamos que os transeuntes saíssem do seu celular para ouvir algumas histórias. E havia também os que paravam e de imediato “sacavam” celulares para filmar o que estavam vendo. As formas de dispersão eram variadas. Seja para espetáculos ou para rodas de histórias, muita concentração era exigida. Os estudantes que contavam histórias em duplas ou sozinhos, algumas vezes se assemelhavam a outros “atrativos” da cidade em movimento. Havia vendedores ambulantes, pessoas que faziam propaganda, outros artistas de rua executando seu ofício, certas lojas com som amplificado para atrair clientes, enfim, uma diversidade de elementos buscando, cada qual a seu modo, chamar a atenção das pessoas. Essa é uma das razões pelas quais eu pedia para que os estudantes buscassem ao máximo manter o formato da roda, desde o aquecimento, até o momento em que alguns deles ficavam sozinhos no centro para contar. Esse formato, além de aumentar a conexão entre os estudantes, me parecia um diferencial nessa rua em que se transita com pressa, e instigava a curiosidade dos que passavam. E a roda fortalece a tradição do Teatro de Rua e da contação de histórias, além de se configurar como um ponto de resistência cultural. Para Boniface Ofogo:

Todos sabem que o conceito de globalização equivale ao esmagamento das culturas minoritárias pelas dominantes. Nós, contadores de história do século XXI podemos nos considerar como militantes de um genuíno movimento de resistência cultural. (OFOGO, 2012, 252)

A “cultura dominante”, nos calçadões, na orla e nas praças de Maceió, normalmente está ligada à venda de produtos, a comercialização do lazer, através de brinquedos infantis e aluguel de bicicletas e outros meios de locomoção. Os estudantes tinham consciência de que oferecer histórias e conhecimento gratuitamente estavam no “contrafluxo” do que se costumava perceber nos locais em que apresentaram.

Na rua, a união entre rigor e espontaneidade foram mais exigidos. As pessoas que estavam de passagem precisavam enxergar mais do que um grupo de pessoas com figurinos semelhantes, contando histórias. Para atrair a plateia, as canções, a presença, e a boa impostação da voz se fizeram necessárias. E a passagem de uma história para outra exigia precisão. Eu propus uma dramaturgia para as rodas, elementos pré-estabelecidos para o começo e para o final, sendo que as histórias seriam contadas aleatoriamente através da intervenção do público. Esses elementos tinham como intenção principal a busca da escuta das pessoas que circulavam.

E nesse ponto, eu pude perceber que tanto as histórias que vieram do repertório pessoal dos estudantes quanto os contos que ouvi em Burkina Faso possuíam maneiras de olhar a vida que certamente jamais tivéssemos pensado¹³². Mas para que essas “mensagens” chegassem, para que os transeuntes parassem, era crucial um alto grau de entrega e consciência da influência que essa arte pode ter na formação do imaginário das comunidades. A professora Gilka Girardello citou Paulo Freire para explicar o aspecto democrático que as rodas de história poderiam ter:

As rodas de história podem ser espaços radicalmente democráticos e, por isso, favoráveis à construção de comunidades. Nas experiências que conheço mais de perto, está implícita a presença das lições de Paulo Freire, sobre a necessidade de os participantes terem sua voz reconhecida em qualquer espaço que espere à criação de um diálogo verdadeiro. (GIRARDELLO, 2015, p.131)

Nas rodas que fizemos na finalização da disciplina não havia abertura para que outras pessoas contassem, como houve no projeto **Cheganças** e em algumas apresentações do espetáculo **Ziri-Ziri**. Mas as histórias que foram ouvidas abriam a possibilidade de serem recontadas nas famílias e comunidades dessa plateia que nos emprestou seus ouvidos. E por

¹³² Isaac Bernat fala dessa possibilidade da contação de histórias de maneira similar na citação: “A arte de contar histórias reside o tempo todo na busca da escuta e do olhar do outro, portanto, ela pode ser a meu ver um instrumento fundamental na formação do ator, pois o contador se coloca como uma ponte, um canal pelo qual podem circular histórias que agregam as pessoas em torno de mensagens vindas de outras épocas, de lugares distantes ou desconhecidos, e com maneiras de olhar a vida que talvez jamais houvéssemos pensado.” (BERNAT, 2013, p.171)

isso, é importante recorrer novamente aos ensinamentos da professora Gilka Girardello:

O estímulo às rodas de narração de história, assim, não vale apenas como uma opção metodológica, mas como resposta a uma necessidade ética estética e política. A tradição narrativa é uma tripla competência – um saber fazer, um saber dizer, um saber ouvir – por meio do qual a comunidade se relaciona com ela mesma e com o ambiente [...] (GIRARDELLO, 2015, 133)

A pesquisadora Gilka Girardello destacou o trecho acima pensando também nas rodas de narração das comunidades tradicionais. É com essa forma de troca que convivem os povos indígenas, etnias africanas e como eu afirmei, algumas cidades do interior do Brasil. O desafio era trazer essa “tripla competência” para um grande centro, sem deixar de se relacionar com o ambiente, com o contexto e com as pessoas que nos cercavam.

Os exercícios que praticamos provocavam uma maior disponibilidade e acirraram a vontade de envolver a todos. Normalmente, nas rodas que fizemos, até por conta do horário, não havia muitas crianças. Apesar disso, com as poucas crianças e adolescentes que presenciaram a roda, se buscou uma aproximação. A maioria das histórias poderiam ser contadas para todas as idades. Algumas delas tratavam de temas ditos “adultos”, mas a apreensão pelas crianças poderia ser focada na sugestão de uma personagem, ou em canções que chamavam a atenção por questões distintas da temática das histórias. Um dos pedidos que fiz, foi que independente da quantidade ou faixa etária das pessoas, que se buscasse olhar nos olhos com sinceridade e realmente entender que o corpo e a expressão eram pontes que levavam a plateia a algo muito maior que nós, à tradição oral de compartilhar histórias. Dessa maneira, se abriu espaço para uma entrega ao que se ouvia.

A entrega ao ouvir é uma das pérolas a cultivar em uma roda de histórias. Longe de ser um processo passivo, a escuta plena envolve uma intensa atividade cognitiva e imaginativa. Na escuta ativa cada um se sente também “dizendo” algo ao converter-se em ambiente para dizer ao outro. (GIRARDELLO, 2015, 135)

Essa “escuta plena” para os estudantes nas rodas, compreendia escutar o que estivessem contando, em ação, e escutar o que as outras pessoas narrassem, ampliando o foco nessa pessoa. Era uma forma de chamar a atenção da plateia para quem contava. E nos dois casos essa escuta não é passiva. Além da recomendação de procurar “estar” ali no momento da contação, o espaço aberto normalmente oferece outras configurações sonoras que ampliam a exigência de foco.

No processo conduzido por Isaac Bernat, a maioria dos estudantes, no Rio de Janeiro,

contou histórias em espaços fechados. Alguns se aventuraram a contar em ambientes externos e o professor destacou essa atitude:

Os alunos resolveram contar três dos contos fora da universidade, na pista Claudio Coutinho, na Praia Vermelha ao lado da mata e do mar. [...] Por ser ao ar livre, outras pessoas paravam para ver, o que nos aproximou bastante do universo africano de contar histórias. (BERNAT, 2013, 203)

Para mim, a aproximação desse “universo africano” era premissa básica. E nesse ponto percebi uma diferença na prática que executei e a do professor Bernat, apesar de termos partido de exercícios e jogos muito parecidos, provenientes do mesmo tronco cultural. A professora Gilka Girardello, quando explicou a cumplicidade que costumava se perceber nas rodas de narração, citou algo que também lembra o modo africano de contar. “Nesse dizer sem palavras, uma só pessoa pode estar narrando o conto, mas cinco ou seis estão dizendo algo também – Com seus olhares, sorrisos, interjeições e trejeitos, com a presença viva de sua emoção.” (GIRARDELLO, 2015, 135). Os estudantes foram estimulados a escutar e perceber as histórias como se estivessem ouvindo pela primeira vez. Apesar de terem escutado as mesmas histórias em momentos distintos da disciplina, era importante acompanhar com atenção cada passagem na rua. Assim eles davam foco para quem contava, além de instigar ainda mais a curiosidade da plateia. E as histórias contadas não foram decoradas *ipsi literis*, sempre havia palavras, sinônimos, expressões similares, pausas e ênfases criadas pelos narradores em comunicação com o ambiente. No espaço aberto, essas diferenças se tornavam maiores e mais perceptíveis, até para mim que conhecia as histórias. Sempre que se contou, novas histórias foram ouvidas nesse espaço que se assemelha a uma sala de visitas coletiva:

[...] pois, se de um lado a rua é o lugar “de ninguém”, repleta de fluidez e movimento, ela é também o espaço da individualidade que deve estar submetida ao governo. A rua pertence tanto à esfera da indiferenciação do sujeito, quanto ao rigor indiferenciado da lei sobre este mesmo sujeito. Aqui, a praça pública ocuparia um território especial, uma “espécie de sala de visitas coletiva[...]” (SILVA, 2011, p.30)

Essa consideração do professor Noeli Turle da Silva (Licko Turle), dessa criação coletiva que se faz com a arte colocada na rua, também lembra a prática da narrativa na África. Esse espaço de “indiferenciação”, propoposto por Licko, esse lugar em que todos podem ser vistos como semelhantes é marcado pela diferença que a oralidade e a Arte Pública impõem. Contar histórias nas ruas nos diferencia dos outros transeuntes. E dessa maneira a “sala de visitas coletiva” poderia ser comparada a uma “árvore acolhedora de escutas” ou uma

“fogueira que aquece as vozes”. Independente da forma de governo e das leis vigentes, narrar histórias em espaços abertos seria como uma pausa, uma suspensão na “fluidez e movimento” que as ruas possuem. O ator Hamilton Leite, do grupo Oigalê do Rio grande do Sul, faz um retrospecto da história do termo Arte Pública, em que destaca o caráter elitista da arte privada.

Como falei anteriormente, o conceito inicial de arte pública vem da área das artes plásticas, a qual se caracteriza por não ter obrigação da presença do artista junto a sua obra. Assim, a obra muitas vezes é feita em um local fechado, e colocado nas ruas da cidade, sendo raramente feito em situação presencial e de convívio para com o apreciador da obra (pois isso não é da ordem desta linguagem artística, diferente do teatro, que pressupõe a presença do artista e do espectador).

Definir uma arte que seja pública obriga a considerar as dificuldades que rondam a noção desse conceito. A princípio, se refeririam a obras que pertencem aos museus e acervos, ou aos monumentos nas ruas e praças. Como exemplos disso, posso citar *O Pensador*, de Auguste Rodin (1840 - 1917), instalado em frente do Panteão em Paris, e os muralistas Diego Rivera (1886 - 1957) e David Alfaro Siqueiros (1896 - 1974), estes últimos considerados alguns dos precursores da arte pública (em virtude de seu compromisso político e de seu apelo visual).

O sentido recorrente da arte pública se relaciona a uma arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela. Fala-se de uma arte em espaços públicos, ainda que o termo possa designar também interferências artísticas em espaços privados, como hospitais e aeroportos. A idéia geral é de que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário. [...] Diversos artistas sublinham o caráter engajado da arte pública, que visaria alterar a paisagem ordinária e, no caso das cidades, interferir na fisionomia urbana, recuperando espaços degradados e promovendo o debate cívico. "O artista público é um cidadão em primeiro lugar", afirma o iraniano Siah Armajani (1939), radicado nos Estados Unidos. [...] A arte pública deve ser pensada como uma tendência da arte contemporânea de se voltar para o espaço, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou as áreas urbanas. Diante da expansão da obra no espaço, o espectador deixa de ser observador distanciado e torna-se parte integrante do trabalho (nesse sentido, difícil parece algumas vezes localizar os limites entre arte pública e arte ambiental). O contexto artístico que abriga as novas experiências com o espaço refere-se ao desenvolvimento da arte pop, do minimalismo, do pós-minimalismo e da arte conceitual, que tomam a cena norte-americana a partir de fins da década de 1960, desdobrando-se em instalações, performances, arte processual, land art, graffiti art etc. Essas novas orientações partilham um espírito comum: são, cada qual a sua maneira, tentativas de dirigir a criação artística às coisas do mundo. As obras articulam diferentes linguagens - dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura etc. -, desafiando as classificações habituais, colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte. Interpelam criticamente o mercado e o sistema de validação da arte, denunciando seu caráter elitista. (LEITE, 2013, p.30)

Essa citação situa historicamente o surgimento do termo Arte Pública e provoca o leitor a entender o caráter político que tem essa arte e de como a relação que se pode ter com o espaço é poderosa e questionadora. E nessa trilha de “desafiar as classificações habituais”, por mais que as narrativas sejam feitas de maneira semelhante em países africanos há muitos anos, esse conceito aplicado às sessões de contos na rua ainda possui um forte caráter de hibridez. O espetáculo de rua com atrizes, atores, cenário e maquiagem, é o foco de discussão de Hamilton Leite¹³³ e do pesquisador Licko Turle. Mas a consideração das narrativas em espaços abertos como Arte Pública, no Brasil, ainda é um campo novo de discussão. O próprio Licko Turle, ao descrever a prática do grupo Tá na Rua, informa detalhes sobre a atividade do ator narrador que poderiam se aproximar do estágio de atenção que tentei provocar nos estudantes da disciplina Narrativas na Rua:

O Tá Na Rua optou por narrar parte da história recente do país, aproximando-se do gênero épico porque, nele, o narrador está sempre presente no ato mesmo de narrar, com onisciência sobre tudo o que aconteceu na história e com os personagens, seus pensamentos e emoções, e descreve objetivamente as circunstâncias da história. A voz utilizada é a pretérita, procedimento que cria uma distância entre o narrador e o mundo narrado, permitindo um posicionamento objetivo e crítico, sem identificação ou fusão com os personagens. O ator jamais se transforma no personagem que apresenta; evita sofrer qualquer metamorfose nesse sentido. Na narração, ocorre um desdobramento: sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado), em que os atores-narradores apenas mostram como esses personagens se comportaram. Esta opção pela narrativa permite, aos atores e também ao público, uma liberdade de reflexão e a possibilidade de analisar a estrutura social brasileira, devido ao efeito de distanciamento que a mesma provoca. (SILVA, 2011, p.124)

Assim como o Tá na Rua buscava, através da narrativa, refletir sobre a conjuntura brasileira, os estudantes da ETA e do curso de Licenciatura em Teatro traziam elementos da cultura africana que explicavam valores e formas diversas de relação com certos fatos. E quando contavam suas histórias, de seu repertório pessoal, executavam um exercício de reflexão sobre si mesmo e sobre sua trajetória. A postura descrita pelo pesquisador Licko Turle, possui muita semelhança ao que estávamos fazendo nas rodas de narração, só que nossa condução era norteadas por alguns princípios burkinabês e com material de tradição oral

¹³³ E no caso desse artigo, os espetáculos de rua feitos em Porto Alegre. Esse texto referido de Hamilton Leite ainda não foi publicado e foi escrito em função de uma bolsa concedida em Porto Alegre pelo FUMPROARTE (Fundo Municipal de Apoio à criação Artística e Cultural). O edital da bolsa se chama Décio Freitas e o artigo (não publicado) de Hamilton se chama “Teatro de rua: Arte Pública de performance e convívio.”

de culturas diferentes. Esse foi o desafio da dramaturgia das rodas. Segundo Girardello “Um desafio constante em uma roda de histórias é que ela seja coordenada de modo útil e inspirador e, ao mesmo tempo, não autoritário.” (GIRARDELLO, 2015, p.134) Mesmo com o acordo prévio de quem contaria cada história, desde a abertura das rodas com canções, as canções de transição e as palavras que “puxavam” provérbios, a interação com a plateia era de suma importância e tudo era novo a cada roda. As rodas não estavam abertas para que a plateia contasse histórias, mas o público participou ativamente de nossas sessões de contos. Como afirma Amir Haddad:

A nossa atuação é uma rebeldia; é um abandonar o regime vigente e buscar outras possibilidades fora dos padrões tradicionais, da sociedade burguesa, que é privatizadora e especializadora. Resulta do pensamento que norteia nosso trabalho e que afasta a ideia de que só poucos são artistas e os outros são espectadores; de uma divisão do mundo entre passivos e ativos. Todos são sujeitos ativos; todos têm participação e interferem na História. Tiramos a ideia de privatização, transformamos nossas representações numa festa pública; e tiramos também a ideia de que só pessoas altamente especializadas podem fazer aquele trabalho (HADDAD; 2005; p. 71 apud SILVA, 2011, p.32)

A ideia de “festa pública” e a simplicidade com que as rodas foram conduzidas certamente despertariam nas pessoas a compreensão de que se pode fazer arte com muito pouco, de forma alegre e contendo reflexões profundas. As rodas criadas no processo das disciplinas foram pensadas a partir de jogos e decidi que a própria roda seria um jogo, uma brincadeira, e cada elemento dessa brincadeira possuía significado para que se chegasse da forma mais simples possível aos transeuntes.

5.1 OS TÍTULOS, AS BRINCADEIRAS E OS PROVÉRBIOS

“É de algum modo sempre um diálogo, um tatear coletivo, a busca comum por um destino que não se conhece de antemão.” (GIRARDELLO, 2015, p.136)

As rodas eram caixas de surpresas. Apesar de muitos elementos estarem previamente definidos, a ordem de muitos fatos era estabelecida ao acaso. Como afirma Girardello, o poder de “diálogo” e um “destino que não se conhece de antemão” eram exercitados. Por conta da greve, o número de rodas foi diminuído, não fizemos uma roda somente com as histórias do

repertório pessoal de cada um. Em função disso, depois da greve e quando todos, nas duas turmas, sabiam que histórias iriam contar, solicitei que propusessem títulos para a roda de finalização da disciplina. Alguns estudantes propuseram e argumentaram sobre suas ideias e os títulos que gostavam. Com isso pudemos refletir ainda mais sobre a função dessas histórias na rua e a potência dessas rodas, que precisavam atrair pela simplicidade. Eu não propus nomes para nenhuma roda, deixei que ficasse entre eles as propostas e escolhas. A turma da graduação propôs sete possíveis títulos para a roda. A turma do curso técnico propôs apenas três títulos. Seguem as propostas feitas:

Quadro 1: TÍTULOS PROPOSTOS PARA AS RODAS DE HISTÓRIAS

LICENCIATURA EM TEATRO	CURSO TÉCNICO EM ARTE DRAMÁTICA
CONTANÇAS	O CONTO É MEU XODÓ
SACO DE HISTÓRIAS	CONTA CONTO
UM CONTO ATRÁS DO OUTRO	VIRA VOLTA, VOLTA E MEIA
SE EU CONTO, VOCÊ CONTA	
ATUNDA	
HISTÓRIAS DE LÁ, HISTÓRIAS DE CÁ	
PÉ DE LÁ, PÉ DE CÁ	

Fonte: dados da pesquisa

O título mais votado na turma da graduação foi “Pé de lá, pé de cá”. O engraçado é que esse foi o último título proposto, todos os outros já haviam sido expostos e discutidos, mas uma estudante disse no começo do processo que ainda precisava pensar um pouco mais. Quando ela propôs esse título, mesmo sem argumentar muito, percebi muitos sorrisos. Na turma do curso técnico o título da roda escolhido foi “Conta, conto”, como eram só três propostas, as discussões não foram longas. Nos dois processos, solicitei que cada estudante votasse em dois títulos e eu não votei em nenhum.

Um processo similar aconteceu com as brincadeiras propostas. Eu gostaria que cinco dessas brincadeiras ficassem à disposição para que duas delas fossem feitas como aquecimento. Os estudantes trouxeram e compartilharam brincadeiras de infância e eu coloquei à disposição jogos africanos e de meu repertório que praticamos na disciplina. A turma da graduação começou o processo com as brincadeiras de repertório pessoal uma

semana antes da greve. A partir da semana seguinte ficamos quatro meses sem encontrarmos. Com essa turma foram feitos dezessete encontros e eles já estavam na oitava aula quando iniciou a greve. Para que eu conseguisse ver mais de uma vez as histórias do repertório pessoal deles e os contos africanos que contariam, além de revisar alguns dos jogos feitos, optei por não solicitar mais brincadeiras das infâncias deles. Já com a turma do curso técnico, eles só começaram a propor brincadeiras depois da greve e esse processo gerou uma grande empolgação no grupo. Pelo fato de termos vinte e um encontros, pudemos compartilhar mais brincadeiras. Dessa maneira enquanto a turma da graduação propôs três brincadeiras, a turma do curso técnico propôs onze e eu propus para as duas turmas, quatro dos jogos que havíamos feito. A proposta com as brincadeiras de infância e jogos da disciplina era que eles estivessem dispostos num DISCO COM JOGOS PARA AQUECER¹³⁴. Depois que todos estivessem com seus figurinos, turbantes, e realizado alongamentos, uma pessoa do grupo, uma espécie de mestre de cerimônias, iria até a plateia e pediria para uma pessoa escolher um dos jogos do disco. Os estudantes fariam o jogo entre si, para aquecer o corpo, e em seguida o processo era repetido com outro espectador e outro jogo. O quadro a seguir traz as brincadeiras compartilhadas por cada grupo e os jogos que propus partindo do repertório da disciplina. Os estudantes selecionaram na votação, dois dos jogos que eu propus e três dos que eles trouxeram.

Quadro 2: JOGOS PROPOSTOS PARA AQUECIMENTO ANTES DAS RODAS DE HISTÓRIAS

JOGOS PROPOSTOS LICENCIATURA EM TEATRO	JOGOS PROPOSTOS CURSO TÉCNICO EM ARTE DRAMÁTICA	JOGOS PROPOSTOS PELO PROFESSOR
4 ELEMENTOS	LA DUCHA	ZIP, ZAP, POIN, ATUNDA
GARRAFÃO	MARIANA	PLUS OU MOINS
PÃO –DURO	ELEFANTE	SOBADI SOBÔ

¹³⁴ Os discos com os jogos das turmas I (Licenciatura em Teatro) e II (Curso Técnico em Arte Dramática) encontram-se no apêndice IV dessa tese.

	PULA SELA	ESTÍMULO CONTRÁRIO
	COELHO NA TOCA	
	CAMINHO DE VISEU	
	ADOLETA	
	GALO E GALINHA	
	BOCA DE FORNO	
	GATO E RATO	
	MORTO - VIVO	

Fonte: dados da pesquisa

A Turma I da Licenciatura selecionou os seguintes cinco jogos: GARRAFÃO, PÃO DURO, QUATRO ELEMENTOS, ZIP, ZAP, PLUS OU MOINS¹³⁵. A Turma II, do curso técnico, escolheu os jogos: LA DUCHA, COELHO NA TOCA, MARIANA, SOBADI SOBÔ, PLUS OU MOINS¹³⁶. Estes jogos foram organizados num heptágono laranja, em papel plastificado, com os cinco nomes de jogos dentro. Antes das rodas começarem, pessoas da plateia escolhiam dois jogos e o grupo fazia o jogo na rua. Esses heptágonos, que chamei de “Discos com jogos para aquecer”, estão no Apêndice IV dessa tese.

¹³⁵ Os jogos e brincadeiras escolhidos pela Turma I estão descritos no apêndice IV dessa tese, logo após os discos de jogos.

¹³⁶ Os jogos e brincadeiras escolhidos pela Turma II estão descritos no apêndice IV dessa tese, logo após os discos de jogos.

Ilustração 59: Turma do curso de Licenciatura jogando ZIP, ZAP, POIN, ATUNDA antes da apresentação do dia 03 de dezembro 2015.



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Ilustração 60: Turma do curso técnico jogando LA DUCHA antes da apresentação do dia 22 de janeiro de 2016



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Ilustração 61: Turma do curso técnico jogando LA DUCHA antes da apresentação do dia 22 de janeiro de 2016.



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Ilustração 62: Turma do curso técnico jogando COELHO NA TOCA antes da apresentação do dia 22 de janeiro de 2016.



Fonte: Arquivo pessoal de Toni Edson

Ilustração 63: Turma do curso técnico jogando COELHO NA TOCA antes da apresentação do dia 22 de janeiro de 2016.



Fonte: Arquivo pessoal de Toni Edson

Finalizado esse momento, que pode ser lido como um “começo do começo” das rodas, vamos para a dramaturgia da roda em si. Para cada turma, compus uma canção de abertura das rodas. A canção buscava trazer alguns dos elementos que vivenciamos na disciplina; tinha intenção de comunicar quem éramos; o que iríamos fazer; e aproximar a plateia através da palavra cantada, considerada a mais vasta para o povo mandinga. Jussara Trindade analisa como a música pode atrair a plateia em apresentações artísticas feitas na rua:

Frequentemente, é a música – mobilizada por uma *escuta cênica* – o fator sensorial através do qual o espectador eventual da rua é atraído pelo espetáculo e decide interromper o seu trajeto cotidiano para assisti-lo, ou mesmo acompanhá-lo num cortejo. É amiúde pela musicalidade de seus *atores-músicos* que um espetáculo de rua obtém sucesso no desafio de instaurar, no ambiente caótico e fragmentado da cidade contemporânea, um espaço cênico capaz de religar o cidadão às suas matrizes culturais mais profundas, restaurando o seu sentido de pertencimento a uma comunidade. (TRINDADE, 2016, p.47)

Esse estudo sobre “escuta cênica” que a pesquisadora fez, como se vê, analisa espetáculos que podem possuir atores-músicos e em que talvez o aparato sonoro do elenco conseguisse atrair a plateia disposta em pontos longínquos. Mas no nosso caso, o começo do começo com os jogos, buscava realizar uma aproximação inicial e depois as canções eram cantadas sem acompanhamento de instrumentos pelas narradoras e narradores. Essa forma

mais simples de se fazer, também lembra a prática da narrativa em Burkina Faso. Alguns contadores utilizam instrumentos, mas a maioria dos que eu vi em Bobo Diulasso conseguem apresentar para uma plateia contendo entre cem e duzentas pessoas sem amplificação de voz. Das quatro rodas que fizemos na disciplina, duas com cada turma, apenas uma delas contou com amplificação de voz.

Ilustração 64: Execução da canção Pé de lá, pé de cá pela Turma I na Praça Sinimbu.



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Depois do começo do começo, quando todos estivessem alongados, com seus figurinos, turbantes e aquecidos, cantavam conjuntamente a canção¹³⁷ de sua turma, que segue:

Quadro 3: CANÇÕES DE ABERTURA DAS RODAS DE HISTÓRIAS

CANÇÃO (LICENCIATURA) – RODA “PÉ DE LÁ, PÉ DE CÁ”	TURMA I	CANÇÃO TURMA II (TÉCNICO) – RODA “CONTA CONTO”
FECHEI O CERCO DA “MAL-DITA” PROFISSÃO MEXI O CORETO PRA DITAR SER PROFESSOR LONGA VIAGEM DA CABEÇA AO CORAÇÃO PRECISA DA VIDA TODA, MUITA GARRA E MUITO AMOR		TÃO BRAVA A SINA QUE APRENDE COM QUE SE ENSINA QUE PROPÕE, NÃO DETERMINA E MEXE O QUE É NOSSO SÓ EU SOU POETA MINHA INFÂNCIA ME COMPLETA VIM CONTAR CONTO AFRICANO

¹³⁷ A gravação das canções de cada turma e outras canções cujas letras se encontram na no corpo do texto compõem o anexo VI dessa tese.

<p>É A LEMBRANÇA QUE CONDUZ NOSSA AVENTURA CONTANDO HISTÓRIAS QUE A GENTE SE PURIFICA E SE TRANSPORTA, SE CONTROI, SE CONFIGURA QUANTO MAIS CONTO MAIS CURA E ASSIM MAIS BONITO FICA</p> <p><i>EU CONTO HISTÓRIAS NOS CANTOS DE MACEIÓ, CONTO ATÉ CONTO AFRICANO E DIGO NÃO CONTO SÓ EU CONTO HISTÓRIAS NOS CANTOS DE MACEIÓ CAPRICHOS COM MINHA PALAVRA PRA AFINAR O MEU GOGÓ</i></p>	<p>NA ETA DE MACEIÓ</p> <p><i>O CONTO É MEU XODÓ NA ETA DE MACEIÓ PROVÉRBIO BOM QUE SÓ NA ETA DE MACEIÓ CANTIGA TEM FORROBODÓ NA ETA DE MACEIÓ E A LINGUA NÃO DÁ NÓ!!!</i></p> <p><i>O CONTO É MEU XODÓ NA ETA DE MACEIÓ PROVÉRBIO BOM QUE SÓ NA ETA DE MACEIÓ CANTIGA TEM FORROBODÓ NA ETA DE MACEIÓ E A LINGUA NÃO DÁ NÓ!!!</i></p>
--	---

Fonte: dados da pesquisa

Ilustração 65: Execução da canção Conta conto pela Turma II na orla da praia de Ponta verde.



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Eu sei que as canções se explicam por si só e mesmo que seja complexo explicar uma letra, até mesmo que foi composta por mim, acho importante levantar algumas questões. A canção da Turma I faz uma referência direta ao fato da escolha da profissão para os acadêmicos de Licenciatura, mas os versos “Longa viagem da cabeça ao coração/ precisa da vida toda muita garra e muito amor” parte de uma afirmação de Sotigui Kouyaté (2006), no documentário feito pelo SESC/SP. O *djeli* burkinabê afirmava que a viagem mais longa que conseguimos fazer vai exatamente da nossa mente ao nosso sentimento. Na segunda estrofe é feita uma referência à lembrança, e à infância, e um tema transversal que discuti com os estudantes é sobre os contos das “Mil e uma noites”. Nesses contos, a princesa Sherazade busca através das narrativas, “curar” seu marido que até casar com ela, assassinava suas esposas depois de ser traído. Por isso os versos “Quanto mais conto mais cura/ E assim mais bonito fica”.

A canção da Turma II começa lembrando Paulo Freire com a sina “Que aprende quando se ensina/ Que propõe, não determina”. Essa canção também faz referência à infância e a poesia que guardamos em nós. Para o refrão, os estudantes propuseram um jogo de vozes. Num primeiro momento os homens cantariam “O conto é meu xodó [...] / Provérbio bom que só [...] / Cantiga tem forrobodó” e as mulheres cantariam o verso “Na ETA de Maceió”. Todos juntos cantavam o último verso “E a língua não dá nó”. O refrão era repetido e os papéis se invertiam. A canção da Turma II citou também um elemento que foi muito importante para

nossas rodas, que foram os provérbios. Solicitei que cada estudante pensasse num provérbio, e que desse provérbio escolhesse uma palavra. Se essa palavra fosse escolhida por alguém da plateia, seria repetida em voz alta e a pessoa que havia escolhido a palavra, dizia para todos o provérbio inteiro que a continha e depois contava uma história de seu repertório pessoal.

Quando a canção era cantada, os estudantes sentavam-se em roda, e uma pessoa, mestre de cerimônias, ia até a plateia com vários DISCOS DAS PALAVRAS/PROVÉRBIOS¹³⁸. Uma pessoa do público escolhia um disco, uma estrutura oval impressa colorida e plastificada, que continha três palavras escritas. Essa pessoa da plateia escolhia uma palavra. As palavras da cor verde ou lilás remetiam aos provérbios de repertório pessoal e conduziram um componente do grupo apresentar o provérbio que escolheu e contar sua história individual. As palavras azuis remeteriam a um provérbio africano e as pessoas contariam em dupla uma das histórias que ouvi em Burkina Faso.

Ilustração 66: Mestre de Cerimônias da Turma I convidando a plateia a escolher uma palavra, que levava a um provérbio.



Fonte: arquivo pessoal do autor

Antes de conhecermos um pouco mais sobre as histórias, achei interessante expor numa tabela as listas de provérbios que os estudantes trouxeram:

Quadro 4: PROVÉRBIOS TRAZIDOS PELOS ESTUDANTES COMO ANTECIPAÇÃO DE SUA HISTÓRIA INDIVIDUAL

PROVÉRBIOS (LICENCIATURA)	TURMA I	PROVÉRBIOS (TÉCNICO)	TURMA II
ÁGUA MOLE EM PEDRA DURA,		QUEM COM FERRO FERRE, COM	

¹³⁸ Os DISCOS DAS PALAVRAS/PROVÉRBIOS das TURMAS I e II estão contidas respectivamente nos APÊNDICES V e VI.

<i>TANTO BATE QUANTO FURA</i>	<i>FERRO SERÁ FERIDO</i>
<i>DIZ, QUE É QUE TU TEM NO CU QUE NÃO DIZ?</i>	<i>O POUCO COM DEUS É MUITO, O MUITO SEM DEUS É NADA.</i>
<i>DIGA-ME COM QUEM ANDAS E TE DIREI QUEM ÉS</i>	<i>POR FORA BELA VIOLA, POR DENTRO PÃO BOLORENTO</i>
<i>UM SONHO QUE SE SONHA SÓ É SÓ UM SONHO, UM SONHO QUE SE SONHA JUNTOS VIRA REALIDADE</i>	<i>QUEM SE MISTURA COM PORCOS, FARELOS COME</i>
<i>CAMINHE E O CAMINHO SE ABRIRÁ</i>	<i>DIGA-ME COM QUEM ANDAS E TE DIREI QUEM ÉS</i>
<i>QUEM MUITO ABAIXA O FUNDO APARECE</i>	<i>QUE DIABO É NOVE, QUE DEZ NÃO GANHA?</i>
<i>A PRESSA É INIMIGA DA PERFEIÇÃO APRESSADO COME CRU</i>	<i>CASA DE FERREIRO ESPETO DE PAU QUE BESTEIRA É ESSA DE JORGE? FIQUE COM ESSA BESTEIRA E JORGE TE COMA!</i>
<i>DEVAGAR SE VAI AO LONGE</i>	<i>NÃO CHORE PELO LEITE DERRAMADO</i>
<i>FALOU UM QUILO, NÃO ENTENDI UMA GRAMA</i>	<i>DENTRO DE CADA UM DE NÓS MORAM DOIS LOBOS: UM BOM E UM MAL, GANHA AQUELE QUE VOCÊ ALIMENTA</i>
<i>EM TERRA DE CEGO QUEM TEM OLHO É REI</i>	<i>CÃO QUE LADRA NÃO MORDE</i>
<i>PASSARINHO QUE DORME COM MORCEGO, ACORDA DE PONTA CABEÇA</i>	<i>AQUI SE FAZ, AQUI SE PAGA</i>
	<i>UM DIA DA CAÇA, OUTRO DO CAÇADOR</i>
	<i>ÁGUA MOLE EM PEDRA DURA, TANTO BATE QUANTO FURA</i>

Fonte: dados da pesquisa

Nos Apêndices V e VI desta tese, foram dispostos todos os provérbios, brasileiros e africanos, palavras-chave e títulos das histórias contadas, mas só daqueles que finalizaram a disciplina e apresentaram as rodas. Há alguns provérbios nessa lista acima que não estão no Apêndice por que os estudantes fizeram essa atividade, alguns chegaram a escolher histórias e contá-las nas aulas, mas não fizeram a atividade final. Não participaram de nenhuma das rodas.

A ideia de usar os provérbios para chegar aos contos foi de fazer uma ponte entre diferentes reminiscências de oralidade. Através de uma palavra contida no provérbio, o mesmo era falado e depois dele, uma história era contada. Alguns estudantes escolheram provérbios que possuíam semelhança com seu conto individual, mas a maioria selecionou ditados aleatórios que não necessariamente guardavam vínculo com o conto. Para os contos

africanos, à medida do possível, busquei associar provérbios que possuíam relação com os contos africanos sorteados. Os provérbios, além de impulsionarem uma reflexão a partir da tradição oral, também são divertidos e os processos de “revelação” deles, foram momentos “leves” nos dois grupos, com boas risadas e uma curiosidade aguçada; para todos houve provérbios nunca ouvidos. A utilização de ditados populares ou familiares possibilitou a construção de pontes em que a plateia intervisse diretamente na ordem das histórias contadas.

5.2 AS HISTÓRIAS DE CÁ

O trabalho com os contos individuais é uma preparação para contar coletivamente. A escolha e a preparação de um conto individual exigem dos alunos confrontação com seus limites e dificuldades. Ao passar seu conto, o aluno vai ganhando confiança e tranquilidade para se integrar ao grupo, no qual outros aspectos serão trabalhados, como tolerância, solidariedade, partilha e, do ponto de vista artístico, aprender a criar junto para alcançar uma estética coletiva que seja o resultado da conjunção do poder imaginativo de cada participante. (BERNAT, 2013, p.208)

Concordo com essa afirmação de Isaac Bernat. A responsabilidade de contar um conto sozinho, entender tudo o que cerca a contação e o respeito à sua própria cultura, podem facilitar para a narração feita em duplas ou trios, quando se precisa visitar uma cultura de outro país. Porque a consciência adquirida ao se colocar um conto de seu repertório em cena instiga a reflexão sobre compartilhar uma narrativa de outra cultura com um(a) colega de classe. No caso da disciplina Narrativas na rua, havia outros fatores importantes para essa passagem, do conto individual para o coletivo. Esse conto individual fazia parte de seu repertório pessoal. Provoquei os estudantes a trazerem reminiscências de sua trajetória oral de diversas maneiras. Num exercício, pedi que os estudantes trouxessem um provérbio e o título de uma história que quisessem contar. Muitos não trouxeram, mesmo o pedido sendo feito com mais de duas semanas de antecedência. Um outro exercício, depois da sexta aula, foi que os participantes da disciplina contassem suas histórias em um minuto. O objetivo não era que as histórias fossem contadas inteiras em um minuto. A premissa é que todos escutaríamos um minuto de cada história, como exercício, e estimulando a curiosidade, em concomitância, controlando a ansiedade de cada um, por contar e ouvir tudo. Nesse momento, mais estudantes contaram. Um outro exercício que fizemos com as histórias individuais foi o **Multifoco**, explicado no capítulo anterior, executado depois da oitava aula. Nesse exercício narradores e narradoras puderam contar um pouco mais de suas histórias, com foco e

precisão. E depois de todos esses, antes ainda de eles escutarem os contos africanos, eu solicitei que contassem seus contos inteiros. Com a turma da Licenciatura, consegui que essa contação acontecesse embaixo de uma árvore, na praça Sinimbu, em frente ao Espaço Cultural da UFAL. Com a turma do curso técnico esse momento aconteceu dentro de sala de aula.

Nos primeiros momentos da busca dessas histórias, alguns estudantes trouxeram contos “clássicos” europeus, como é o caso da Chapeuzinho Vermelho e Branca de Neve. Eles alegavam que não haviam escutado contos e nem lembravam de outras histórias que não fossem essas. Não me opus, nem tentei provocá-los a buscar outras histórias. E se eles quisessem contar essas histórias na roda eu não veria problema algum. Ainda assim, com o tempo, enquanto estávamos trabalhando com os exercícios das maneiras supracitadas, eles ficaram curiosos para escutar outras histórias, algumas no site do projeto **Cheganças**. Talvez pela percepção da linha de histórias que a maioria seguia, os estudantes trocaram algumas vezes de conto. Houve quem expusesse em exercícios diferentes, três histórias distintas, para escolher qual delas seria levada à roda. Em nenhum momento fiz oposição a trocar de história, mas sempre avisava que para a roda final, todos precisaríamos ter escutado inteira a história que seria contada para a plateia. Todo esse processo, a meu ver, ocorreu de forma leve e nenhuma das histórias contadas em espaços abertos deixaram de ser compartilhadas na disciplina. No curso de Licenciatura em Teatro, três acadêmicas tiveram problemas de falta, nos dias em que escutamos as histórias individuais. A roda pública estava próxima e elas ainda não haviam contado suas histórias individuais. Marquei uma aula extra e convidei os outros estudantes para escutarmos essas histórias. Infelizmente, só as três acadêmicas puderam comparecer, mas havia pelo menos mais duas pessoas e eu para escutar as histórias.

Aliado a isso, a essa busca e performatização de histórias do repertório pessoal, eu procurei estimular o compartilhamento de brincadeiras de infância; lembrando provérbios ouvidos e conhecendo novos. Percebi que os estudantes das duas disciplinas tentaram assumir como repertório pessoal, histórias que tivessem lido ou ouvido e que tivessem uma relação forte com suas vidas. Na definição final, as histórias clássicas europeias não foram selecionadas para contar. As histórias ditas “clássicas” europeias podem também ter uma relação forte com a vida dos estudantes. Mas a opção deles de buscar outras referências levou para o público mais histórias, pouco conhecidas.

Na Turma I (Licenciatura) surgiram muitos contos lidos, extraídos da literatura, alguns contos ouvidos em casa, e outros escutados no site do projeto **Cheganças**, alguns até de domínio público. Já na Turma II (Técnico) houve mais contos ouvidos pelas mães, pelas avós,

histórias criadas a partir de lembranças da família, lendas urbanas, e alguns contos de autor. Bernat apresentou uma constatação em relação aos contos contados pelas avós: “As histórias contadas pela avó funcionam como mitos fundadores de toda uma herança cultural, que por sua vez é parte de uma cadeia ainda maior.” (BERNAT, 2013, p.198)

Houve um estudante do curso técnico que contou a história de seu nascimento e todas as dificuldades que sua mãe passou. Ele reuniu versões da história de muitos familiares, mas principalmente da mãe e da avó. Um estudante de Licenciatura, praticante de candomblé, contou uma história de terreiro como havia escutado nos cultos. Houve quem contasse, no grupo da graduação, história transcrita por Câmara Cascudo; história baseada na vida de Graciliano Ramos; um estudante contou uma história popular japonesa que viu em forma de filme¹³⁹. Um estudante do curso técnico contou uma história que escutou na igreja; outro narrou uma lenda urbana que muitos afirmam ter vivido em Maceió¹⁴⁰; uma garota achou num site uma versão da Lenda do Sol transcrita por Adriano Siqueira¹⁴¹; um outro rapaz contou uma história que ouviu num seriado de TV com texto de João Falcão¹⁴². Um estudante dessa turma trouxe um mito indígena registrado pelos irmãos Orlando e Claudio Villas Bôas¹⁴³. Na graduação, houve duas pessoas que escutaram contos que eu contei e assumiram como repertório pessoal. Os dois contos foram de tradição africana. A diversidade foi valiosa e para cada um deles sei que esse processo de busca, foi também uma afirmação de suas certezas e motivações pessoais. Segundo Gilka Girardello:

Uma roda de histórias é mais forte quando busca mais o desenvolvimento de saberes do que a afirmação de conhecimentos preexistentes. Seu girar tem mais a ver com a formação, com a afirmação cultural, e menos com a confirmação de uma cultura ligada ao passado. (GIRARDELLO, 2015, p.136/137)

As temporalidades que ecoavam no imaginário e na postura de vida dos estudantes se

¹³⁹ Para saber mais sobre o filme “A Lenda da Princesa Kaguia”, consultar <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-173271/> e <https://www.youtube.com/watch?v=LBohvCiLZ34&noredirect=1>. E para conhecer o conto que originou a obra de animação, consultar <https://www.wdl.org/pt/item/7354/>

¹⁴⁰ Para saber mais sobre a Lenda da Mulher da Capa Preta, consultar <http://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2013/11/lenda-da-mulher-da-capa-preta-faz-parte-da-historia-de-cemiterio-em-al.html>

¹⁴¹ Para ler a transcrição de Adriano Siqueira da Lenda do Sol, consultar http://www.cantinho.estrelar13.com/a_lenda_do_sol.htm

¹⁴² Sobre a série, Clandestinos, baseada na peça homônima de João Falcão, consultar <http://gshow.globo.com/programas/clandestinos/programa/platb/category/joao-falcao/>

¹⁴³ VILLAS BÔAS, Orlando & VILLAS BÔAS, Cláudio. Xingu, os índios e seus mitos. 8.ed. Porto Alegre, Kuarup, 1990.

revelaram com as histórias de seu próprio repertório. E como as rodas puderam ter histórias de matrizes culturais distintas, pelo menos brasileiras e burkinabês, seu sentido não foi afirmar conceitos preexistentes, até porque, cada roda teve o fator da aleatoriedade como elemento forte e presente.

Os estudantes ficaram muito à vontade com suas histórias, concentrados, tentando ouvir o que falavam, mas se esquecessem algo, sabiam que podiam voltar e recontar porque não havia textos decorados, mas sim experienciados e recontados.

Como o espaço em que contamos foi aberto, a maioria deles começou a contar em pé, mas muitos utilizaram outros planos durante a contação, aproveitando para sentar próximo à plateia, sentar no chão junto com os outros participantes que estavam em roda, inclinar o corpo, subir em locais mais altos como bancos de praça. Enfim, a comunhão com o espaço foi um elemento buscado e exercitado nos jogos realizados no decorrer do processo. Alguns estudantes levaram essa comunhão para a roda.

Os títulos das histórias individuais contadas foram as seguintes:

Quadro 5: TÍTULOS DAS HISTÓRIAS DE REPETÓRIO PESSOAL

HISTÓRIAS DA TURMA I (LICENCIATURA)	HISTÓRIAS DA TURMA II (TÉCNICO)
<i>O MENINO GRAÇA (Conto baseado na vida de Graciliano Ramos, escrito pela Trupe Gogó da Ema Contadores de Histórias e Luciano Pontes¹⁴⁴)</i>	<i>IARA (Conto de tradição oral indígena)</i>
<i>AQUILO QUE MAIS IMPORTA (Domínio público)</i>	<i>A HISTÓRIA DE UM HOMEM SEM PAPAS NA LÍNGUA (História familiar)</i>
<i>AS TRÊS VELHAS (Câmara Cascudo)</i>	<i>PELO FIGO DA FIGUEIRA (Conto de domínio público ouvido em família)</i>
<i>FESTA NO CÉU (Domínio público/ouvida no site do projeto Cheganças)</i>	<i>O REI DOS REIS (Passagem Bíblica)</i>
<i>A SERTANEJA E O IMPERADOR (Eliana Maria, Coleção Coco de Roda, Contos Alagoanos)</i>	<i>MARIA SOL E LUA (Retirado da série “Clandestinos”, de João Falcão)</i>
<i>A ARVORE DE KARITÉ (Reconto de Toni Edson de Conto ouvido por Keu Apoema em Burkina Faso, por Hamadou Traoré)</i>	<i>A HISTÓRIA DO PINTO PELADO (História familiar)</i>
<i>O HOMEM SEM SORTE (Conto africano de domínio público depois de reconto de Toni Edson)</i>	<i>A MULHER DA CAPA PRETA (Lenda urbana de Maceió ouvida em família)</i>
<i>OBAX (André Neves)</i>	<i>A HISTÓRIA DO MEU NASCIMENTO (História familiar)</i>

¹⁴⁴ Esse texto está numa publicação do SESC Alagoas em 2010. O livro se chamou “O amor de Graça e Liano” e outras histórias.

<i>AS TRÊS ROUPAS DE OXALÁ (Conto ouvido num terreiro de candomblé)</i>	<i>IGARANHÃ – A CANOA ENCANTADA (Conto de tradição oral indígena, transcrito pelos irmãos Vilas Boas)</i>
<i>O CONTO DA PRINCESA KAGÚIA (História baseada num desenho animado com título homônimo, de Isao Takahata- a animação é baseada num conto popular japonês conhecido como “O corte do bambu”)</i>	<i>LENDA DO SOL (Transcrição de Adriano Siqueira retirada de um site)</i>
<i>A CACHORRINHA E O FUBÁ (História familiar)</i>	
<i>CORDEL ESTRADEIRO (Letra de canção – Lirinha – Cordel do fogo encantado)</i>	

Fonte: dados da pesquisa

Eram pelo menos 22 histórias preparadas para as rodas, e nessa tabela só coloquei as histórias das pessoas que participaram efetivamente das rodas. Um estudante do curso técnico, trouxe uma versão de um conto português conhecido como Pedro Cem. Infelizmente, ele não terminou a disciplina, por questões pessoais, não pode participar de nenhuma das rodas de histórias. Mas ele trouxe um conto muito conhecido “nas noites sertanejas”, conto oral que tem transcrições de João Martins de Ataíde e Câmara Cascudo¹⁴⁵. Mas o interessante é que ele trouxe esse conto na versão que ouviu de sua mãe, e que ela também não teria lido, mas ouvido o conto. Na sua narração, o estudante também cantou uma curta canção que foi mantida pela tradição oral desse conto.

Um outro estudante, que participou das rodas ao final da disciplina, trouxe um conto que foi transformado em filme, o “Conto da princesa Kagúia”. Ele não leu o conto, mas viu o filme e recontou. E o mais interessante é que esse filme é baseado num conto popular, considerado “a mais antiga peça em prosa de ficção da tradição japonesa literária e originalmente escrita por volta do século X”¹⁴⁶. Com esse caso, a relação entre tradição oral e audiovisual se fortaleceu, e o cinema colaborou para a transmissão de um conto popular antigo japonês em espaços abertos de Alagoas.

Uma história que me chamou muito a atenção é a lenda urbana da “Mulher da Capa Preta”. A história era conhecida por muitos estudantes, e inclusive por muita gente que mora em Maceió. Essa história tem sido contada há dezenas de anos e há, no Cemitério Nossa Senhora da Piedade “a réplica, em mármore, de uma capa jogada em uma cruz localizada acima

¹⁴⁵ Uma versão transcrita por Câmara Cascudo e mais informações sobre o conto Pedro Cem se encontram no site: <http://www.jangadabrasil.com.br/julho23/cn23070b.htm>

¹⁴⁶ Fonte: <https://www.wdl.org/pt/item/7354/>

de um túmulo”¹⁴⁷, que faz referência à história.

Procurei não limitar ou fazer muitas exigências para o que chamei de reminiscências da oralidade, para o quê os estudantes trouxeram como repertório pessoal. Meu intuito era realmente que eles contassem histórias que gostavam e nas quais se reconheciam. Dessa forma, as histórias foram de letra de canção escrita a partir do cordel até texto literário biográfico, passando por muitas histórias ouvidas no seio da família. E outro detalhe que eu considerei importante para essa tese, foi não transcrever esses contos nem expor os resumos deles. Nas aulas e nas rodas, eu pude fazer registros em vídeo das histórias contadas, mas a grande maioria dessas histórias foi contada com as palavras dos estudantes, com o que a oralidade deles permitia. Mesmo com os textos publicados, insisti que os participantes da disciplina recontassem com as próprias palavras, sem preocupação em relação ao texto original. Como eu dizia para eles, cada instrumento de sopro tinha a sua embocadura, forma e posição de nossa boca para tocar, e os contos precisariam ser apropriados por nós, de uma maneira similar. Era necessário que colocássemos os contos em nossa “embocadura”, com as palavras, frases e ritmo que nossa oralidade suporta de maneira confortável e verdadeira. Alguns dos contos revelam aspectos muito pessoais da relação dos estudantes contadores em suas famílias e por isso mais um motivo para não realizar a transcrição das histórias.

Preferi também falar aqui dos estudantes apenas em relação ao curso em que estavam, sem especificar nomes, apenas referindo se estavam no curso de Licenciatura em Teatro ou no curso técnico em Arte Dramática. Nos apêndices V e VI trago o primeiro nome de cada pessoa que participou das rodas, os contos individuais e os contos africanos que contaram e respectivos provérbios. Mas nos comentários sobre as histórias e as rodas, escolhi um caminho mais impessoal, até porque, por mais que todos soubessem que o processo e o resultado seriam abordados nesta tese, o processo de compartilhamento de experiências foi muito pessoal. E esses contos, mesmo os literários ou “cinematográficos”, encontram um sustentáculo na oralidade a partir dessa experiência. Apenas em alguns momentos, identificarei os estudantes com letras e as turmas de onde vieram. Para alguns comentários sobre as rodas e para os depoimentos que trancrevi, eles serão identificados como A1, B1, C1, etc, se forem da Turma I, da Licenciatura em Teatro; e serão chamados de A2, B2 e variantes, caso tenham cursado a disciplina no curso Técnico em Arte Dramática.

Esse embate, sobre transcrever ou não as histórias, foi semelhante em relação à

¹⁴⁷ <http://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2013/11/lenda-da-mulher-da-capa-preta-faz-parte-da-historia-de-cemiterio-em-al.html>

transcrição dos contos africanos. Para os estudantes, eu fiz o reconto e eles escutaram os contos através de fones de ouvido. Mas para a tese, havia alguns pontos que achei pertinente e importante discutir, e por isso incluí esses contos e um breve resumo/comentário sobre eles num apêndice, mas fiz referências a eles no próximo tópico desse capítulo.

5.3 AS HISTÓRIAS DE LÁ

Se se trata de contos tradicionais procedentes de outro país, estamos permitindo que, por meio deles, o público se aproxime da tradição oral, da literatura e do patrimônio imaterial e oral do país em questão. (OFOGO, 2012, p.263)

Minha busca, na disciplina, foi trazer o pouco que eu conhecia e que me fascinava na cultura mandinga. Essa aproximação que Boniface Ofogo afirmou que era permitida quando se contava histórias de outro país, que acontecia com a plateia, precisei fazer com os estudantes. Para alguns, a palavra “griot” era desconhecida, e a maioria nunca havia ouvido falar em Burkina Faso. Foi um exercício paulatino de apresentação, de comentários de percepção de certos valores, de histórias tecidas sem ansiedade de comunicar logo. Sem necessidade de comunicar tudo (até porque há muito que não sei e sei que não vou saber... tão cedo). Sem a premissa de se esgotar, no discurso. Esse objetivo, na disciplina, refletia o que eu queria na roda. Eu queria que todos estivessem prontos para o “acaso”, com seu repertório, mas sem a urgência de entregar “mastigado” ao público o que havíamos experimentado. E esse processo de aproximação de outra tradição foi feito com uma postura crítica, em que eu tentava fugir de um “endeusamento” e evitava indicar que aquele caminho, da tradição mandinga era o único certo. O tempo todo relativizávamos a verdade, os conceitos e preconceitos sobre o que é a verdade e como podemos nos apropriar ou conhecer melhor a “nossa verdade” para nos permitirmos receber uma pequena parcela da tradição oral de outra cultura. Cheguei a acreditar, em alguns momentos que levar os contos africanos não causariam o impacto que eu havia imaginado. O manancial de cultura oferecido pelos estudantes apenas com seus repertórios possibilitaria boas e ricas rodas de histórias. Eu cheguei a me perguntar: -Por que os contos africanos? Quando fui a Burkina Faso, essa era uma pergunta que me fiz muitas vezes. As pessoas, lá, queriam que eu contasse contos brasileiros, queriam ouvir falar do Brasil. O encanto que eles tinham por nosso país, a imagem de um lugar em que “a democracia havia dado certo” era frequente e me fazia pensar muito em nossas conquistas e porque, em determinado momento de minha vida, eu decidi pesquisar

contos de outra cultura. Eu sempre soube o porquê, e nessas páginas venho tentando explicar. Sempre grato aos mestres da tradição oral, por me fazerem ver que o que me cerca enquanto tradição oral também tem relevância singular. Mas o questionamento existiu, na disciplina e nas rodas, mesmo assim, tentei seguir os meus instintos e confiar no que as histórias mandingas provocaram em minha mente e minhas posturas de vida, desde o começo dessa “viagem” em busca de outros referenciais africanos. Bernat afirmou:

É como se de certa maneira os atores experimentassem uma viagem conduzida pela palavra dita. Aceitar este estado de “viajante” faz com que haja uma espécie de assombramento ou mesmo fascinação com aquilo que até então não se tinha ouvido falar. Há uma desestabilização do ator ao narrar um conto oral de outra cultura. (BERNAT, 2013, p.176-177)

Sempre disse para os estudantes: atriz, ator ou a pessoa que conta histórias, precisa pensar em muitas coisas ao mesmo tempo. E essa “desestabilização” da pessoa que narrou, no confronto com outra cultura, potencializou o que eu insistia em dizer. Quando os narradores contavam suas histórias na roda, precisavam estar atentos à voz, ao corpo, ao controle de ansiedade, entre outros fatores. Mas ao se tratar das histórias de outra cultura, outros tempos rítmicos e outras percepções se impunham. É certo que não ficavam racionalizando de onde a história veio e como poderia ser melhor contada, mas o processo de conhecimento mínimo da cultura, conduzido durante alguns meses, facilitou a assunção desse estado de “viajante”. E em se tratando de contos africanos, em que havia uma outra conjuntura de valores sociais e as personagens, os tipos, possuíam, frequentemente, uma dualidade, a possibilidade de ser bom ou mau ao mesmo tempo, traziam percalços para essa “viagem”. Os estudantes contrapunham seus valores aos aspectos afro-mandingues de percepção da realidade. Essa realidade ainda era permeada pelo fantástico, pelo suspense, pelo sobrenatural de uma maneira contundente e enfática, que aumentava esse “assombramento ou mesmo fascinação” de que falou Boniface Ofogo. O próprio contador afirmou que:

O objetivo de qualquer processo educativo deveria ser a aquisição de competências que permitam aos indivíduos se adaptarem ao ambiente em que vivem. Os contos populares africanos equipam nossos jovens com ferramentas que lhe ajudarão a lidar com as dificuldades da vida diária. Por isso, nossas histórias não escondem das crianças a dor, o sofrimento ou a morte. São histórias reais, que ensinam os aspectos mais duros da vida. E em minha opinião, nossas crianças, depois de ouvi-las, não ficam traumatizadas. (OFOGO, 2012, p.257)

No começo do processo, tentei fazer com que os estudantes entendessem essas premissas, de que as histórias possuíam nuances e vicissitudes humanas, que em certas

versões de contos europeus, foram suprimidas. Eu costumava dizer também que as histórias poderiam ser contadas para todas as faixas etárias, e na rua essa diferenciação se tornaria muito complexa. Todos os contos africanos que ouvi e recontei para a disciplina foram ouvidos ao lado de crianças. Se a plateia tivesse em sua maioria crianças, talvez apenas a alternância de ênfase e pausas em determinados momentos poderia ser uma estratégia para segurar a atenção dos pequenos. Por mais que muitas histórias tenham aspectos de crueldade ou que nelas estivesse incluso temas considerados adultos, a percepção das crianças iria até o limite de seu próprio repertório. Se os valores enunciados nos contos fossem próximos aos de sua convivência cotidiana (como o caso de contos africanos contados para crianças africanas), praticamente não haveria choque. Mas se os contos discutissem valores completamente distintos dos seus, haveria no máximo um “assombramento”, uma outra reflexão. Inclusive por isso considerei importante trazer o resumo desses contos, no Apêndice VII, seguidos dos contos inteiros, para que o leitor dessa tese possa perceber que “valores” foram citados aqui. Se lerem os resumos, já entenderão bastante sobre esses valores, de uma maneira geral, se lerem todo o conto poderão entender outras camadas que as histórias possuem, perceber mais detalhes e aprofundar as percepções sobre os temas tratados.

Para provocar a curiosidade quanto à leitura dos resumos e das histórias inteiras, achei importante contextualizar um pouco mais o caminho que estas percorreram, como foram dispostas nas rodas, além de considerar fundamental relatar qual a minha percepção de que caminhos essas histórias poderiam ter. Como já escrevi, escutei a maioria das histórias no festival Yeleen, entre dezembro de 2014 e janeiro de 2015. Fiz o registro de cerca de 60 histórias, em áudio, e vídeo. A maioria dessas histórias está em francês, mas há algumas delas em *diula*, uma língua africana bastante falada em Burkina Faso. Cinco das histórias que estão em *diula* foram traduzidas para o francês pelo organizador do festival, François Moise Bamba. Essas histórias foram contadas por uma família de contadores, os Sano. As histórias traduzidas por François foram contadas em uma sessão de contos que a família Sano fez para um grande público no festival Yeleen. A transcrição das histórias para o português está no Apêndice VII dessa tese. Além das histórias da família Sano, achei importante destacar que selecionei das histórias que ouvi em francês, contos de contadores contemporâneos de diferentes países. Uma história de uma contadora do Níger, Aichatou Fofana Lamine; outra de um contador do Togo, Alassane Sidibé; uma terceira de um contador do Mali, Salif Berthé. Há uma história que não foi ouvida no Yeleen, mas foi contada pelo *djeli* Toumani Kouyaté, no curso que fiz com ele em 2013. Um fator que auxiliou na escolha de todas as histórias foi a compreensão que tive delas ao escutá-las em língua francesa. Todas as histórias

disponibilizadas no Apêndice VII dessa tese me chamaram a atenção por conta da temática, pelo fato de eu ter compreendido a trama mesmo em francês. O tamanho das histórias, entre seis e dez minutos, também fez diferença. É um tempo de história que acho interessante para se colocar numa roda, e para ser disponibilizada para estudantes. Alguns nunca contaram histórias, a maioria nunca havia contado histórias na rua. Histórias relativamente curtas só ajudariam.

A tradução das histórias do francês para o português, com exceção da história contada por Toumani Kouyaté (que teve tradução simultânea), foi feita por um professor de francês e por mim. O professor de francês que me auxiliou se chama Michel Ange Gopre, natural da Costa do Marfim, e que dentre muitas outras qualidades, tem uma noção do *diula*. O fato de ele ser africano e ter morado um ano em Burkina Faso, foi determinante para que eu entendesse melhor a política da região antes de ir a Burkina. Todo o processo de tradução das histórias foi diferenciado por conta desse “detalhe”. Em algumas histórias, contadas em francês, havia canções em *diula*, e como o Michel teve contato com essa língua, ele traduzia palavras e expressões das canções, que ajudavam a perceber o que a canção queria dizer. Com o processo de tradução, conseguimos traduzir quatorze histórias. Eu escrevi “traduzimos”, porque o Michel não é um contador de histórias, ele fazia uma tradução objetiva e algumas vezes eu precisei voltar ao áudio do conto para escutar e traduzir para recontar, respeitando as repetições e ênfases. E as canções, mesmo que ele indicasse expressões em *diula* que compreendia, passaram por outro processo de tradução da minha parte.

Foi um processo complexo e longo, o da transcrição das histórias inteiras no Apêndice VII. Percebi a necessidade de o leitor dessa tese compreender melhor de que “valores” e a que “sobrenatural” eu estava me referindo. O resumo das histórias não daria conta dos detalhes que elas apreenderam e por onde passaram as discussões, por isso também, elas estão inteiras no Apêndice. Mas eu gostaria de frisar que nunca foi e continua não sendo minha intenção, realizar a publicação dessas histórias. Sempre acreditei que elas deveriam permanecer na oralidade, onde realizariam um movimento genuíno de resistência frente à modernidade. No Apêndice VII, estão os resumos, os contos inteiros e finalizo cada conto com breves comentários sobre as pessoas que os contaram e como se deu sua entrada nas rodas, em cada disciplina. Aqui, me limitei a expor uma tabela com os títulos e respectivos contadores dessas histórias.

Quadro 6: TÍTULOS DAS HISTÓRIAS AFRICANAS, SEUS CONTADORES E RESPECTIVOS PAÍSES

TÍTULO DO CONTO	PESSOA QUE CONTOU	PAÍS DE ORIGEM DE QUEM NARRA
<i>HISTÓRIA DA PEQUENA SERPENTE</i>	<i>ALASANE SIDIBÉ</i>	<i>TOGO</i>
<i>O VERDADEIRO AMOR</i>	<i>SALIF BERTHÉ</i>	<i>MALI</i>
<i>RECONHECER A MULHER</i>	<i>TOUMANI KOUYATÉ</i>	<i>BURKINA FASO</i>
<i>FANATOU E LABOUT</i>	<i>AICHATOU FOFANA LAMINE</i>	<i>NÍGER</i>
<i>A MENINA E A SERPENTE</i>	<i>DJNEBA SANO</i>	<i>BURKINA FASO</i>
<i>A MENINA E A CAUDA</i>	<i>AMNATA SANO</i>	<i>BURKINA FASO</i>
<i>O VELHO, O ÓRFÃO E A PACIÊNCIA</i>	<i>MINATA SANO</i>	<i>BURKINA FASO</i>
<i>MATENÊ E A FLAUTA</i>	<i>BAKARI SANO</i>	<i>BURKINA FASO</i>

Fonte: dados da pesquisa

Percebi que os estudantes gostaram muito das histórias africanas que ouviram, e quando as palavras dos provérbios africanos eram sorteadas pela plateia, havia sempre um sorriso positivo, contagiante. Introduzi o referencial sobre o pouco que sei da cultura mandinga, mas do mesmo jeito que pedi que trouxessem histórias suas, solicitei que eles transformassem as histórias africanas em suas também. Eles sabiam que se tratava de outra cultura, pela qual sempre tive muito respeito. Eles respeitaram também, e souberam encaixar os contos de outras terras em suas embocaduras, de maneiras diferentes. Como lembrou Boniface Ofogo, “Nesse sentido, e de maneira por vezes inconsciente, o narrador oral de contos tradicionais constrói uma ponte entre seu público e o ambiente cultural no qual são desenroladas as histórias que narra.” (OFOGO, 2012, p.263). Esse fato foi visível, seus figurinos e turbantes e o prazer com que contavam nos faziam “viajar” para o modo de contar em Burkina. Já Bernat fez uma consideração muito tocante: “Ao mergulharmos numa cultura ancestral como a africana, ao invés de nos perdermos nela, podemos acordar para a força e a riqueza das tradições que estão tão perto de nós, mas com que não entramos em contato.” (BERNAT, 2013, p.178). Esse “despertar”, essa compreensão de que essas narrativas, poderiam ser experimentadas para um público brasileiro, foi algo que norteou minha pesquisa. Nas rodas, eu senti a concretização desse esforço e uma energia pulsante nos olhos de quem contava e quem ouvia, foi realmente mágico.

A ideia de usar os provérbios surgiu quando eu estava em Burkina Faso, durante o Yeleen um contador começou a sua narrativa citando alguns ditados, de diferentes países. Os provérbios ali funcionaram como “um começo do começo” um jogo cômico para atrair os ouvidos da plateia para o conto que narrou. Esse contador era Salif Berthé, e os ditados foram

trazidos antes da história que chamei de “O Verdadeiro Amor”. Coincidentemente, essa foi a única história que não foi sorteada em nenhuma das duas turmas, mas esse contador, através dos provérbios que proferiu, antecedia todas as histórias africanas contadas. Sempre que alguém da plateia escolhia a palavra em cor azul dos discos com duas ou três palavras, uma dupla ou uma pessoa levantava e dizia um dos provérbios africanos. Segue a lista de provérbios que Salif Berthé citou¹⁴⁸, acompanhado de seu violão:

Quadro 7: PROVÉRBIOS AFRICANOS, SEUS PAÍSES E PALAVRAS DESTACADAS NAS RODAS

PAÍS DE ORIGEM	PROVÉRBIO	PALAVRA CHAVE
NÍGER	<i>QUANDO UM RATO DESAFIA UM GATO É PORQUE SUA TOCA NÃO ESTÁ LONGE</i>	TOCA
COSTA DO MARFIM	<i>QUEM ENGOLE UM COCO INTEIRO, CONFIA NO SEU TRASEIRO</i>	COCO
SENEGAL	<i>ESPERA ATRAVESSAR O RIO PARA DEPOIS DIZER QUE O CROCODILO TEM BOCA FEDORENTA</i>	CROCODILO
GUINÉ	<i>O CACHORRO DO REI NÃO É O REI DOS CACHORROS</i>	CACHORRO
ARGÉLIA	<i>UMA PESSOA QUE JÁ FOI PICADA POR UMA COBRA FICA COM MEDO DE UMA SIMPLES CORDA NO CHÃO</i>	COBRA
BURKINA FASO	<i>VOCÊ NÃO CONSEGUE VER O QUE ESTÁ ABAIXO DOS SEUS PÉS SEM SE MOVER</i>	PÉS
BURKINA FASO	<i>UM SÓ DEDO NÃO É CAPAZ DE SEGURAR UMA PEDRA</i>	DEDO

Fonte: dados da pesquisa

Sempre que uma das palavras-chave acima (dispostas em azul) eram escolhidas, um provérbio africano era proferido, antecedendo um conto africano. Como eu disse anteriormente, os estudantes tiveram muita liberdade para trabalhar seus contos, à sua maneira. Houve um caso interessante e singular de uma adaptação de uma história que de certa maneira, une o imaginário de “duas Áfricas”. Na história contada por dona Djneba Sano, “A menina e a serpente”, depois de ter os seus cabelos trançados pela serpente, a menina retorna para casa e encontra uma senhora, um senhor e uma criança. A dupla que sorteou essa

¹⁴⁸ Os únicos provérbios que não estão na lista de Salif são os burkinabês, esses foram ditos pelo *djeli* Hassane Kouyaté (2012)

história na Turma I (Licenciatura) era formada por uma garota que fazia a disciplina como ouvinte e por um acadêmico praticante de candomblé. Ele sempre disse, desde o início da disciplina que tinha muita dificuldade em memorizar histórias e quando exatamente essa história foi sorteada, ele ficou assustado. É uma história simples, mas a repetição é um fator importante em sua conjuntura e ele estava com medo de confundir as passagens e as personagens. Assim ele pensou numa forma de aproximar a história de sua realidade. Ele chamou a serpente Píton de *Meji Dã*, o orixá Oxumarê em forma de serpente. A senhora que a menina encontrava virou Nanã; o senhor era Oxalá e a criança era um Erê.

Ilustração 67: Dupla da turma I contando história ouvida em Burkina Faso com referencial do candomblé





Fonte: Arquivo pessoal do autor

As conexões eram fabulosas e a junção do imaginário mandingue com o imaginário ioruba fortaleceu uma discussão que fizemos sobre a forte presença de arquétipos nas narrativas. O ritmo da história se diferenciou bastante da minha forma de narrar, a que eles escutaram. Havia muito mais tranquilidade e pausas na história deles, porque cada entidade/orixá que aparecia precisava de seu tempo para ser construída e para ser desfeita. Em nenhum momento eles encenaram a história, mas incluíram nas palavras e no corpo um referencial brasileiro construído a partir de outras vivências. Aparentemente, foi uma descoberta gerada por uma aflição, de não conseguir memorizar, que se transformou numa adaptação inteligente e sincera. Bernat fala sobre esse tipo de adaptação:

decisão de mesclar esta história africana com ingredientes brasileiros estabeleceu um vínculo imediato com a platéia e permitiu aos atores-contadores uma espontaneidade que pôde superar erros ou tropeços. O conto de tradição oral, por não estar preso a uma forma que a escrita conserva, é a meu ver um forte instrumento de diálogo intercultural. (BERNAT, 2013, p.176)

Esse diálogo intercultural, nesse conto, aconteceu com um linguajar “brasileiro”, que ele conheceu no terreiro que frequentava, mas proveniente de uma herança africana de outra cultura. Esse fato poderia ser lido como um ciclo que se completou entre duas “Áfricas” e um referencial brasileiro. E eu concordo com Bernat quando ele citou uma vantagem do conto oral por não estar preso a uma “forma que a escrita conserva”, e por isso a minha insistência de que esses contos que ouvi precisam permanecer na oralidade, teríamos que incentivar e instigar mais a difusão do ato de narrar e ouvir. Boniface Ofogo, discutindo sobre o contraponto entre o texto oral e escrito, argumentou:

Alguns escritores e etnólogos africanos estão se esforçando para salvar nossa rica tradição oral, reunindo e publicando algumas histórias. Mas não deixa de ser uma contradição o fato de ter de salvar a oralidade por meio da palavra escrita. A oralidade é um ato ritual coletivo; está pensada para ser compartilhada na comunidade, nas noites que se busca a comunhão entre as pessoas. Em vez disso, a leitura é uma felicidade solitária e individual; e nós, africanos, especialmente os que nascemos nas zonas rurais, não somos seres individuais. Além dessas considerações antropológicas, há outra importante realidade social: o difícil acesso ao livro impede que esse tipo de literatura alcance a maioria das pessoas. (OFOGO, 2012, p.256)

Ofogo foi contundente em sua argumentação sobre a contradição que existe nessas coletâneas de contos africanos. Ele falou sobre etnólogos africanos, escritores que conhecem pelo menos um pouco da cultura em que viveram. Mas mesmo assim aprisionavam os contos numa “fôrma” que os contadores contemporâneos recebiam como “verdade” e procuravam reproduzir palavra por palavra. Sempre entendi a necessidade de termos essas histórias circulando através das publicações e no começo de minha trajetória como contador, a presença de alguns desses livros foi fundamental para que eu conhecesse os primeiros contos africanos que li. Mas além da contradição que Ofogo aponta para os escritores africanos, uma realidade que também se encontra no Brasil, há a postura do mercado editorial brasileiro, que muitas vezes contribuiu para que os “autores” recebessem muito pouco pelas suas obras, ficando um grande montante do valor negociado pelos livros com as editoras. O “certo” seria que uma porcentagem das vendas das publicações com contos de tradição oral fossem enviadas para os contadores, para os distintos povos, e uma parte menor seria destinada ao “organizador” da publicação e uma parcela ainda menor para as editoras, mas essa realidade está distante da nossa. Um outro ponto que Ofogo destaca é o “difícil acesso ao livro”, por isso também achei interessante provocar os estudantes para se focarem na oralidade, de preferência, sem “passar pelo papel”.

Eu não conhecia a grande maioria das histórias que escutei em Burkina Faso, mas uma delas me chamou a atenção quando François traduziu do *diula* para ao francês. Foi exatamente a história contada por seu Bakari Sano. Esta história me tocou, no momento que a ouvi, por conta das gargalhadas e das canções que aquele sábio proferia. Quando os véus das palavras foram sendo revelados eu percebi que já havia lido uma história muito parecida com a que foi traduzida. Mas faltavam detalhes, que seu Bakari e François trouxeram, que não estavam na literatura à qual tive acesso. Li um livro, ainda enquanto eu fazia mestrado (2003-2005), que reunia contos africanos. Ele foi intitulado **Gênese Africana**, foi organizado por Léo Frobenius e Douglas C. Fox e possuía uma versão do conto “Matene e a flauta”. Essa versão estava inserida num capítulo, “Contos folclóricos mandês”. Esse conto estava reunido

a outros quatro e foram intitulados “Cinco contos improváveis”. Segue a versão transcrita por Frobenius e Fox:

Uma moça recusava-se a casar-se, recusava-se a casar-se com quem quer que fosse. Isso chegou aos ouvidos de um homem que gostava dela. Por isso ele se transformou numa flauta e se pôs, sob forma de flauta, na porta da casa da moça. A moça encontrou a flauta, pegou-a do chão e correu em busca da mãe para lhe mostrar o que havia encontrado. A mãe disse:

- Que flauta linda que você tem, ninguém na aldeia tem uma flauta tão boa.

A moça levou a flauta para casa e encostou-a na parede. À noite, a moça tomou banho, depois a flauta falou com ela:

- Eu também quero tomar banho.

A moça levantou-se de um salto, correu para fora de casa em busca da mãe e disse:

- Mãe, a flauta falou comigo, disse que ela também queria tomar banho. Mãe, a flauta com certeza é um homem.

- Não se preocupe com isso – respondeu a mãe. É a flauta mais linda da aldeia.

A moça voltou para casa. A flauta disse:

- Eu também quero deitar na cama.

A moça levantou-se de um salto, correu para fora de casa em busca da mãe e disse:

- Mãe, a flauta falou comigo, disse que também queria se deitar na cama. Mãe, a flauta com certeza, é um homem.

- Esqueça isso. Você tem a melhor flauta da aldeia. Por que não a deita em sua cama?

A moça voltou para casa. Pegou a flauta que estava encostada na parede e colocou-a ao seu lado na cama. Mas a flauta disse:

- Mas eu queria ficar entre seus seios.

A moça levantou-se de um salto, correu para fora de casa em busca da mãe e disse:

- Mãe, a flauta falou comigo, disse que queria ficar entre meus seios. Mãe, a flauta com certeza, é um homem.

- Ora, não esquite com isso. Você tem a flauta mais linda da aldeia. Por que não a coloca entre os seios?

A moça voltou para casa.

Pôs a flauta entre seus seios. De repente, a flauta transformou-se num homem, grande e forte, com um fosso poderoso, que inseriu na bie da moça. Na manhã seguinte, a moça procurou a mãe e disse:

- Afinal, agora estou casada, pois a flauta era um homem, claro. Mas estou feliz.

A mãe disse:

- Não lhe falei? (FROBENIUS & FOX, 2005, p.161,162)

Inicialmente o fato de Léo Frobenius falar de “uma moça” (e seu Bakari lembrar que o nome dela era Matene), deu um tom maior de impessoalidade para o conto escrito. E se perdeu na singularidade. Todo o cuidado que a mãe tinha com a garota para afastar os pretendentes foi substituído por “recusava-se a casar-se, recusava-se a casar-se com quem quer que fosse”. Essa recusa, no conto que ouvi e que está transcrito no Apêndice VII, tem outras conotações sociais e o fato de o jovem conseguir num momento curto de distração se aproximar da moça criou nuances de suspense que enriqueceram o conto. O fato de a flauta

cantar, para cada vez que pedia para fazer algo, poderia ser outra ligação com a tradição africana de contar e cantar histórias e a própria função original do instrumento. Pareceu-me, depois que ouvi a tradução de François para a referida história, que a versão de Léo Frobenius e Douglas Fox tinha muitas lacunas não explicadas. Talvez esse fato pudesse justificar o título de “história improvável”. É nítido que a estrutura das histórias é muito semelhante. De alguma maneira são provenientes de um tronco cultural próximo. Quando Léo Frobenius assumiu o título como “Contos folclóricos mandês” (ou mandingues, são sinônimos) criou um referencial de que provavelmente o conto foi ouvido num dos países que compuseram o Império do Mali. Muitos fatores poderiam contribuir para as lacunas presentes nessa versão escrita. Talvez a incompreensão de termos em línguas africanas. Ele poderia ter ouvido realmente uma outra versão da história. Ele poderia ter escutado a história depois que a pessoa que narrava já havia iniciado, e talvez tivesse perdido detalhes preciosos. E o que eu classificaria como mais leviano, em algum processo de reconto, tradução ou transcrição, alguém poderia ter omitido de propósito alguns detalhes para “encurtar” a história. Essa seria a possibilidade mais drástica e prefiro nem pensar que tenha ocorrido. Eu usei a versão de Frobenius desde o momento em que a li, em oficinas, cheguei a contar a história algumas vezes. Depois que escutei a “versão estendida”, com mais detalhes, fiquei ainda mais fascinado com a história, ela se tornou uma de minhas preferidas do processo e foi relativamente simples “traduzir” a canção que ela traz. Mesmo assim, ter ouvido essa história mais completa quase dez anos depois de ter lido uma versão sucinta da mesma, me fez pensar nessa passagem do conto oral para a escrita. E fortaleceu ainda mais a minha vontade de não publicar e sim instigar a prática da narração. Não se poderia precisar há quanto tempo essa história vem sendo contada. Ela tem sobrevivido, talvez por centenas de anos, talvez até por milhares de anos e se pudermos incentivar os jovens a narrar e escutar mais, talvez sobreviva por muitos outros mais. Eu sei que minha postura é um pouco radical, e que “radical” vem de raiz. Tive o prazer de perceber, há muitos anos, que precisamos nutrir nossas raízes permitindo espaço para que elas se multipliquem e cresçam. No caso da transcrição dessa história, “Matene e a Flauta”, notei que houve uma redução que prejudicou sobremaneira a sua compreensão e a possibilidade de colhermos suas camadas mais profundas com as “cuias” que temos.

5.4 O TECER DAS NARRATIVAS NA RUA

Uma compreensão não utilitária das histórias contribui para o senso de diálogo e partilha de uma roda. As narrativas não deveriam ser entendidas como meros instrumentos, condutores de mensagens ou botões acionados para causar este ou aquele efeito. Afinal, os mais ricos processos de contar e ouvir nos levam a lugares desconhecidos e imprevistos. (GIRARDELLO, 2015, p.136)

Os contos que ouvi em Burkina Faso finalizavam com mensagens, espécies de “lições de moral”, como pode ser lido na transcrição que fiz. Procurei deixar as histórias como ouvi, mesmo que eu tenha a compreensão de que cada história possuiria muitas lições e não uma só. Essa argumentação poderia ser cruzada com o que a pesquisadora Gilka Girardello disse sobre sermos levados a “lugares desconhecidos e imprevistos”. Mesmo com as histórias de repertório pessoal, eu os deixei livres caso quisessem expressar uma “lição de moral” depois da história ou permitir que cada um pensasse numa “mensagem” que agradasse.

Apesar de perceber que o formato da roda já poderia ser compreendido com o que se leu até aqui, preferi fazer um pequeno resumo de sua dramaturgia com alguns detalhes não citados.

Quadro 8: LISTA DOS PROCEDIMENTOS PARA A EXECUÇÃO DAS RODAS

PROCEDIMENTO	SITUAÇÃO
PRIMEIRO MOMENTO	Contadores se instalavam no espaço com figurinos e turbantes, alongavam e aqueciam a voz.
SEGUNDO MOMENTO	Uma pessoa, como um mestre de cerimônias levava o disco (heptágono) com cinco jogos para aquecer.
TERCEIRO MOMENTO	Alguém da plateia escolhia um jogo e atrizes e atores faziam o jogo como aquecimento; o terceiro momento era repetido com outro jogo.
QUARTO MOMENTO	Narradoras e narradores cantavam a canção de abertura da roda de histórias.
QUINTO MOMENTO	A mesma pessoa que havia sido mestre de cerimônias levava um cesto com muitos discos com palavras para a plateia; alguém escolhia um dos discos das

	palavras/provérbios.
SEXTO MOMENTO	Cada disco continha duas ou três palavras, depois que a pessoa da plateia pegava um disco, escolhia uma das palavras, que era lida em voz alta pela pessoa que representava o mestre de cerimônias.
SÉTIMO MOMENTO	Se a palavra escolhida estivesse circunscrita pela cor verde ou lilás, apenas uma pessoa levantava e dizia o provérbio de sua história individual; se a palavra estivesse em cor azul, uma pessoa ou uma dupla expressavam o provérbio africano.
OITAVO MOMENTO	Se o provérbio fosse de uma história individual o grupo inteiro cantava junto o refrão da canção de abertura da roda; se o provérbio fosse de uma história africana das que ouvi em Burkina, os grupo inteiro cantava um trecho de outra canção, africana, que ensinei para eles.
NONO MOMENTO	Depois de cada história narrada, o mestre de cerimônias repetia o quinto e o sexto momento, o grupo repetia o sétimo e o oitavo momento, até que todos contassem e o grupo encerrava a roda com a mesma canção do quarto momento.

Fonte: dados da pesquisa

A execução dessas canções no sétimo momento servia para que, quem fosse contar, tivesse tempo para voltar a aquecer e se preparar fisicamente, pois em alguns casos o alongamento e o aquecimento estavam distantes do momento da performance. Além disso, era mais um “começo do começo” de cada história e um momento em que o coletivo lançava boas energias para quem fosse contar. A canção africana, do sétimo momento, foi ensinada por Flopy Mendonça e Metan Elóge e era cantada assim: **THCANGA NAU A SSÁ/ THANGA NÁ GUIÓ/ THCANGA NAU A SSÁ/ IÊ, THANGA NÁ GUIÓ, ÊÊÊ/ A**

GUIÔÔÔ, GUIÔ UESSÉ UESSÉ/ A GUIÔÔÔ, GUIÔ UESSÉ UESSÉ/ TITIRÊ AMUDIÔ TITIÔ UESSÉ UESSÉ / TITIRÊ AMUDIÔ TITIÔ UESSÉ UESSÉ / AMUDIRÊ AMUDIÔ TITIÔ UESSÉ UESSÉ / AMUDIRÊ AMUDIÔ TITIÔ UESSÉ UESSÉ. No sétimo momento quando era escolhida uma palavra da cor azul, apenas o trecho em negrito da canção acima era cantado. Apesar de não compreender a tradução literal dessa canção, eu a escolhi pela sonoridade que trazia e pelo ritmo que empolgou os estudantes desde o primeiro momento em que foi compartilhada. Quando me ensinaram, perguntei o que significava e entendi que ela fala de “conselhos” e de como as pessoas aconselhadas escolhem seguir ou não o conselho. Achei interessante colocar essa canção antes dos contos africanos porque como professor, dei todos os “conselhos” que eu podia em relação ao ato de narrar, mas eles fariam o que pudessem (ou quisessem) dentro de suas possibilidades. Um detalhe importante do nono momento, que era repetido até o final da roda, era que todas as pessoas precisavam contar, o que não significa que todas as histórias precisassem ser contadas. Se saísse uma palavra azul que levava a um provérbio e conto africano, o disco com essas palavras era retirado do cesto, porque as duas pessoas envolvidas já haviam contado. Se uma pessoa estivesse contando sozinha, algo que aconteceu muito na Turma II, do curso Técnico, seu disco era retirado assim que contasse. Cada pessoa contaria pelo menos uma história, se a primeira fosse em dupla, seria a única; se a primeira fosse individual, talvez se contasse a história africana em dupla, ou a outra pessoa contaria sua história. Foram feitas duas rodadas de seleção de histórias, e os discos retirados não participavam da segunda rodada. A plateia e o acaso decidiam. Essa forma de inclusão da plateia decidindo os rumos da encenação, é uma das possibilidades de que o Teatro de Rua se utiliza, e essa maneira de lidar com o que se apresenta fortalece o convívio entre artistas e plateia. Hamilton Leite aborda esse tema da seguinte maneira:

Em suma, considero o teatro de rua como “arte pública de performance e de convívio”, pois a difere das demais artes públicas, sejam elas arquitetônicas, plásticas, urbanísticas, entre outras, já que o teatro de rua pressupõe que o artista esteja “presentificado” (por isso performance), em convívio com o espectador. (LEITE, 2013, p.36)

Partindo dessa visão, as rodas de histórias que fizemos, que necessitam do público para serem conduzidas, se configuram como Arte Pública. E ainda mais, esse formato de “performance e convívio” existia em países africanos como Burkina Faso muito antes do termo “Arte Pública” ter chegado ao Brasil. Pelo que entendi, cada contador ou cada *djeli*, contava as histórias a depender de quem estivesse na plateia ou por conta do que estivesse

vivendo no momento da narração. Dessa forma, as histórias contadas numa sessão de contos eram aleatórias, a depender de quem contava e da plateia. Tentei trazer essa questão da aleatoriedade das histórias para as rodas feitas em Maceió. Essa relação aleatória foi pensada também para aumentar a quantidade de coisas em que tinham que pensar, e o fato de não seguir a mesma sequência e ser feito na rua contribuía para que houvesse mais concentração e exigia que os estudantes procurassem se concentrar em sua presença cênica.

Esse exercício em torno da “presença” possuía conexão com o jogo dos **Onze elementos** que fiz com as duas turmas, em que o ser humano era uma das forças que regiam o universo. Essa compreensão de que as histórias são muito maiores que nós e que mesmo a nossa bagagem teatral precisava ser revista para que contássemos “sem a intermediação de um personagem ou mesmo de uma ação dramática”, foi experimentada por todos, em busca de um estado de presença que dialogava com nossas experiências anteriores com a escuta. Havia um fator determinante para a construção de nossas rodas, que era como a plateia estava disposta para ouvir as histórias. Eu propus uma arena completa, com a possibilidade de haver pessoas em todos os pontos do círculo. Em duas rodas isso aconteceu, uma com cada turma. As rodas em que isso não aconteceu, se deram em função da disposição da plateia para observar as narrativas. Jhon Weiner de Castro e Ana Maria Pacheco Carneiro pesquisaram a acomodação do público no Teatro de Rua. A autora e o pesquisador afirmaram:

Considerando que o posicionamento do espectador depende do posicionamento dos atores e objetos de cena, ou seja, de como se organiza a montagem cênica, no espaço teatral da rua, é possível ao grupo provocar a forma como o público irá se colocar nesse espaço, de forma a contribuir com seu próprio interesse. (CARNEIRO & CASTRO, 2016, p.36)

Eu cheguei a pensar em quanto a disposição dos atores influenciaria na disposição da plateia. Pensamos¹⁴⁹ nas rodas sem delimitação física, que poderia ter sido feita com uma corda, um círculo feito com giz, etc. O que distinguia espectadores da plateia eram os figurinos e os turbantes. Solicitei aos estudantes que se dispusessem em círculo, em volta de quem contava, mas num plano mais baixo do que o de quem fazia a narração. Mas esse fato não foi suficiente para que as pessoas ficassem também em roda, no dia 03/12/2015, na primeira roda que fizemos. Aliás, essa disposição não foi suficiente para trazer as pessoas

¹⁴⁹ É importante frisar que como professor tomei muitas decisões em relação às rodas, por isso nesse capítulo, em certos momentos, expressei minhas opiniões e decisões na primeira pessoa do singular. Toda vez que utilizo a primeira pessoa do plural é para questões referentes a decisões tomadas junto com a turma, como no caso da delimitação ou não do espaço, que foi uma escolha coletiva.

mais perto em nenhuma das rodas. As pessoas, buscavam a comodidade de poder se sentar, e até vislumbravam as narrativas de longe, mas preferiam ficar bem acomodadas a chegar muito perto. Os pesquisadores supracitados também comentaram sobre essa tendência da plateia. Esle dizem: “Se tratando de uma apresentação demorada (com longo tempo de duração) é mais provável que o espectador preocupe-se em se sentar que em ver pelo melhor ângulo, ou seja, é comum que ele sacrifique a qualidade visual e sonora em função da comodidade.” (CARNEIRO & CASTRO, 2016, 41). A primeira roda de histórias foi a mais longa de todas, mas de certa forma, todas elas tiveram uma duração longa, no mínimo cinquenta minutos cada uma. Esse fato talvez explique a razão da plateia procurar se acomodar independente de ver ou ouvir o que se estava narrando. Um fato interessante é que nas quatro rodas realizadas, houve um fluxo intermitente de pessoas, algumas que chegavam e saíam em poucos minutos; outras que ouviam duas ou três histórias e saíam; em todas as rodas houve quem ficasse do começo ao fim; mas o que foi curioso é que todas as pessoas que escolheram uma palavra para conduzir a um provérbio e a uma história, escutaram “sua” história sorteada até o fim. Esse fato aconteceu em todas as quatro rodas. O vínculo estabelecido com quem escolheu as histórias fez com que todas as pessoas que sortearam palavras ficassem até o final da apresentação daquele conto. Mas, houve momentos em que as pessoas escutavam a história proveniente da palavra que havia escolhido e logo que a história terminava, essa pessoa se retirava. Alguns transeuntes foram atraídos pelas canções e pela roda, sortearam uma palavra, ouviram uma história e ficaram para ouvir outras. Esse tempo de escuta era muito variável.

Acreditei que o fato de as pessoas, em certos casos, terem uma postura resistente quanto à escuta de histórias narradas na rua se devia ao fato de que essa forma de expressão artística ainda se configurava uma “novidade” em Maceió. É importante e necessária a percepção de que quanto mais apresentarmos, podemos “criar” um costume de ouvir histórias nesses espaços. É possível que a prática de rodas de histórias em logradouros públicos de Maceió faça com que se fomente a formação de plateia, mas esse trabalho necessita de esforços das mais diversas ordens. Percebi que as rodas funcionaram, mas ainda guardavam algo de “estranho”. A experiência era essa: contar com a plateia desde o aquecimento à condução da roda como um todo, controlando a ansiedade e dividindo o melhor que tínhamos para oferecer. Esse era o nosso jogo publicizado, essa era nossa artimanha ensaiada.

As rodas com a Turma I aconteceram nos dias 3 e 4 de dezembro de 2015, numa quinta e numa sexta feira. Infelizmente, não houve tempo hábil para confeccionarmos um cartaz para o evento.

Ilustração 68: Roda Pé de lá, pé de cá no centro de Maceió, rua do Comércio



Fonte: arquivo pessoal do autor

Ilustração 69: Roda Pé de lá, pé de cá no centro de Maceió, rua do Comércio



Fonte: arquivo pessoal do autor

A primeira foi à tarde no centro da cidade de Maceió, na Rua do Comércio, um calçadão repleto de lojas e com muitos transeuntes. Essa foi a mais longa das rodas, teve início às 17h e durou até às 18h45min. Percebi que foi um tempo exaustivo para os narradores

e para o público. Durante muito tempo contamos com transeuntes e os funcionários das lojas do centro de Maceió, mas algumas lojas fecharam às 18:00 e outras 18:30, no final da roda havia poucas pessoas ouvindo. Como essa foi a primeira roda, eu ainda não havia atentado para o fato de retirar os discos de quem já havia contado, as duas rodadas aconteceram com todos os discos e isso colaborou para que o processo fosse tão longo. Um estudante da turma de graduação, que chamarei de A1, assim descreve a primeira roda:

Primeira apresentação: Saímos quase o elenco completo da ETA em destino ao centro, e lá encontramos o resto do pessoal; a caminho todos estávamos com a imaginação fértil, pois nunca tínhamos apresentação desse projeto, até então só ensaios, estávamos alguns ansiosos inclusive o Professor Tony, outros nervosos, outros curiosos como eu, pra ver e sentir e varias interrogações do tipo como seria? O que íamos encontrar? O que íamos sentir? E como íamos reagir. Já no caminho, percebi que já despertávamos curiosidade das pessoas na rua, talvez por andarmos em grupo como um cortejo, talvez pelas roupas combinando: calça preta e blusas cores primárias, azul, vermelhas e amarelas, talvez por alguns já estarem de turbantes ou talvez por isso tudo. Chegando no centro da cidade, nos reunimos e em uma conversa decidimos e constatamos qual o melhor local a nos apresentar e como se daria o processo de apresentação lá; então começamos a nos alongar, a trabalhar a voz, as brincadeiras, as músicas para enfim começarmos a nos apresentar, quem não estava nervosos passou a estar, mas não nos intimidamos, conforme o desenrolar das apresentações e contações, relaxamos e cumprimos nossa missão e saboreamos cada momento que contamos, cantamos e encantamos e no final trabalho feito e feliz, bem sucedido, tivemos boa recepção do público, dos curiosos e até mesmo daqueles que por motivos alheios, não pararam ou ignoraram; mas o sucesso do nosso trabalho e empenho foi garantido com uma roda de público maleável, com poucas, médias e muitas quantidades de pessoas; com crianças, jovens e idosos, no final do dia saldo positivo, humanizamos e agradecemos o dia.

Eu selecionei essa descrição porque ela contempla vários momentos de nossa “viagem” até o momento da primeira roda. Interessante lembrar que essa turma tinha aulas à tarde, e preferimos realizar a primeira roda em horário de aula (chegando muito mais cedo e voltando um pouco mais tarde). Nos encontramos mais de duas horas antes da apresentação. Algumas pessoas, por motivos pessoais e profissionais, só conseguiriam chegar próximo do horário em que fizemos a apresentação. Esse espaço, da primeira apresentação, era especialmente repleto de informações, foi literalmente uma prova de fogo. Estávamos indo a pé, um grupo de mais de dez pessoas, para o centro comercial da cidade de Maceió. É um trajeto pequeno, o centro é muito próximo, mas aquela multidão andando junta, e os turbantes de alguns, tornaram essa caminhada mais “chamativa”. Por isso o estudante A1 fala sobre a curiosidade das pessoas em tentar desvendar o que iríamos fazer, e houve quem perguntasse,

estudantes e eu respondemos enquanto seguíamos e convidamos as pessoas para chegar mais perto. Na chegada ao calçadão, preferi definir com eles, sem imposição, onde iríamos nos apresentar. Por mais que eu entenda as dinâmicas de espaços como esse e a relação com o calor e a luminosidade, eu não sou de Maceió. Deixei que eles discutissem, qual o melhor lugar, escutando as interferências, vendo onde as pessoas e eles poderiam apresentar com menor influência de intempéries naturais. E essa discussão foi muito interessante porque eles começaram a enxergar a cidade com outros olhos, perceber aquele calçadão como espaço de apresentação com suas regras e suas nuances. Depois que eles definiram o local, eu fui tentar me aproximar dos lojistas, pedi para três deles abaixarem o som durante nossa apresentação e isso foi feito sem maiores conflitos, e solicitamos guardar nossas mochilas e pertences numa das lojas. Precisei falar com dois gerentes na mesma loja, mas no fim das contas não houve problemas. Vale a pena ressaltar que a maioria das pessoas estava sem mochilas e pertences, nos encontramos no Espaço Cultural da UFAL e saímos a pé depois de deixar o material que carregávamos numa sala de aula, mas algumas pessoas só puderam nos encontrar no calçadão, na Rua do Comercio, no centro. Achei muito peculiar e pertinente o comentário do estudante A1 de que no começo da roda: “quem não estava nervoso, passou a estar”. Para algumas pessoas dessa turma, essa foi a primeira apresentação na rua. Uma estudante que vou chamar de B1, assim descreve essa roda de histórias:

Depois de muito pensar cheguei à conclusão de que foi a primeira vez que fui para a rua sem estar de palhaça, outra questão que me veio, foi que nós, da graduação, lutamos tanto para ir além das paredes da UFAL e quando chegamos na rua, o público que eu esperava não superou minhas expectativas. Esse pensamento ainda é muito imaturo; mas que está me fazendo refletir.

Voltando para a roda...o jogo fluiu, foi bem bacana no momento em que as histórias foram contadas, a parte cantada foi acompanhada pelos outros contadores que estavam sentados na roda.

Como fiquei assistindo a roda até próximo do fim, observei que as histórias que foram contadas em duplas foram as que chamaram mais atenção da plateia.

Quanto aos cartões, acredito que funcionou pela proximidade que causava entre nós da roda Pé de lá, Pé de cá, e a plateia. A pessoa que se aproximava sempre ouvia a história que ela pegou até o fim da história.

Para mim foi muito válido esse momento, pois uma vez que contar história na rua era algo que fugia do meu alcance. QUE VENHA MAIS!!!!(sic)

Essa acadêmica havia experimentado apresentações em espaços abertos, mas através de uma personagem cômica, uma palhaça, que ela performatiza. Cheguei a ver uma apresentação, e o relato dela traz confrontos necessários de se discutir. Um deles é o fato de

achar que houve pouco público. Foi uma roda longa, mais até do que eu imaginava. E era nítido o cansaço dos contadores. E as pessoas que acompanharam mais do que quarenta minutos de roda, próximo a quem contava, foram muito poucas. Ainda assim, houve muitos funcionários de lojas, de dentro de seus estabelecimentos, que se esforçavam para ver e ouvir o que estava sendo feito ali. Esses funcionários não estavam tão próximos, mas seus olhares colaboraram muito para a boa energia da roda. Optei por apresentar nesse espaço por conta da proximidade do Espaço Cultural da UFAL, do fluxo de pessoas que normalmente passa e pela localização da Rua do Comércio, um espaço de significativa importância na cidade e muito conhecido. Mas eu sabia que não seria uma apresentação fácil. A quantidade de interferências era enorme eu queria perceber formas de chamar a atenção desse público, através da narração de histórias. Sempre indiquei para os estudantes que a relação com a rua precisa ser aliada ao controle de ansiedade. Precisamos trabalhar com uma relação de “desapego”. Há pessoas que iam ficar mais ou menos tempo assistindo, e esse fato podia ser provocado por fatores diversos, como compromissos, desconhecimento do teor das apresentações, falta de costume de apreciação da arte, competição de outras formas de abordagem na rua, ou até por de não gostarem do que viam. Eu solicitei que eles estivessem concentrados, e que usassem o que pudemos compartilhar na disciplina com a maior tranquilidade possível, sem esperar uma multidão, mas olhando com atenção para cada pessoa que porventura parasse para ouvir histórias.

Ilustração 70: Roda Pé de lá, pé de cá no centro de Maceió, rua do Comércio.



Fonte: arquivo pessoal de Toni Edson

Outra questão que a narradora expõe é a luta dos estudantes de graduação “para ir além do muro da UFAL”. Fiquei feliz em contribuir com essa luta, essa possibilidade de dividir o que estudamos com uma população que talvez não tenha o costume de ir ao teatro, e que desfrutava, o quanto pudesse parar, de uma apresentação pensada e ensaiada com cuidado e dedicação. Essa luta, que a estudante lembra, é também uma luta minha e falei para eles na disciplina que é um exercício importante e que precisamos entender que o exercício da arte pública é contínuo e precisa de persistência. Eu já vi outras apresentações nesse espaço e já havia ido com outro grupo contar histórias num lugar muito próximo. E percebi que depois dessas apresentações, aquele espaço não era mais o mesmo. Como não confeccionamos cartaz e por conta dos prazos da disciplina, a divulgação foi muito pequena. Contamos apenas com a plateia transeunte e esse foi o desafio. Eu conversei com eles para que observassem quais estratégias poderiam ser usadas para atrair mais as pessoas. O jogo do **Multifoco** foi feito exatamente para que eles procurassem perceber onde havia pessoas e não deixar que esses espaços ficassem muito tempo sem o olhar do contador. Era uma arena completa, não havia anteparo no “fundo” e os recursos de que os estudantes dispunham eram suas palavras, apoio do grupo inteiro, inclusive nas canções coletivas, e as técnicas que foram propostas na disciplina. O jogo do **Seguir a mão** e o **Jogo do barbante**, propunham obstáculos físicos para ampliar a concentração na história contada, o que podia aumentar o domínio da história frente às interferências do espaço aberto.

A estudante supracitada confirma o que eu disse sobre as pessoas que sorteavam a história permanecerem para escutar o que haviam sorteado, “a pessoa que se aproximava sempre ouvia a história que ela pegou até o fim”, ela comentou. Considero esse fato uma vitória. E uma resposta de que as histórias, de alguma maneira, atraem, e são interessantes. Tanto no depoimento do primeiro estudante quanto no da segunda pessoa, há a consideração de que o momento dessa roda foi importante e válido. O primeiro cita a “maleabilidade” da plateia, mas faz questão de dizer que a missão foi cumprida. A segunda pediu que fossem feitas mais experiências assim.

Ilustração 71: Roda Pé de lá, pé de cá no centro de Maceió, rua do Comércio



Fonte: arquivo pessoal do autor

Fiz questão de estar em todas as rodas, duas com cada turma, com uma bata africana. Normalmente eu portava também uma câmera, fazendo registros por fotos e vídeos, das ações. Nessa roda, do dia 03 de dezembro, depois de algum tempo em que os acadêmicos estavam contando, um grupo de policiais nos observava e fazia comentários. Senti uma certa aflição. Já fui abordado por policiais diversas vezes em relação a apresentações na rua. No começo da minha trajetória com Teatro de Rua, eu fazia questão de solicitar aos órgãos públicos autorização para apresentação. Depois de algum tempo, passei a insistir em apresentar sem necessariamente “pedir pauta”, uma postura que percebo como potência no Teatro de Rua feito no Brasil e nas discussões da RBTR (Rede Brasileira de Teatro de Rua). Alguns estados brasileiros possuem leis que garantem as apresentações artísticas na rua, o que não é o caso de Alagoas. Toda abordagem policial é constrangedora. Estávamos ali muito tempo antes, mas na hora em que o grupo de policiais observava e fazia comentários, os acadêmicos já haviam começado a apresentação. Amir Haddad fez uma discussão inteligente

sobre “Arte” e “Ordem” para o prefácio de um livro que contou com textos de articuladores da RBTR:

Hoje sabemos perfeitamente que aquele policial que ali está é um representante da ordem pública e está ali para mantê-la. Assim como sabemos, também, que aquele artista ou grupo que está se apresentando em praça pública parece ser um foco permanente de desordem e arruaça. Tanto que os policiais ficam logo atentos. Isto quando não agridem, ameaçam ou espancam os “desordeiros” que atrapalham a ordem pública. Para lidar com esses artistas públicos e respeitar o seu trabalho, seria preciso reconsiderar o conceito vigente de ordem pública e entender que estes artistas, ocupando estes espaços, talvez possam fazer mais pela ordem pública do que os agentes de plantão espalhados pela cidade, reprimindo todo e qualquer tipo de manifestação que possa vir a incomodar os donos do mundo ordenado desta maneira.

Será preciso reconhecer que existe uma forma superior de organização social que poderá modificar o conceito em uso de “ordem pública”. As artes públicas têm essa função desde a mais remota ancestralidade do ser humano. (HADDAD, 2016, p.5)

Esse texto do mestre Amir é valioso e contundente para nós que fazemos Teatro de Rua. Durante algum tempo eu fiquei bastante tenso com a presença e olhar dos policiais, acredito que eles perceberam que eu os olhava. Acho provável que os estudantes, compenetrados na roda, nas transições, nas escolhas de palavras, certamente nem perceberam esse “movimento”. Finalmente um dos policiais se afasta do grupo e vem em minha direção. A bata africana e a câmera diziam que eu fazia parte daquele grupo. O policial me perguntou o que estávamos fazendo. Respondi e para minha admiração, ele falou: “- Isso é cultura!! É muito bom vocês fazerem isso pra esse povo daqui. Mas você vê? Tem pouca gente. Se fosse uma dessas porcarias que se faz por aí, já tinha juntado muito mais gente. Mas continuem! Nosso povo precisa é disso!” Fiquei surpreso. E feliz. Essa ordem superior de que fala Amir Haddad, parece ter sido tensionada nesse momento. Mesmo que haja motivações distintas para se fazer Teatro de Rua, e que a abordagem policial na maioria das vezes, seja truculenta, discuti com os estudantes a importância de termos consciência de que nossa atividade é uma perturbação na ordem imposta. As pessoas que estavam ali, narrando contos, sabiam que precisavam oferecer para cada espectador palavras e frases bem ditas, articuladas, em seu contexto dentro da história, e dessa forma atrairiam os “passantes” para apreciar, pelo tempo de que pudessem dispor, uma apresentação artística que busca subverter a “ordem” estabelecida.

Ilustração: Roda Pé de lá, pé de cá no centro de Maceió, rua do Comércio



Fonte: arquivo pessoal do autor

Na maior parte da apresentação, os acadêmicos permaneceram no centro da roda feita pelo grande grupo, sem muitas movimentações. Fiz questão de que os estudantes que contavam ficassem no mesmo plano das pessoas que assistissem, e o grande grupo num plano mais baixo. Essa relação foi pensada e solicitada ao grupo para que se criasse um formato de roda, pois escolhemos não colocar no chão outro aparato que delimitasse a roda que não fosse a presença dos contadores. Mesmo assim, com esse limite criado pela equipe, eu insisti para que eles utilizassem o espaço de maneira a aproximar as pessoas, podendo sair da roda e entrar nela, observando quais eram as motivações para entrar e sair, caminhar ou ficar parado enquanto se contava. Os provoquei sobre quais relações eles poderiam estabelecer com a plateia durante sua narração. Alguns deles, como demonstra a imagem acima, buscaram aproximação da plateia, o que tornava as histórias mais íntimas e potencializava a troca de olhares. Essa aproximação também costumava divertir muito a plateia. Essa roda foi descrita da seguinte maneira por outro acadêmico, que vou chamar de C1:

Chegou o dia da nossa roda de histórias na Rua do Comércio em Maceió. Estávamos lá duas horas antes para receber as coordenadas e se preparar para o encontro que já começava a acontecer com os olhares que se direcionavam e com as pessoas que se aproximavam para saber o que estava acontecendo. Nervosismo e ansiedade batiam no peito, mas estávamos preparados e prontos para partilhar as histórias. [...] As histórias eram compartilhadas na roda. As pessoas se aproximavam. Circulavam, iam embora, voltavam, ficavam até o fim das histórias. Era um movimento diferente naquele espaço urbano. Havia os olhos de gratidão, olhos de estranhamento, mas acima de tudo olhos que se encontravam de alguma forma naquelas histórias que ouviam. A experiência da rua fortaleceu toda a vivência e preparação em sala de aula. Ficou um sentimento, não de que estou pronto, mas de que não posso parar

até ficar pronto, se é que chegará esse momento, afinal aprender é para toda a vida.

Resolvi trazer esse texto porque o acadêmico fala do fluxo de pessoas, como os outros, sobre o nervosismo que foi enfatizado na primeira descrição, mas esse relato traz considerações peculiares quanto ao momento em que a roda foi feita. Ele fala sobre “um movimento diferente naquele espaço urbano”. Esse movimento, desde o início da disciplina, foi o que quis provocar. Podemos utilizar os termos “suspensão temporal, recorte de fluxo, intervenção no cotidiano”, algumas das expressões sob as quais as artes públicas instauram um movimento diferenciado no espaço urbano. Mas a expressão “movimento diferenciado” resume o que tentei explicar para os estudantes na disciplina. As histórias, e a oralidade possuem uma dinâmica que pode dialogar com a dinâmica das ruas, dos espaços abertos e a busca de uma concentração num espaço que parece adverso ao aconchego de se contar histórias em família, pode ser buscado no Brasil, da mesma forma que é praticada em Burkina Faso. Quando o estudante escreveu sobre a troca provocada pelos olhares, das pessoas “que se encontravam no que ouviam”, lembrei muito do que vivi em Burkina, pois apesar de ouvir línguas que não domino, pude me encontrar nas histórias que ouvi, e fortalecer uma sensação imensa de pertencimento. O participante da Turma I termina seu depoimento afirmando que aprender é para toda vida, e essa roda de que ele fala, foi um momento de aprendizado, para mim e para eles. Foi a roda mais longa, mas o que aconteceu nela determinou o rumo de todas as outras, mais uma com a Turma I e duas com a Turma II.

No dia seguinte, 4 de dezembro, três acadêmicos precisaram faltar e refiz os discos com duas palavras para a outra pessoa da dupla. A roda seguinte aconteceu na praça Sinimbu, também no centro, em frente ao Espaço Cultural da UFAL, onde algumas aulas foram ministradas. Essa roda estava na programação de uma mostra de trabalhos acadêmicos que sempre acontece ao final do semestre no curso de Licenciatura em Teatro. A mostra foi chamada de MTACT (Mostra de Trabalhos Acadêmicos do Curso de Teatro). Nossa apresentação estava prevista para as 18:00, mas houve um certo atraso e começamos 18:30. A apresentação foi para um público fixo, infelizmente a circulação de pessoas nessa praça é pequeno. Além disso, como já afirmei, é uma praça perigosa e tivemos um público reduzido inclusive por conta da violência urbana. Essa apresentação durou cerca de uma hora e quinze. Por conta da experiência no dia anterior, em que os estudantes ficaram muito tempo no centro contando histórias, e pelo fato de alguns estudantes terem apresentação de outros trabalhos na mesma mostra, eu propus que usássemos microfone na segunda roda. Disponibilizei dois

microfones auriculares, colocados por trás da cabeça com apoio nas orelhas, pois se tivéssemos usado microfones que eles precisassem segurar, atrapalharia a movimentação que os estudantes criaram para as histórias. Mesmo com uma plateia pequena, as histórias foram melhor ouvidas e os acadêmicos não tiveram tanto desgaste. Havia apenas dois microfones para nove pessoas, e eles precisaram trocar os microfones entre uma história e outra no momento em que cantavam as canções coletivas. Por conta da troca de microfones as transições foram mais longas, mas com a falta de três narradores e os discos que foram retirados depois da primeira rodada, a roda de histórias foi mais curta que no dia anterior.

É certo que precisamos explorar mais esse espaço, o da praça mais próxima de onde as aulas ocorrem. Ministrei algumas aulas para essa turma na Praça Sinimbu. Houve uma aula extra, num sábado que precisou ser transferida para outro lugar porque naquela praça, durante as manhãs de segunda quarta e sexta e no sábado à tarde, pregadores evangélicos ligam suas caixas de som e fazem pregações e leem trechos da bíblia. Normalmente há cerca de três ou quatro pessoas escutando além dos pregadores, há momentos em que não há ninguém. Eles ocupam essa praça de pouca circulação e por conta da amplificação de voz, sua pregação é ouvida em todo o quarteirão e em outras imediações. Eles, de certa forma, garantiram um espaço e se organizaram para difundir sua pregação religiosa.

Acho que nós, do espaço cultural, devemos também ocupar aquela praça, em horários alternados, para ensaios, aulas, apresentações, como uma espécie de “sede pública” para nossos trabalhos de rua, pois tanto a graduação quanto o curso técnico possuem a disciplina de Teatro de Rua e algumas vezes precisamos caminhar vinte minutos ou mais para realizar apresentações em locais onde o fluxo de pessoas é maior. Essa praça precisa ser ressignificada, e desde que eu entrei nessa universidade, venho tentando realizar aulas e apresentações, de forma a concretizar um movimento cultural que possa criar um fluxo maior de pessoas naquele lugar a fim de desfrutar arte.

Eu observei o começo do último espetáculo da mostra, do MTACT, antes da nossa apresentação. Havia uma plateia de cerca de 50 pessoas assistindo um espetáculo que começou 16:30. O espetáculo tinha cerca de uma hora e meia, depois do espetáculo foi feito um breve debate, e atrasamos nossa apresentação por conta disso. Mas quando fomos apresentar havia menos de 20 pessoas assistindo. Estudantes e professores talvez não tenham ficado por conta de já terem passado o dia inteiro assistindo aos trabalhos, outros certamente tinham outros compromissos, mas acredito que boa parte não ficou para voltar mais cedo para casa e não arriscar ficar na praça Sinimbu à noite.

Apesar de pouco numeroso, foi um público caloroso, receptivo, que escutou todas as histórias. Grande parte das pessoas ficaram do início ao fim. Houve alguns transeuntes, que estavam de passagem para o Espaço Cultural, ou outro lugar, que pararam e ficaram alguns minutos. A plateia se acomodou num banco da praça, e no começo os acadêmicos estavam longe das pessoas mas ainda bem que depois de algumas histórias, eles se aproximaram, puderam olhar nos olhos das pessoas e reconfiguraram a roda num tamanho menor. Eu frisei na disciplina o fato de que eles precisavam buscar a proximidade das pessoas, e essa indicação foi realizada por alguns narradores individualmente. Mas no dia 04 de dezembro de 2015, os estudantes decidiram coletivamente se aproximar da plateia, instaurando uma dinâmica que eu não havia previsto, mas que também nunca neguei que pudesse acontecer. Com os microfones, eles poderiam ser ouvidos à distância, mas o que eles buscaram foi olhar nos olhos de seus espectadores. E isso foi algo que insisti que tentassem fazer. Eu falava para eles sobre a diferença, entre “passar o olho”, em que poderiam realizar determinado trajeto com o rosto sem necessariamente estabelecer um foco; e “fixar o olhar” em que se procurava olhar fixamente o olho de uma pessoa, criando um elo que atraia a atenção da plateia e dos outros participantes da apresentação. A passagem desse olhar deveria ser tão aleatória quanto a própria dinâmica da roda, sem seguir um caminho previsível. E por conta da imprevisibilidade de como o público se estabeleceu, em vez de ficarem em roda com a plateia ao redor, se aproximaram do público estabelecendo uma arena para a apresentação em que narradores e plateia faziam parte de um mesmo círculo.

A praça Sinimbu necessita de mais ações como essas. Há projetos em parceria do município com a UFAL de reformar a praça, colocar um posto policial e transformar aquele espaço num centro de convivência e de apresentações e formação artísticas. É possível que ano que vem, nós do Espaço Cultural, possamos gerir uma programação constante e diversificada para reconstruir o sentido da praça Sinimbu e movimentar mais a cultura na cidade. Durante a disciplina, fiz questão de expor para os acadêmicos as razões para que se ocupe essa praça com arte, e acredito que conquistei defensores dessa ideia.

Ilustração 72: Roda Pé de lá, pé de cá na Praça Sinumbu.



Fonte: arquivo pessoal do autor

Com a Turma II, o processo foi mais longo, mas a quantidade de estudantes que não terminaram a disciplina foi maior. Paramos em novembro por conta da montagem de Pinóquio, em que todos estavam envolvidos. Depois houve o recesso de fim de ano e só retornamos dia 11 de janeiro para as últimas aulas e a apresentação das rodas. Essas paradas

fizeram com que algumas pessoas desistissem da disciplina e outras, por conta do deslocamento em janeiro, não puderam comparecer às aulas e às rodas. Com essa turma, atentei para a necessidade de um cartaz e o designer da ETA/UFAL o confeccionou.

Ilustração 73: Cartaz da roda Conta conto



Fonte: Andrey Melo

As rodas foram apresentadas nos dias 22 e 24 de janeiro de 2016, uma delas à noite, e a outra à tarde. As duas foram feitas na orla de Maceió, uma delas nas imediações da Praia de Pajuçara, numa sexta à noite. A outra foi feita na Praia da Ponta Verde, num trecho da orla que fica fechado aos domingos das 10:00 às 18:00. Mesmo sendo turmas diferentes, fiz questão de procurar explorar outros espaços para entender melhor a dinâmica dos locais de apresentação de sessões de contos. Em função disso, não fizemos nenhuma das rodas na Praça

Sinimbu, o que seria mais óbvio e mais fácil¹⁵⁰. Marcamos o início da primeira roda da Turma II para 19:30 no dia 22 de janeiro de 2016, mas começamos 20:10. O espaço da orla é bem diferente dos espaços em que havíamos apresentado com a Turma I, é um espaço de lazer, as pessoas normalmente caminham sem muita pressa, estão passeando. E na noite do dia 22 havia muitos artistas expondo seus trabalhos. Repentistas, artesãos, bonequeiros e músicos ajudavam a compor outro cenário, mais lúdico, naquele lugar. Quando chegamos com nossos figurinos e turbantes, chamamos muita atenção, passamos em frente à Feira de Artesanato da Pajuçara¹⁵¹, onde a maioria dos artistas estava, e paramos pouco depois da feirinha, num local com mais espaço.

Como estávamos um pouco atrasados, fizemos um breve anúncio, divulgávamos a roda “Conta Conto” por onde passamos. No lugar onde paramos havia um pequeno banco, onde algumas pessoas sentaram, despertamos a atenção de moradores de rua, que não queriam chegar perto da roda. Mas achei interessante que os estudantes fizeram questão de ir até o banco e de ir até os moradores de rua. Havia muitos familiares também, esses estavam mais próximos e de pé a maior parte do tempo. A maioria dos transeuntes parou, mesmo que por pouco tempo, alguns ouviam uma história, ou duas, e tivemos um bom público. Acredito que o fato de eles terem feito a disciplina de Teatro de rua comigo, aliado ao fato de termos adiado tanto a apresentação e podermos passar por um processo mais longo, deu aos estudantes maior desenvoltura, eles estavam muito à vontade no espaço. Interessante e necessário notar também que a presença dos parentes de alguns pode ter criado outro clima. Uma garota era a mestra de cerimônia e foi muito bonito quando ela foi até os moradores de rua, e havia um cadeirante. Ela pediu para que o cadeirante sorteasse a história e coincidentemente ele sorteou a história que ela contaria. Essa possibilidade, de ter num mesmo espaço moradores de rua e pessoas da classe média, desfrutando uma sessão de contos africanos e os que partiram do referencial de cada um, me parece evidenciar o poder do teatro como Arte Pública, onde não havia diferenciação social.

¹⁵⁰ A dificuldade de realizar a roda na orla era a distância. Como era a primeira roda com essa turma, achei importante conversar com os estudantes antes da apresentação, definir mais uma vez os detalhes que havíamos ensaiado e repassar as funções de cada um. E por ser no horário de aula, preferi que nós partíssemos e voltássemos para a escola, onde deixamos nossos pertences. Para essa roda de histórias acontecer dessa maneira, foi necessário que eu disponibilizasse meu carro para um estudante dirigir e dois carros de estudantes também foram utilizados para fazer algumas viagens transportando as pessoas até o local da apresentação e de volta ao Espaço Cultural

¹⁵¹ Para saber mais sobre a Feirinha de Artesanato da Pajuçara, consultar : <http://www.visitmaceio.com.br/artesanato.html>

Ilustração 74: Roda Conta conto, dia 22 de janeiro de 2016, Orla da Pajuçara.



Fonte: Bruno Alves

As rodas da Turma II foram mais curtas que as da outra turma, a primeira durou cerca de uma hora e dez minutos (22/01/2016) e a segunda cerca de cinquenta e cinco minutos (24/01/2016). Como os estudantes da Turma I usaram microfones na segunda roda, dia 04 de dezembro de 2015, ofereci aos estudantes da Turma II os microfones para que eles também utilizassem, mas eles preferiram fazer as sessões de contos sem amplificação de voz. Nas duas rodas na orla, a quantidade de pessoas que se aproximou da apresentação por mais tempo foi maior que a quantidade de pessoas que estavam próximas no centro da cidade. Como eu já havia tido a experiência das outras rodas, pude transmitir mais tranquilidade aos estudantes. Havia em todas as rodas a pressão da tese e aplicação de princípios que estudei durante pelo menos 15 anos. Nas últimas duas, pude respirar mais. Alguns estudantes relataram suas sensações e trouxe aqui o relato de dois deles. A estudante, que decidi chamar de A2, se expressou assim:

como é contar estória na rua, gente, o barulho, as interrupções que podem ocorrer, a diferença de público, a exposição do contador e do eu [...] tão íntimo e sem falar na projeção da voz é outro mundo. No contexto geral foi de grande aprendizagem participar da disciplina narrativa de rua, pois consegui absorver coisas muito úteis tanto para meu ser “a atriz” (sic)

Ilustração 75: Grupo da Roda Conta Conto, dia 22 de janeiro de 2016, Orla da Pajuçara.



Fonte: Bruno Alves

Essa estudante descreve um pouco do caos da rua e na roda de histórias do dia 22 ela foi a primeira a contar, isso certamente a deixou mais nervosa, mas ela considera a experiência positiva. Um outro estudante, que vou chamar de B2, destacou as seguintes questões:

algo que me deixou imensamente tenso antes das apresentações foi o fato de ser em um lugar aberto e que exigiria de mim uma projeção vocal a qual não estou preparado pra ter, sempre me prendi demais com relação a algumas situações: falar pouco pra não falar coisas erradas, deixar que os outros se sobressaíam seja lá em que for pra não parecer exibido e falar baixo pra não parecer arrogante e isso ocorreu durante toda a minha vida, hoje eu tenho a necessidade de me expressar, de dar o melhor de mim e de projetar bem a voz e tenho uma imensa dificuldade uma vez que fiz o contrário durante toda a minha vida. Ter uma boa projeção da voz é algo que a narrativa de rua necessita sem dúvida, pois contar uma estória exige uma responsabilidade de atingir a todos que estão ali, mesmo alguém que não esteja na roda, que esteja sentado próximo mas que ao ouvir algo naquele conto que lhe chame atenção possa se sentir atraído a se aproximar para ouvir e ver mais de perto. [...]Estar na rua foi sem dúvida uma experiência que me deixou tenso por conta do meu desafio pessoal, porém algo que em outra situação seria extremamente prazeroso, como de fato foi, mesmo com toda tensão, valeu muito a pena ter participado, ter tido as experiências das aulas, ter aprendido a fazer turbante pra compor nosso figurino, ter ido em busca de estórias do passado e que são transmitidas de geração a geração, de pensar a história do nosso nome, de reviver brincadeiras da infância e pesquisar ou recordar provérbios, enfim ter vivenciado todo o processo até chegar às ruas e agraciar as pessoas com tantas e(hi)stórias interessantes, divertidas e com mensagens importantes. No fim das contas a lição que fica pra mim é de que contar estória na rua é mais que contar estória é dividir. (sic)

Eu conhecia essa limitação no trato com a voz desse estudante, e quando comecei a falar sobre a possibilidades de usarem microfones ele foi ficando mais feliz. Mas os colegas começaram a argumentar que não era necessário usar microfones, colocaram muitas razões para isso, e ele foi sendo convencido. Deixei que eles conversassem sem muita interferência minha. Os microfones foram usados na outra turma por conta do contexto de serem duas apresentações em dias seguidos e porque alguns já haviam apresentado no dia da segunda roda. Mesmo assim, acreditei que seria justo permitir que a Turma II pudesse decidir se aquele caminho podia ser interessante para a apresentação que ensaiaram. Ficou decidido que fariam a roda de histórias sem amplificação de voz. Ainda assim, antes de bater o martelo final, eu olhei para o garoto que escreveu o depoimento acima, e ele confirmou que fariam sem microfone. Na disciplina Teatro de Rua que ministrei para essa turma, expus a minha intenção de que era preciso trabalhar a voz para espaços abertos e fizemos muitos exercícios pensando essa relação da impostação da voz na rua. O caso desse jovem foi para mim um desafio e conversamos muito sobre como projetar melhor a voz ainda manter um texto

articulado e com o ritmo ensaiado. É um estudante atento e ele é um exemplo de persistência no curso. Esse garoto mora numa cidade do interior, União dos Palmares, cerca de uma hora e meia de Maceió, e ele vai e volta todos os dias para assistir aulas à noite no curso técnico. Em janeiro, o município em que ele mora não disponibilizava ônibus, então ele teve que gastar muito mais para concluir o processo, teve que ficar alguns dias na casa de amigos, houve um esforço extra. Ele me agradeceu muito pela experiência que teve nas duas rodas de histórias. E outro detalhe importante: ele contou uma história, em dupla, dia 22 e duas histórias na segunda roda, dia 24 de janeiro, uma sozinho e outra em dupla. Em todas as histórias sua voz foi bastante audível e as histórias compreendidas.

A última roda foi a segunda da Turma II, e nos encontramos todos na orla. Essa apresentação aconteceu num domingo, e pelo fato de não ser em horários de aula, deixei os estudantes livres para verificar se podiam ou não comparecer. Alguns estudantes chegaram “em cima do laço”, pouco antes do que havíamos marcado para começar a contar. Esse fato me deixou nervoso. Se eu tivesse uma cauda, talvez ela puxasse o Sol...¹⁵² Mas eles chegaram prontos, com turbantes na cabeça e figurinos, devem ter pego ônibus assim. Alguns fizeram os turbantes quando chegaram. Vê-los se encaminhando para a roda, alongando, aquecendo, indo à plateia, jogando para aquecer, cantando e contando, foi gratificante. O sentimento foi parecido em todas as rodas, mas essa era a última e a sensação de dever cumprido era enorme. Desde o começo, essa sessão de contos já deixava saudades. Atrasamos cerca de trinta minutos e começamos 15:30. A única roda que começou no horário marcado foi a primeira do curso de Licenciatura (03/12/2015). Essa última roda foi ágil, ligeira. Era um domingo e boa parte dos estudantes não deu certeza se conseguiria ir. Cheguei a fazer discos individuais para cada um, para o caso de alguns não irem. Imprimi e plastifiquei todos, mas só uma pessoa, que havia ido na roda da sexta feira 22/01, faltou. É certo que a dupla dessa pessoa chegou pronta, mas vinte minutos depois da roda ter começado. Eu chamei a atenção da mestre de cerimônias, incluí o disco individual no cesto, depois que ele chegou, a pessoa alongou, aqueceu a voz muito rapidamente e assim que sentou na roda, sua história individual foi sorteada por alguém da plateia. Foi um momento bonito e não pude conter meu choro, que já havia jorrado quando ele contou a história pela primeira vez, uma história de família emocionante, com nuances e dualidades de se “tirar o chapéu” (ou turbante).

Essa roda tinha muitos amigos, parentes e outros estudantes do curso. Uma das estudantes que fez boa parte da disciplina e não pode concluir, estava lá para fazer o registro

¹⁵² Referência à história A menina e a cauda, que está presente no Apêndice VII.

da roda. Eu incluí algumas das imagens que ela fez no Anexo IV dessa tese. O público estava próximo, muita gente parou, bastante gente foi para assistir. Certamente foi o maior público que tivemos. Havia artesãos ao lado, assistindo, crianças, adultos, pessoas sentadas bem perto da roda. Nesse espaço, Orla da Praia da Ponta Verde, a rua é fechada aos domingos e se instaura realmente um espaço de lazer e descanso. Achei importante ocupar também esse espaço pela diferença que ele tem em relação aos outros. Apesar de ser um espaço de lazer, há poucas apresentações artísticas. Em alguns períodos do ano, o governo do estado realiza o Giro dos Folgedos, principalmente no verão, onde são instalados pequenos palcos e os folgedos populares alagoanos são apresentados. Mas nesse espaço, que costumo frequentar aos domingos, durante os três anos em que moro em Maceió, vi apenas uma apresentação de Teatro de Rua, feita com artistas no mesmo nível do público, sem elevação através de um palco. Por isso estabeleci como meta que uma das apresentações ocorresse dessa maneira.

A segunda roda da Turma II foi a única que começou e terminou durante o dia, e esse diferencial também é importante para a análise. Em Burkina Faso, os contadores dizem que o melhor horário para ser contar histórias é o cair da tarde e a noite, mas no Brasil eu costumo apresentar espetáculos de rua durante o dia. Era significativo tentar entender como as narrativas seriam recebidas num espaço com muitos atrativos de lazer.

Para esta apresentação, novamente convocamos o público e fizemos a roda num espaço em que já havia algumas pessoas próximas, sentadas e conversando, e esta plateia ficou assistindo todas as histórias. As imagens no Anexo IV contemplam um pouco do que foi a roda, por isso escolhi trazer aqui apenas uma imagem do grupo e seis imagens de um estudante que vou chamar de C2, que “invadiu” o espaço da plateia e contou sua história africana bem perto das pessoas. Inicialmente essa atitude gerou estranheza, mas havia alguns momentos em que a plateia cantava com ele o início da canção da história. Ele havia feito a mesma coisa no dia 22, e resolvi trazer como destaque porque foi uma aproximação significativa e que revelou uma boa utilização do espaço em que a roda foi realizada.

Ilustração 76: Grupo da Roda Conta Conto, dia 24 de janeiro de 2016, Orla da Ponta verde.



Fonte: Tulani Conceição

Percebam como o estudante de turbante rosa se posiciona e vai até a plateia durante a mesma história, Matene e a Flauta:

Ilustração 77: Estudante C2 durante história Matene e a Flauta, Roda Conta Conto, dia 24 de janeiro de 2016, Orla da Ponta verde.





Fonte: Arquivo pessoal do autor

A dinâmica que ele estabeleceu para a roda foi criativa e muito ágil. Seu posicionamento perto de algumas pessoas fazia com que toda a roda se fortalecesse pelo elo criado entre os olhares, e mesmo perto de alguém, por vezes ele olhava pontos distintos da roda. Ele ficava de costas para algumas pessoas por poucos segundos, mas em nenhum momento deixava aquela pessoa fora do circuito de atenção. Se ele percebia que alguém não estava tão conectado, fazia questão de mudar seu ponto de vista e foco para atrair cada vez mais. Eu havia indicado para eles que não precisavam ficar restritos ao espaço da roda, que poderiam se locomover de outras maneiras. Na sequência de imagens que selecionei, é perceptível que há uma senhora de verde que num breve momento olha para baixo e pouco

depois precisava lidar com o contador, praticamente ajoelhado aos seus pés. Essas maneiras de aproximação foram trabalhadas com mais ênfase na disciplina Teatro de Rua. Havia exercícios que propunham sussurrar um texto bem perto da plateia, outros que estabeleciam encontrar um lugar e tentar falar para uma multidão. Esse conhecimento que o estudante supracitado adquiriu em outra disciplina foi agregado às técnicas e princípios da disciplina Narrativas na Rua.

Depois dessa sessão de contos, em que também havia moradores de rua, um deles perguntou se no domingo seguinte iria haver de novo. Tive que dizer que não, mas perguntei se ele havia gostado. Ele respondeu: “- Se eu gostei?? Eu tava ali com eles, rasta!!! Isso tem que ter todo domingo aqui. Vai ter, né? Isso aqui é massa, irmão!!!” Enfim, estávamos fazendo Arte Pública.

Mesmo considerando a importância de “passar o chapéu” para o movimento e a tradição do Teatro de Rua, decidi não concretizar essa ação com as rodas de histórias das turmas. Para essa decisão, pesaram o fato de que eram todos estudantes, algumas histórias nem eram nossas, da nossa cultura, e o que foi mais forte é que eu queria testar esse formato de rodas, que eu nunca havia feito, na rua, e talvez a relação com o chapéu alterasse a sensação dos participantes e da plateia em relação ao que foi feito. Se pudesse haver alguma “mensagem” no que fizemos, eu gostaria que fosse: - Ouçam, contem histórias, e escutem outras mais, é simples assim, e pode ser feito em qualquer lugar!!!! Eu não queria que as relações “monetárias” interferissem nessa percepção. Eu sei que “passar o chapéu” tem mais a ver com a tradição do que realmente pagamento, até porque pode ir para o chapéu um recado, uma bala, uma fruta, um sorriso, e quiçá, algum dinheiro. Mas como estávamos em período de teste, achei melhor não misturar. Mas da próxima vez que eu fizer uma roda, bela como foram todas, assim, na rua, farei questão de passar o chapéu. Noeli Silva, o meu amigo Licko Turle, escreveu em sua tese o seguinte:

Nossa atividade é de arte pública. Nós vamos para as praças, nós vamos para as ruas, nós oferecemos o nosso trabalho. Nós achamos que existe uma quantidade grande de doação que é possível ser feita em contato direto com a população. Nenhum grupo de teatro de rua tem esta idéia de se trancar e vender ingresso. A gente vai para a rua e muitas vezes acha que tem dinheiro, acha que quer, acha que merece - e merece! Mas não ter (dinheiro) não impede a gente de fazer, de ir para a rua e fazer. É um chamado muito grande [...] Tem a coisa, que é a idéia dominante no momento, mas tem o fluxo que foi falado aqui, que é o popular, que você não vê, que você se utiliza dele e não se dá conta. Que ele é eterno e em perpétuo movimento e traz a ancestralidade.” (SILVA, 2011, p.159)

A comunicação com essa forma ancestral de fazer arte democraticamente foi o que me trouxe a esse universo e sei que poderíamos ter feito muito mais pelas artes públicas. Tenho consciência de que esse é um caminho que se inicia e fiquei feliz por perceber nos jovens com quem entrei em contato um brilho nos olhos que me lembraram os olhares a mim dirigidos em Burkina Faso pelos contadores. Há esperança no contar, há esperança nesse resistir. No meu penúltimo dia em Bobo Diulasso, olhei mais uma vez para o céu, e vi algo que percebi durante muitos dias que passei lá. Por estarmos próximos do deserto do Saara, no fim de tarde uma nuvem espessa de poeira tomava conta do céu. Com o por do Sol, essa poeira simplesmente mudava de cor. Com essa visão, compus uma canção que é mais ou menos assim: QUANDO A NOITE VEM/ NO CÉU CÁ DE BOBO/ CADA GRÃO DESSA POEIRA MUDA A COR/ QUANDO A NOITE VEM/ NO CÉU CÁ DE BOBO/ CADA GRÃO DESSA POEIRA MUDA A COR/ MUDA DE ATITUDE PÕE MOCHILA, E CERCA ESTRELA/ MUDA ANTES QUE MUDE A RETINA QUE QUER VÊ-LA/ MUDA O SONHO DE SER UM MENINO EM CONSTRUÇÃO/ MUDA NÃO MUDA NÃO/ QUANDO A NOITE VEM/ NO CÉU CÁ DE BOBO/ CADA GRÃO DESSA POEIRA MUDA A COR/ EU SOU SENTINELA DO QUE VEJO E COMPREENDO/ MAS MUDO MEU SEMBLANTE CADA VEZ QUE AQUI ME RENDO/ A MUDANÇA É PARTE DE CORRER NA CONTRAMÃO/ MUDA NÃO MUDA NÃO/ QUANDO A NOITE VEM/ NO CÉU CÁ DE BOBO/ CADA GRÃO DESSA POEIRA MUDA A COR. Essa imagem perto da partida de Bobo, foi parecida com a minha sensação na última roda, da mesma maneira que eu sabia que esses grãos crianças que ajudei e que passaram pela disciplina tinham no seu discurso e no seu pensamento, outras cores possíveis, mas ao mesmo tempo eu queria que eles fossem mais fundo neles mesmos, que não mudassem o que não devesse ser mudado, pois eram fontes de tesouros inestimáveis, que a própria oralidade possibilitaria descobrir.

Ao discorrer sobre o imaginário, estamos nos referindo à própria alma dos povos, sua concepção do universo, a visão que têm das distintas realidades que moldam o mundo. Não há sonhos ou fantasia possíveis sem a intervenção de nosso imaginário; também não existem pessoas nem povos aos quais se possa negar o direito de sonhar livremente, ou seja, de desenvolver o próprio imaginário. Se há algo que caracteriza mais fortemente a infância é precisamente sua capacidade de sonhar e imaginar mundos possíveis. Com os contos, ajudamos a criança a sonhar e a construir esses mundos, elevando, alimentando, diversificando e ampliando sua capacidade de imaginação. Em si mesma, a imaginação é uma das mais elevadas expressões da liberdade de pensamento. (OFOGO, 2012, p.264)

Sejamos crianças, independente da idade, sejamos livres, independente das opressões, imaginemos, contemos e escutemos. Se possível, através de Arte Pública entremos em contato

com partículas genuínas de ação guiadas pela “liberdade de pensamento” E se tivermos entendido que se pode fazer arte e contar histórias em todos os lugares durante os séculos que nos abrigam, porque não “recolorir”, mudar a cor mesmo, de nosso cotidiano e nossos logradouros públicos com contos “úteis, fúteis e instrutivos”??? Tentei plantar essa semente para que afluam, outras histórias [...]

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

E são tantas, são tantas as histórias que têm aflorado. A disciplina **Narrativas na Rua** e esta tese têm mudado muito minhas perspectivas em relação ao ato de contar histórias. Eu mesmo estive revisitando minha infância. Depois de mais de quinze anos contando histórias, tenho três sessões de contos, com contos africanos. Mas tem pulsado em meu peito uma vontade grande de montar uma sessão com contos brasileiros. Consegui reunir alguns contos que eu já contava havia cinco, dez, quinze anos, numa sessão para crianças chamada “Bichos, cantos e encantos”. Nessa sessão, mesclo fábulas ameríndias e africanas, com canções, objetos, manipulação de máscaras.

Ilustração 78: Sessão de contos Bichos, Cantos e Encantos, Florianópolis, 2016



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Considerarei um retorno às modalidades de teatro que pratiquei nesses vinte cinco anos desde que comecei a fazer teatro. E essa pesquisa realmente está muito longe de terminar, apesar dos prazos, percalços e problemas que enfrentei nesses anos, saí com a consciência de que a escrita dessa tese teve uma importante função de renascimento. Pude sinceramente visitar tudo o que tem me formado nesses anos. Esse processo de investigação abriu portas para um caminho longo de reeducação do professor que sou.

Essa pesquisa, entretanto, esteve num contexto distante do fato de esgotar as possibilidades sob as quais a tradição *djeli* pode inspirar vivências artísticas no Brasil. Eu me propus a lançar uma pequena pedra, num grande lago, para fazer reverberar no manancial teórico que possuímos em torno dessa cultura. Investiguei uma oralidade pulsante, que sei que

poderia dialogar com as tradições orais brasileiras, e iniciar um processo de ressignificação de nossos valores.

Os estudantes que praticaram a disciplina passaram, à medida do possível, por esse processo de ressignificação. Sei que a finalização desse processo descrito na tese ainda foi muito pouco diante de todas as possibilidades que essa “visita” às tradições orais mandingas poderia alcançar. Um semestre apenas, só duas turmas e finalmente quatro rodas de histórias em espaços abertos, duas com cada turma. Muito pouco, uma ínfima parte de uma trajetória que ainda deve percorrer meus pensamentos e práticas durante a vida. A ideia inicial era realizar pelo menos três rodas de histórias com cada turma, uma com as histórias de repertório pessoal e duas com histórias “deles” e os contos africanos. Se tivéssemos concretizado essa meta, poderíamos explorar outros espaços, ou tentar colocar num mesmo espaço duas turmas diferentes, fato que não aconteceu. Busquei diversificar os espaços até porque eu teria apenas quatro lugares para experimentar as sessões de contos. Cada roda foi feita num lugar específico, que oferecia possibilidades distintas. Mas seria interessante poder comparar duas turmas fazendo apresentação num mesmo espaço. Eu gostaria também que as turmas vissem umas às outras, mas poucos estudantes puderam comparecer aos outros espaços para acompanhar uma das rodas da outra turma. O fato de assistir a uma roda de histórias com princípios e dramaturgia semelhante, mas com outros narradores, certamente ampliaria o leque de possibilidades de cada estudante como narrador. Ver a mesma história africana que contou, narrada por outra pessoa (ou dupla) podia aumentar as possibilidades de posturas e expressividade nas histórias.

Outro fato que me chamou atenção é que a turma que havia feito a disciplina Teatro de Rua comigo, estava mais à vontade com a utilização do espaço e a relação com a plateia foi experimentada de outras formas. Talvez apenas a disciplina **Narrativas na Rua** não dê conta de toda a necessidade técnica para a apresentação em espaços abertos. É certo que os espaços e o tempo de duração de cada processo podem ter interferido nas relações estabelecidas, mas vou procurar analisar com mais profundidade essa questão quando ministrar novamente essa disciplina.

Foi peculiar a prática da disciplina, em que a maioria dos jogos eram coletivos, de contato, para que os estudantes pudessem entender que precisam se alimentar do outro para executar a narração e essa é uma premissa para os contadores africanos da África Ocidental. Além disso, todo o processo foi conduzido com leveza e muito prazer, porque lembrando Sotigui Kouyaté ,a prática de histórias precisa passar pelo riso, é importante que narradoras e

narradores se divertam com o que fazem. Nesse ponto, tivemos bons momentos de trocas sinceras e felizes.

Fiquei contente com os resultados, senti um retorno positivo dos estudantes. No final da disciplina questioneei como foi o processo e o que ficava dessa vivência. Nem todos entregaram a resposta por escrito, mas nos que entregaram pude perceber que se conectaram com a proposta e puderam se perceber enquanto atrizes, atores, narradoras, narradores, mais plenos de vontade de narrar e satisfeitos com o curto processo pelo qual passamos.

Percebi muito prazer em contar as histórias na rua, eles estavam muito à vontade, cantaram com vigor e se utilizaram do espaço com tranquilidade e abrindo possibilidades de interação. Uma das rodas, a do dia 4 de dezembro de 2015 tinha um público fixo, pequeno, mas a grande maioria das pessoas que assistiram, ficaram desde o começo ou ouviram mais de quatro histórias. Um fator que foi presente nas outras rodas foi que a plateia era instável, transeuntes chegavam e saíam. Eu cheguei a pensar que esse fato desestabilizaria os estudantes, mas pelo contrário, eles buscaram cada vez mais garra para contar. Notei que os estudantes buscaram apoiar uns aos outros.

Assumo que em alguns momentos eu não estava tranquilo para conduzir as aulas. Eu havia trocado de tema de doutorado três vezes, e fiz mudanças drásticas, e ficava me colocando em cheque sobre os procedimentos. Eu inclusive falei para os estudantes em aula sobre minha falta de tranquilidade e eles foram compreensivos, ajudando-me com atenção e respeito a organizar alguns momentos de aula. O interessante é que depois que eu falava sobre minhas angústias, percebia que eles tentavam se tranquilizar, e geralmente no final da aula eu saía com outro ânimo, eu saía mais alegre e com mais vigor. Alguns estudantes disseram em seus diários que esse processo era geral, que cada aula possibilitava para o grupo um novo jeito de encarar os desafios do dia. Mas lembrando Toumani Kouyaté, se houve falhas, se o processo foi truncado, possivelmente eu não “chacoalhei direito” o “arbusto” em que se encontravam. Nenhum processo é perfeito, houve estudantes que apreenderam mais que outros, a diferença das turmas também potencializa essa discussão, mas acredito que seguimos o caminho certo, eu pude colocá-los na direção de suas descobertas. Como no Oeste africano, solicitei que eles se conhecessem mais, sempre em “comunicação constante com o coletivo”, para que estivessem prontos para apreender um pouco da tradição oral de outra cultura e poder fazer com que essa experiência de narração saísse da jaula, comunicasse e tocasse as pessoas fora do espaço universitário.

Sei que se por acaso eu tivesse mais turmas, e esse processo fosse conduzido por mais tempo, certamente a qualidade das rodas e a atração que causaríamos na plateia seria maior.

Em toda a trajetória, pude contar com a ajuda e entrega dos estudantes, e sei que a maioria seguiu a premissa de “não passar pelo papel”, embora eu saiba que alguns anotaram e leram muitas vezes os contos africanos e os contos de repertório pessoal. O importante é que funcionou, desde a aplicação dos princípios nas aulas até as rodas de histórias que fizemos como Arte Pública.

Dois estudantes da Turma I inseriram questões sobre o ator narrador em seus trabalhos de conclusão de curso por conta da disciplina e trouxeram referenciais como Sotigui Kouyaté e Amadou Hampatê Bâ. Fui convidado para compor as duas bancas. Uma dessas pessoas pesquisa a palhaçaria e iniciou uma pesquisa em que sua palhaça conta histórias. Uma aluna ouvinte foi selecionada para um edital do município de Maceió para montar uma sessão de contos com contos africanos e me convidou para dirigir o processo, que conta com mais uma estudante que fez a disciplina e outros dois atores. Uma acadêmica dessa turma, iniciou um mestrado numa universidade particular e conta comigo para fazer sua co-orientação, pois vai trabalhar com narrativas de tradição oral, com inspiração que surgiu na disciplina.

Um estudante da Turma II resolveu organizar rodas de histórias em seu bairro, em praças e logradouros públicos.

Ilustração 7979: Projeto Contando na Rua, bairro do Bebedouro, Maceió.





Fonte: Arquivo pessoaisde Toni Edson

Ele fez até agora uma roda apenas, mas tem planos para fazer outras, pude comparecer à primeira e contar histórias. Fui juntamente com outras duas pessoas, uma que fez a disciplina e outra voluntária do projeto do Programa de Iniciação à Arte (PROINART 2015), em que estudantes e eu organizamos uma roda de histórias com contos indígenas, chamada “Cocar de Histórias”. A roda organizada pelo estudante da Turma II se chamou “Contando na rua”, e foi feita no quintal de um sítio que ele possui, com cerca baixa e entrada a partir da avenida principal do bairro.

Em junho de 2016, um estudante da mesma turma veio me procurar para conversar sobre contação de histórias e solicitar bibliografia. Ele disse que pretendia ministrar um curso de contação de histórias em sua igreja e quiçá realizar sessões de contos no bairro em que a igreja está situada.

Em março de 2016, recebi um convite para contar histórias num evento da cidade de São José / SC, chamado EDUCAERER (Encontro Estadual de Educação da Diversidade das Relações Étnico Raciais). Resolvi, nesse encontro, para uma plateia de professores de SC, contar algumas das histórias que eu havia escutado em Burkina e que contei para que os estudantes contassem na disciplina. Chamei a sessão de contos de “Histórias do lar...de lá”. Comuniquei a François Moise Bamba, organizador do Yeleen sobre a empreitada e o mesmo respondeu:

Olá meu irmão,

Estou muito feliz que você possa montar espetáculos com as histórias recolhidas durante a sua estadia em Burkina, estas histórias pertencem a você para que você possa contar da maneira que você preferir, onde você quiser ... eu, enquanto a pessoa que lhe deu as boas-vindas e te acompanhei, eu que fiz a ligação entre todas as pessoas que você encontrou e você, eu lhe dou permissão, em nome deles, para que você possa usar essas histórias, e posso atestar que estão bem acompanhadas ... pelo compartilhamento de seus recursos financeiros adquiridos com essas histórias, eu só posso agradecer-lhe, em meu nome e em nome dos contadores por essa forma de reconhecimento que nos dá ... desejo-lhe boas apresentações e te envio um bom “até logo” ...

Acho que a escolha das histórias foi muito boa...¹⁵³

Quando fui a Burkina percebi uma situação de muita luta e persistência para que os contadores de histórias, mestres na arte da palavra fossem valorizados e combinei com

¹⁵³ A tradução do texto citado foi feita pelo autor dessa tese e a mensagem original é esta que segue:

Bonjour mon frère,

je suis très content que tu puisses monter des spectacles avec les histoires collectées lors de ton séjour au Burkina, ces histoires t'appartiennent pour que tu puisses les raconter comme tu veux ou tu veux...moi en tant que la personne garante qui t'a accueillis et accompagné, moi qui ai fais le lien entre toutes ces personnes rencontrées et toi, je te donne en leurs noms l'autorisation pour que tu utilise ces histoires, je me porte garant de cela aussi...Pour le partage des retombés financières de tes prestations avec ces histoires, je ne peux que te remercier en mon nom et en leurs noms pour cette marque de reconnaissance de ta part...je te souhaite de très bonne prestations et te dis à très bientôt...

je trouve le choix de tes contes très bien...

François que eu destinaria metade de tudo o que eu recebesse contando essas histórias para a Casa da Palavra e para os contadores que dividiram sua sabedoria comigo. François se responsabilizou por entrar em contato com cada um e repassar parte do valor para eles. Até hoje, fiz duas apresentações dessa sessão de contos, as duas em Santa Catarina, uma no EDUCAERER e outra para uma turma do EJA (Educação para jovens e Adultos) do SESC. Mais da metade do que recebi foi enviado para François.

Enviei para ele a gravação de uma das sessões de contos que fiz com as histórias ouvidas lá e ele enviou elogios dignos de se “colocar num quadro”. Ele escreveu: “- Eu gosto da sua maneira simples de recontar ... Você está realmente envolvido pelo espírito do conto, como é feito na África. É realmente bem feita a sua interação com o público”¹⁵⁴. A interação de que ele falou se dá por conta de algumas histórias possuírem canções que são repetidas pela plateia. A pessoa que conta ensina o público e em alguns momentos da história, canta pequenos trechos com a plateia. Uma outra interação se dava na primeira canção que escrevi para essa sessão de contos. Antes de contar as “histórias do lar de lá do oceano” eu convocava a plateia para cantar sempre que eu levantasse o braço com o punho cerrado. Com essa minha ação, a plateia repetia : “LAR DE LÁ”. A letra da canção era a seguinte: ONDE AFINAL É NOSSO LAR / *LAR DE LÁ* / NÃO É SÓ TERRA DE MORAR / *LAR DE LÁ* / MAS ONDE BATE O NOSSO PEITO É SEMPRE LÁ / *LAR DE LÁ* / SOU ANDARILHO DESBRAVADOR DE LUGARES / *LAR DE LÁ* / SIGO MEU TRILHO, ENFRENTO ATÉ SETE MARES / *LAR DE LÁ* / MAS ONDE NÃO PUDER AMAR NÃO SE DEMORES / *LAR DE LÁ* / E ONDE HOUVER AMIGO IRMÃO, DIAS MELHORES / *LAR DE LÁ* / EU PISEI EM TERRAS DE ÁFRICA / *LAR DE LÁ* / NUM PAÍS CHAMADO BURKINA / *LAR DE LÁ* / QUE FAZ O QUE “FASO”, FACE A FACE FASCINAR / *LAR DE LÁ* / TRAGO HISTÓRIAS DO LAR...DE LÁ / *LAR DE LÁ* / UOLONKOTO, VI BAOBÁ / *LAR DE LÁ* / E RECONTO PRA RELEMBRAR / *LAR DE LÁ* / VAI DE BOBO A UAGADOUGOU MEU LAR DE LÁ / *LAR DE LÁ*. Foram só duas apresentações, ainda muito pouco, mas a recepção do público foi generosa, através de suas gargalhadas, interações e debates posteriores.

Espero que sejam muitas as apresentações dessas histórias, que tanto me tocaram e ainda me tocam. Nas palavras que as compuseram, o cotidiano e o fantástico apareceram muito proximamente, em alguns contos, toda a plateia foi convocada para cantar..

¹⁵⁴ A tradução desse texto é minha e a mensagem original é a que segue: “J'aime cette manière simple de raconter... Tu es vraiment dans l'esprit du conte comme c'est fait en Afrique C'est vraiment bien ton inter-action avec le public”

Com isso, reitero que precisamos pesquisar mais da fonte africana, de Burkina Faso, de suas imagens, de seus símbolos e sentidos criadores e potencialmente provocantes para a busca de um equilíbrio pessoal. Ainda há muito a ser estudado, visto e relido, e sei que cada vez mais precisamos de gente pensando esse diálogo com as imagens da tradição *djeli*. Paraphrasing Toumani Kouyaté quando afirma que “ninguém nasceu de uma lata de sardinha, a vida é um espaço vazio em que cada um exerce seu próprio papel e volta à terra”, confesso que com o *djeli*, encontrei um dos meus papéis.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/FUMPROARTE, 1997.

AMARAL, Lindolfo (org.). **A Construção da Memória – Imbuença 30 anos**. FUNARTE – PETROBRÁS. PRÊMIO MYRIAM MUNIZ 2007. Aracaju: J. Andrade, 2008.

BÂ, Amadou Hampaté. **Amkoullel, o menino fula**. 3.ed. trad. Xina Smith de Vasconcelos. São Paulo: Palas Athena, 2013.

BÂ, Amadou Hampaté . **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo: Casa das Áfricas; Pallas Athenas, 2003.

BÂ, Amadou Hampaté “A Tradição Viva”. In: KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África** v. 1. São Paulo: Ática/Unesco, 1980.

BÂ, Amadou Hampaté. **Aspects de la Civilization Africaine**, Tradução de Daniela Moreau Paris: ed. Présence Africaine, 1972.

_____. **O ensinamento por símbolos e parábolas**. Trad. Gislayne Matos. Entrevista concedida ao jornal Fraternelle-Matin, 1972.

_____. Confrontações culturais. Entrevista concedida a Philippe Decraene. **Revista Thot**, São Paulo, n.80, 2004. (Número especial da revista, dedicado à África).

BAKTHIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de Francois Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BAMBA, François Moise. **Sobre a cultura de Burkina Faso**. África. Entrevista realizada em Bobo-diulasso, 2015.

_____. **Griots**. Natal, RN, 2011. Minicurso proferido durante o II Colóquio Internacional de Culturas Africanas.

BARBOZA, Juliana Jardim. **Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra)**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. São Paulo: 2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERNAT, Isaac Garson. O ofício do ator e a tradição do griot. In: RABETTI, Maria de Lourdes (Org.). CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. 4. Rio de Janeiro. **Anais...**Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 56 a 58.

BERNAT, Isaac Garson. **O olhar do griot sobre o ofício do ator**: reflexões a partir dos encontros com Sotigui Kouyaté. Tese de doutorado. (Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO). Rio de Janeiro, 2008.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 1. ed. 2. reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BIÃO, Armindo. **Teatro de cordel e formação para a cena**: textos reunidos. Salvador: P & A, 2009.

BIÃO, Armindo. Na encruzilhada do ator-narrador: entre o teatro e a teoria. **Rebento - Revista de Artes do Espetáculo**. São Paulo: UNESP, 2010.

BOAL, Augusto. Entrevista a Augusto Boal. In: LIGIÉRO, Zeca; PEREIRA, Vitor Hugo Adler & TELLES Narciso. **Teatro e dança como experiência comunitária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

_____. **Jogos para atores e não atores**. 7. Ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BURKER, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Trad. Miguel Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996

BLOG AFIDELIS. **Oca, moca, barroca. Reciclagem artística**. 2011. Disponível em: <http://blogafidellis.blogspot.com.br/2011_08_01_archive.html> Acesso em: 20 mar. 2016.

BROOK, Peter. **Même Leurs pieds riaient**. *TÉLÉRAMA*, Paris, 29 de dezembro de 1999 b.

BROOK, Peter. **O ponto de mudança, quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987**. Trad. Antônio Mercado e Elena Gaidano. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CARNEIRO, Ana; TELLES, Narciso (Org.). **Teatro de Rua**: olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-papers serviços editoriais, 2005.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Dramaturgia do espaço urbano e teatro de invasão. In: **Reflexões sobre a cena**. MALUF, Sheila Diab & AQUINO, Ricardo Big de (orgs) Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2005.

CARREIRA. **Teatro de Rua**: Brasil e Argentina nos anos 1980. São Paulo: Hucitec, 2007.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Teatro Popular no Brasil – A rua como âmbito da cultura popular. In: **Urdimento revista de estudos sobre teatro na América Latina**, v. 4, Florianópolis, UDESC, 2002.

CARREIRA, André & MATOS, Lara. Transitando pelas ruas: uma cena que constrói cidades In TURLE, Licko, & TRINDADE, Jussara & GOMES, Vanessa (Org) **Teatro de rua**:

discursos, pensamentos e memórias em rede. Revisão: Jussara Trindade. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

CASTRO, Jhon Weiner de & CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. Organização e acomodação do público no teatro de rua; algumas reflexões In: TURLE, Licko, & TRINDADE, Jussara & GOMES, Vanessa (Org) **Teatro de rua: discursos, pensamentos e memórias em rede.** Revisão: Jussara Trindade. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

CIA DA ARTE RISO. **Junio Santos fala sobre a Cia.** Arte e Riso – ilustração. 2015. Disponível em: <<http://arteriso.blogspot.com.br/2015/08/junio-santos-fala-sobre-cia-arte-e-riso.html>> Acesso em: 04 maio 2016.

COSTA, Eliene Benício Amâncio. **Saltimbancos urbanos** – A influência do Circo na renovação do Teatro Brasileiro nas décadas de 80 e 90. Tese (doutorado Universidade de São Paulo) - USP. 1999.

COSTA, Iná Camargo. **Das margens e bordas:** relatos de interlocução teatral. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2011.

COLCHA DE RETALHOS. **Alimento para Alma:** Romeu e Julieta do Grupo Galpão. Ilustração, 2012. Disponível em: <<https://cleidescully.wordpress.com/2012/06/28/alimento-para-alma-romeu-e-julieta-do-grupo-galpao/>>. Acesso em 12 mar. 2016.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica.** Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1988.

ETA – ESCOLA TECNICA DE ARTES. Disponível em: <<http://www.etaufal.com/2012/11/critica-lisistrata-por-homero-cavalvante.html>> Acesso em: 20 maio 2016.

ERROGRUPO. **Apresentação.** Ilustração. Disponível em: <<http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/>>. Acesso em: 20 maio 2016.

FARIAS, Paulo F. de Moraes. **Griots, louvação oral e noção de pessoa no Sahel,** São Paulo: Casa das Áfricas (PUC/USP), 2004.

FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano: mitos da África.** Tradução de Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999. (FORD, 1999, 208, 209, 210)

FLECK, Felícia de Oliveira. **A profissionalização do contador de histórias contemporâneo.** Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina), Florianópolis, 2009.

FLORENTINO, Adilson. A emergência de um paradigma crítico-emancipatório para o ensino do teatro: rumo a escola cidadã. In: LIGIÉRO, Zeca; PEREIRA, Vitor Hugo Adler & TELLES Narciso. **Teatro e dança como experiência comunitária.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

FLORES, Paulo. **Diário de bordo:** a Saga de Canudos em Santa Catarina. Florianópolis: SESC/SC, 2004.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

FREIRE, Paulo. **Ação Cultural para a liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GALEANO, Eduardo. **Mulheres**. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2007. (Coleção L&PM Pocket)

GIRARDELLO, Gilka. Rodas de Histórias na cidade: uma poética compartilhada. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes, MORAES, Taiza Mara Rauen & VEIGA, Maurício Biscaia (Org.). **Contar Histórias: uns passarão e outros passarinho**. Joinville: Editora Univille, 2015.

GOMES, Lenice & MORAES, Fabiano (Org.) **A arte de encantar: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares**. São Paulo: Cortez, 2012.

GRUPO GALPÃO. **Apresentação**, 2014. Disponível em: <http://www.grupogalpao.com.br/?page_id=68>. Acesso em 20 mar. 2016.

GRUPO IMBUACA. **Apresentação**. Disponível em: <<http://www.imbuaca.com.br/modules/fmcontent/content.php?topic=static&id=55&page=apresentacao>> Acesso em: 20 maio 2016.

HADDAD, Amir. Entrevista a Amir Haddad. In: LIGIÉRO, Zeca; PEREIRA, Vitor Hugo Adler & TELLES Narciso. **Teatro e dança como experiência comunitária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

_____. O teatro está morto, Viva o teatro. In: **Fanzine da Companhia São Jorge de variedades**. n.5. São Paulo, 2008.

_____. A arte e a ordem. In: TURLE, Licko, & TRINDADE, Jussara & GOMES, Vanessa (Org) **Teatro de rua: discursos, pensamentos e memórias em rede**. Revisão: Jussara Trindade. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

HALE, Thomas A. **Griots and Griotes: Masters of words and music**. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

KOUYATÉ, Hassane. **Por que contar histórias? O que contar? Como contar?** BOCA DO CÉU – 2012 – 13, 14, 15 DE SETEMBRO DE 2012. [oficina]

KOUYATÉ, Sotigui. **Práticas para a escuta, a comunicação e a sensibilidade**. [Anotações pessoais de palestra Sotigui realizada no SESC Vila Mariana em São Paulo], 2006.

KOUYATÉ, Toumani. **Conto, instrumento de educação, de formação e de transmissão** Tema: o conto - o contador de história - a escolha de seus contos - o repertório - os instrumentos do narrador - Paço do Baobá – 2014 – 20 A 24 de Janeiro [oficina]

KOUYATÉ, Toumani. **DJÉLIYA: a arte prática da transmissão na tradição oral mandingue**. – Paço do baobá – 2013 – 19 e 20 de outubro 2013. [oficina]

KOUYATÉ, TOUMANI. L'abre à palabres de griot. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes, MORAES, Taiza Mara Rauen & VEIGA, Mauricio Biscaia (Orgs.). **Contar Histórias: uns passarão e outros passarinhos**. Joinville, UNIVILLE, 2015.

KOUYATÉ, Sotigui. Práticas para a escuta, a comunicação e a sensibilidade. Anotações pessoais de palestra Sotigui realizada no SESC Vila Mariana em São Paulo, 11 dezembro de 2006.

LALETRIE, p. **Ilustração**, 2015. Disponível em: <<http://laettrie.over-blog.com/2015/06/le-ventre-de-l-arbre-contes-africains.html>> Acesso em: 5 mar. 2015

LAROSSA, Jorge. Desejo de realidade – Experiência e alteridade na investigação educativa. In: BORBA, Siomara; KOHAN, Walter (Orgs). **Filosofia, aprendizagem, experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LAROSSA, **Linguagem e Educação depois de Babel**. Tradução de Cinthia Faria. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. (Coleção- Educação: Experiência e Sentido).

LAYE, Camara. **Le Maître de la Parole**: Kouma Lafôlo Kouma. Paris: Plon, 1978.

LEITE, HAMILTON , **Teatro de rua**: Arte Pública de performance e convívio. Porto Alegre: 2013. [artigo não publicado]

LIGIERO, Zeca. Do teatro e educação aos estudos da performance: a procura de uma arte e de uma pedagogia da libertação. In: LIGIÉRO, Zeca; PEREIRA, Vitor Hugo Adler & TELLES Narciso. **Teatro e dança como experiência comunitária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

LIMA, Evani Tavares, Fórum Nacional de Performance Negra: O novo movimento do teatro negro no Brasil. **Anais... CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**, 5. 2010.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Trad. Albert Christophe Migueis Stukenbuck. Petrópolis: Vozes, 2005.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MATE, Alexandre. **Buraco d'Oráculo**: uma trupe paulistana de jogadores desfraldando espetáculos pelos espaços públicos da cidade. São Paulo: RWC, 2009.

MATOS, Gislayne Avelar SORSY, Inno. **O ofício do contador de histórias**: perguntas e respostas, exercícios práticos e um repertório para encantar. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MATOS. **A palavra do contador de histórias**: sua dimensão educativa na contemporaneidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MEDINA, P. **Ator Sem Papel'**: entrevista com Amir Haddad - ilustração. 2013. Disponível em:

<<http://www.sidneyrezende.com/noticia/219811+ator+sem+papel+entrevista+com+amir+hadad>>. Acesso em: 02 maio 2016.

MOREIRA, Jussara Trindade. **A contemporaneidade do Teatro de Rua: Potências Musicais da Cena no Espaço Urbano**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014.

MUNDURUKU, Daniel. Contar histórias e Tradição Indígena. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes, MORAES, Taiza Mara Rauen & VEIGA, Maurício Biscaia (Org.). **Contar Histórias: uns passarão e outros passarinho**. Joinville: Editora Univille, 2015, 116-129.

NETO, Antônio Lopes. **Arte em (RE)VISTA**. v. 1, n. 1. Maceió: ETA/UFAL, 2013.

NIANE, Djibril Tamsir. **Sundjata ou a Epopéia Mandinga**. São Paulo: Ática, 1982

OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A roda do mundo gira: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de ouro (Condado- Pernambuco)**. Salvador: SESC Piedade, 2007.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**. São Paulo: Olho d'Água, 1979.

_____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

OINOISQUITRAVEIZ.COM.BR. **Tribo de tatuadores o nois qui traveiz**. – Ilustração. 2014. Disponível em: <ONOSQUIhttp://www.oinoisquitraveiz.com.br/2016_04_01_archive.html>. Acesso em: 12 abr. 2016.

PAVANELLI, Marcos & PAVANELLI, Simone (Org.). **Seminário Nacional de Dramaturgia para o teatro de Rua – Caderno I**. São Paulo: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2011.

PAVANELLI, Marcos & PAVANELLI, Simone (Org.). **Seminário Nacional de Dramaturgia para o teatro de Rua – Caderno I**. São Paulo: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Fernando. Teatro de rua no Brasil. In: CRUCIANI, F. FALLETTI, C. **Teatro de rua**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo, Cia. Das Letras, 2001.

UFAL. Projeto Pedagógico do Curso de Teatro Licenciatura, 2006.

UFAL. Projeto Pedagógico do Curso de Teatro Licenciatura, 2014.

RESTANÓIS CIA LIVRE DE TEATRO. **Ilustração**. 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/restanois>>. Acesso em: 20 maio 2016.

RIBEIRO, Kelly Cristina (Keu Apoema). Depoimentos provenientes da residência artística em Burkina Faso e Mali no período de 19/12/2011 a 19/02/2012, financiada pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Salvador, 2012.

RODRIGUES, Ricardo Alexandre Ribeiro. **Busca de princípios para uma atuação a partir de estudos sobre os griots africanos e os jograis medievais europeus**. Dissertação (mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas) UNESP. São Paulo, 2011.

SANTOS, O. **Grupo Imbuça**. 2013. Ilustração. Disponível em: <<http://osmario.com.br/ler.asp?id=19108&titulo=memorias>> Acesso em: 20 mar. 2016.

SILVA, Narciso Laranjeira Telles da. **Teatro de rua: dos grupos à sala de aula**. 2007. 224 p. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SISTO, Celso. O griô que eu não sou e as histórias africanas que me enredam: histórias africanas, uma herança viva. In: GOMES, Lenice & MORAES, Fabiano (Org.). **A arte de encantar: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares**. São Paulo: Cortez, 2012.

SISTO . Contar histórias: as poéticas de um narrador. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes, MORAES, Taiza Mara Rauen & VEIGA, Maurício Biscaia (Org.). **Contar Histórias: uns passarão e outros passarinho**. Joinville: Editora Univille, 2015, 150-157.

SISTO . **Texto e pretextos sobre a arte de contar histórias**. 2 ed. Curitiba: Positivo, 2005.

SILVA, Noeli Turle da (Licko Turle). **Teatro de Rua é Arte Pública**. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SOBRAL, Dineia Maria, & RIBEIRO, Kelly Cristine. A (im)permanência da voz na narrativa oral In: **Livro de Atas do 1º Congresso da Associação Internacional de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2015.

SOUZA, Eliene Benício. **Teatro de Rua: uma forma de teatro popular no nordeste**. Dissertação (Mestrado Universidade São Paulo) USP, 1993.

TELLES, Narciso. Cidadania e ensino do teatro: apontamentos sobre a pedagogia teatral dos atores Ói Nós Aqui Traveiz. In: LIGIÉRO, Zeca; PEREIRA, Vitor Hugo Adler & TELLES Narciso. **Teatro e dança como experiência comunitária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

TERESOPOLIS. **2ª Mostra Internacional de Teatro de Rua apresenta 15 espetáculos e faz sucesso em Teresópolis – Ilustração**. Disponível em: <<http://teresopolis-tere.blogspot.com.br/2015/06/2-mostra-internacional-de-teatro-de-rua.html>> Acesso em: 20 maio 2016.

TRINDADE, Jussara TURLE, Licko (Orgs.). **Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel**. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

TRINDADE, Jussara TURLE, Licko (orgs.). Teatro de Rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio. Rio de Janeiro: e-papers, 2010.

TRINDADE, Jussara. O teatro de rua e a cidade como espaço sonoro. In: TURLE, Licko, & TRINDADE, Jussara & GOMES, Vanessa (Org) **Teatro de rua: discursos, pensamentos e memórias em rede**. Revisão: Jussara Trindade. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

VERMELHO. **Notícia**. Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/246309-333>>. Acesso em 20 maio 2016.

VIVARTE. **Casa de Cultura Vivarte oferece oficinas artísticas – Ilustração**. Disponível em: <<http://blogdovivarte.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 20 maio 2016. .

VILLAS BÔAS, Orlando & VILLAS BÔAS, Cláudio. Xingu, os índios e seus mitos. In: SESC. O amor de Graça e Liano e outras histórias, 8.ed. Porto Alegre, Kuarup, 1990.

ZECATRACA. **Entrevista - Chicão santos – ilustração**, 2013. Disponível em: <<http://silviozekatraca.blogspot.com.br/2013/12/entrevista-chicao-santos.html>>. Acesso em: 20 maio 2016.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2 ed. rev. e ampl. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Trad. e apresentação Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios do Repouso – Ensaio sobre as imagens da intimidade**. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. In: **Os Pensadores XXXVIII**. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo, UNESP/HUCITEC, 1998.

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugênio.. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo, Campinas: Hucitec, Editora da Unicamp, 1991.

BIÃO, Armindo. **Teatro de cordel e formação para a cena: textos reunidos**.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético: ensaios**. Selecionado e introduzido por Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Teatro Hoje).

BROOK, Peter. **Fios do tempo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1999

BROOK, Peter. **O ponto de mudança, quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987**. Trad. Antônio Mercado e Elena Gaidano. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio, lições americanas**. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Nestor. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Relógio d'água, 2000.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1988.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem.** Tradução de René Eve Levié. 3. ed. . Rio de Janeiro: Difel, 2004. (Coleção enfoques. Filosofia).

FORD, Clyde W. **O herói com rosto Africano:** mitos da África. Trad. Carlos mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999.

FROBENIUS, Leo. **A gênese africana:** contos, mitos e lendas da África. Trad. Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Landy, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

HALE, Thomas A. **Griots and Griotes:** Masters of words and music. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Organizado por Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. Horizonte: Mazza Edições, 1997.

HUTCHEON, Linda. **Irony's edge: the theory and politics of irony.** New York: Routledge, 1994.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX.** Traduzido por Teresa Louro Pérez, 1985. Rio de Janeiro: Edições 70,1985.

JACOBI, Jolande. **Complexo, Arquétipo e Símbolo na Psicologia de C. G. Jung.** Tradução de Margit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1990.

MENDES, Cleise F. “Aspectos performativos do diálogo cênico” In: CONGRESSO DA ABRACE, 2010, 6. São Paulo. **Memória ABRACE digital.** São Paulo: 2010.

MENDES, Cleise F. **O diálogo no drama e o discurso do outro.** ENECULT, 7. Salvador, 3 a 5 de agosto de 2011.

MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro entre 1889-1982.** Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

MOUTINHO, Viale (Org.). **Contos Populares de Angola: Folclore Quimbundo** (4 ed.). São Paulo, Landy, 2002.

PAREYSON, Luigi. **Estética – teoria da formatividade.** Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAVANELLI, Marcos & PAVANELLI, Simone (org.). **Seminário Nacional de Dramaturgia para o teatro de Rua – Caderno II.** São Paulo: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2013.

PHILIP, Neil. **Volta ao mundo em 52 histórias.** São Paulo: companhia das Letrinhas, 1998.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2004.

RANGEL, Sonia. **Olho Desarmado** – objeto poético e trajeto criativo. Salvador: Solisluna, 2009.

RANGEL, Sonia. **Perguntas-passaporte: mão dupla nas fronteiras da criação**. CONGRESSO DA ABRACE, 2008, UFMG, (GT Territórios e Fronteiras)

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 1998.

SARRAZAC, Jean Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SILVA, Noeli Turle da (Licko Turle). **Teatro de Rua é Arte Pública**. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

APÊNDICES

APÊNDICE I – PLANO DE ENSINO DA DISCIPLINA CARNAVALIZAÇÃO E TEATRO DE RUA (UFSC, 2009 E 2010)

01 – Dados de identificação

Disciplina: Carnavalização e Teatro de Rua

Código: CMA 7314 **Carga horária:** 72 horas/aula **Créditos:** 04

Curso: Artes Cênicas **Habilitação:** TEATRO **Fase:** 3º

2. Caracterização da Disciplina (Ementa)

Estudo da interação e da percepção do espaço em busca do público em espaços alternativos. Discutir o teatro de rua como modalidade teatral específica que se apresenta em sua multiplicidade a partir da relação com o urbano. Desenvolver procedimentos de atuação para teatro de rua.

3. Objetivos Gerais

Estudar e conhecer o Teatro de Rua através de sua história e de exercícios técnicos para performance em espaços abertos, investigar as possibilidades do Teatro Popular de Rua e a criação coletiva, e compreender como o movimento de Teatro de Rua nacional tem se articulado.

4. Objetivos Específicos

1. Experimentar exercícios de iniciação teatral, com ênfase principal no foco, na concentração e na improvisação.
2. Entrar em contato com o fenômeno teatral de rua.
3. Possibilitar maior consciência do potencial cênico do corpo e da voz.
4. Investigar as possibilidades de interação com espaço e público.
5. Estudar as relações do carnaval e outras manifestações populares com o teatro popular de rua.
6. Compreender as noções presença cênica, percepção de espaço aberto, prática de cenas em arena e intervenção urbana.
7. Conhecer e estudar os principais grupos de Teatro de Rua do Brasil.

5. Conteúdo

Teatro de Rua. Princípios para dilatação dos corpos. Carnavalização. Exercícios para compreensão e domínio da atuação. Percepção do espaço. Construção de tipos. Possibilidades de interação ator-ator, ator-público e ator-espaço. Atuação em espaços abertos em roda e a “invasão”.

6. Referências Bibliográficas

- ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/FUMPROARTE, 1997.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 1. ed. 2. reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. *Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1980*. São Paulo: Hucitec, 2007.
- FLORES, Paulo. *Diário de bordo: a Saga de Canudos em Santa Catarina*. Florianópolis: SESC/SC, 2004.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- HADDAD, Amir. O teatro está morto Viva o teatro. In: *Fanzine da Companhia São Jorge de variedades*. Número Cinco. São Paulo, 2008.
- MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 5.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PEIXOTO, Fernando. Teatro de rua no Brasil. In: CRUCIANI, F. FALLETTI, C. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.

SILVA, Narciso Laranjeira Telles da. *Teatro de rua: dos grupos à sala de aula*. 2007. 224 p. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

TURLE, Licko. Teatro sem Arquitetura, Dramaturgia sem Literatura, Ator sem Papel. *In: Revista Tá na Rua*. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua para as Artes, Educação e Cidadania, ano 1, n. 1, jul. 2008.

TURLE, Licko. TRINDADE, Jussara. (org.) *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel*. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

CRONOGRAMA TEATRO DE RUA E AVALIAÇÕES – 18 AULAS

11/03 – APRESENTAÇÃO

18/03 – DESLOCAMENTOS EM GRUPO – TROVAS

08/04 – PERCEPÇÃO E IMPROVISAÇÃO

*15/04 – IMAGENS DE MIGRANTES – ARTIGOS, CRÍTICAS, GRUPO DE 3 OU 4

**22/04 – PRIMEIRA SAÍDA, CED

29/04 – UNIVERSO DO SUASSUNA, ESCOLHA DAS CENAS E PERSONAGENS

06/05 – UNIVERSO DOS TIPOS

*13/05 – TCCs (VERUSKA, GISELE, MÁRIO), GRUPO DE 6

*20/05 – ESTÍMULOS E TIPOS – FIGURINOS E ADEREÇOS - TEXTOS ANDRÉ CARREIRA E NARCISO TELLES (METADE DA TURMA PARA CADA AUTOR)

**27/05 – SEGUNDA SAÍDA CFH

29/05 – **SÁBADO/ ENCONTRO EXTRA – SEGUNDA SAÍDA EM OUTRO ESPAÇO

10/06 – TRABALHO COM AS CENAS, CANÇÕES

*17/06 – TRABALHO COM AS CENAS, GRUPOS DE TEATRO DE RUA - GRUPO DE 8

24/06 – TRABALHO COM AS CENAS, ELEMENTOS DAS SAÍDAS

**01/07 – TERCEIRA SAÍDA HU OU CCE

03/07 – **SÁBADO/ ENCONTRO EXTRA – TERCEIRA SAÍDA EM OUTRO ESPAÇO
ENCONTRO EXTRA PARA TRABALHO COM CENAS A SER MARCADO

***SEMINÁRIOS**

****SAÍDAS DE RUA – INTERVENÇÃO**

AVALIAÇÕES

*NOTAS

- PARTICIPAÇÃO – 20%

- ARTIGO FINAL (COMPREENSÃO DE ARTIGO, CRÍTICA, TCC, LIVRO LIDO EM SEMINÁRIO, ALÉM DE OPINIÃO COM POSSÍVEL CRUZAMENTO SOBRE AS SAÍDAS) – 15%

- SAÍDAS DE RUA (3 OFICIAIS) – 35% (5% PRIMEIRA, 10% SEGUNDA, 20% TERCEIRA)

- SEMINÁRIOS (ARTIGOS, TCCs, LIVROS) – 30%

*ALTERNATIVAS PARA RECUPERAR NOTAS

-FICHA DOS ARTIGOS/CRÍTICAS – 5% DA NOTA DO ARTIGO FINAL

-FICHA TCCs – 10% DA NOTA DE PARTICIPAÇÃO

-FICHA LIVROS – 20% DA NOTA DE SEMINÁRIOS

-SAIDA EXTRA DIA 29/05 – 10% DA NOTA SAÍDAS DE RUA

-SAÍDA EXTRA DIA 03/07 – 15% DA NOTA SAÍDAS DE RUA

***A CENA PODE SUBSTITUIR O ARTIGO FINAL**

*** A RECUPERAÇÃO DA NOTA GERAL (RECUPERAÇÃO FINAL) SERÁ FEITA COM OUTRO ARTIGO BASEADO NOS TEXTOS DE ANDRÉ CARREIRA, NARCISO TELLES E DO GRUPO BURACO DO ORÁCULO.**

CANÇÃO

**QUEM INVENTOU, NÃO SEI
ESTOU AQUI, CHEGUEI
ESPAÇO QUE SINA É ESSA
TRANSFORMADA EM LEI
MINHA LEI SEU ESPAÇO É UMA SÓ
CATAR O PINGO D'ÁGUA E DAR UM NÓ
MINHA LEI SEU ESPAÇO É UMA SÓ
CATAR O PINGO D'ÁGUA E DAR UM NÓ**

**E TIRA ESSE PINGO QUE EU QUERO PASSAR
DESCANSO O DOMINGO PRA CHUVA CHEGAR
SUOR TÁ A ALMA QUE NÃO VEM DAQUI
MIGRANTE DE LÁ, CARCARÁ QUAL IACI**

APENDICE II – PLANO DE ENSINO DA DISCIPLINA TEATRO DE RUA (ETA/UFAL, 2014)

01 – Dados de identificação do curso

CARGA HORÁRIA: 45 h

PROFESSOR: Toni Edson Costa Santos

2 – EMENTA

Treinamento do ator/atriz e seus personagens por meio de técnicas que o conduzam à autonomia do ator criador, com enfoque em procedimentos artísticos para interpretação em espaços abertos.

3 - OBJETIVOS DA DISCIPLINA

1. Utilizar as técnicas básicas da preparação do ator e da improvisação na criação de personagens dramáticas através de exercícios técnicos para performance em espaços abertos, investigar as possibilidades do teatro popular de rua e a criação coletiva.

4 - CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

O jogo cênico (interação, estímulo e resposta; agir sobre o outro: falar e dizer, olhar e ver, ouvir e escutar, responder.)

Teatro de rua. (histórico e possibilidade de atuação)

Princípios para dilatação dos corpos. (Commedia dell’Arte, Gramelot, adágios acrobáticos)

Carnavalização. (Inversão de valores segundo Bakhtin)

Exercícios para compreensão e domínio da atuação. (Estudo dos estados e vetores)

Possibilidades de interação ator-ator, ator-público e ator-espaço. (Corda, bastão, tecidos)

Atuação em espaços abertos em roda e a “invasão”.

5 - METODOLOGIA DE ENSINO

Aulas teórico-práticas com execuções práticas das técnicas aprendidas.

6 - METODOLOGIA DE AVALIAÇÃO

Formativa e contínua - o aluno será avaliado por sua performance durante o decorrer da disciplina, tendo como trabalho final a apresentação de um exercício cênico.

7 - Bibliografia

ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/FUMPROARTE, 1997.

BARBA, Eugenio. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo: Hucitec/UNICAMP, 1995.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 1. ed. 2. reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. *Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1980*. São Paulo: Hucitec, 2007.

FLORES, Paulo. *Diário de bordo: a Saga de Canudos em Santa Catarina*. Florianópolis: SESC/SC, 2004.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

HADDAD, Amir. O teatro está morto Viva o teatro. *In: Fanzine da Companhia São Jorge de variedades*. Número Cinco. São Paulo, 2008.

MATTA, Roberto da. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. 5.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Fernando. Teatro de rua no Brasil. In: CRUCIANI, F. FALLETTI, C. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.

SILVA, Narciso Laranjeira Telles da. *Teatro de rua: dos grupos à sala de aula*. 2007. 224 p. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

TURLE, Licko. Teatro sem Arquitetura, Dramaturgia sem Literatura, Ator sem Papel. In: *Revista Tá na Rua*. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua para as Artes, Educação e Cidadania, ano 1, n. 1, jul. 2008.

TURLE, Licko. TRINDADE, Jussara. (org.) *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel*. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

CRONOGRAMA DE ATIVIDADES

Janeiro - O jogo cênico. Teatro de rua.

Fevereiro - Princípios para dilatação dos corpos. Carnavaização

Março – Exercícios para compreensão e domínio da atuação. Possibilidades de interação ator-ator, ator-público e ator-espço.

Abril – Ensaio de exercício cênico de intervenção

APENDICE III – PLANO DE ENSINO DA DISCIPLINA NARRATIVAS NA RUA
(ETA/UFAL, 2015)

01 – Dados de identificação do curso

CARGA HORÁRIA: 60 h

PROFESSOR: Toni Edson Costa Santos

02 - Caracterização do curso (EMENTA)

- Técnicas de escuta, concentração e articulação de repertório para sessões de contos em espaços abertos através de princípios do contador de histórias da África Ocidental, de cultura mandinga.

03 – Objetivo geral

- Desenvolver a pesquisa de contos e canções do repertório pessoal para potencializar a escuta de contos alagoanos e africanos que serão conjuntamente narrados em sessões de histórias em logradouros públicos.

04 – Objetivos específicos

- Entrar em contato com o fenômeno teatral;
- Compreender as noções de imaginário, improvisação e contação de histórias;
- Possibilitar maior consciência do potencial cênico do corpo e da voz;
- Investigar procedimentos para a construção/contação de histórias;
- Partir do repertório pessoal para aprofundamento da escuta;
- Estabelecer ligação entre princípios africanos de contação de histórias e histórias brasileiras;
- Organizar repertório para ser apresentado em espaços abertos;

05 - Conteúdo programático

- Introdução à noção do fenômeno da contação de histórias e do lugar do contador na construção da performance;
- Estudo da cultura mandinga a partir do djeli (contador de histórias com múltiplas funções nessa civilização);
- Oralidade e tradição oral
- Jogos teatrais

- Concentração
- Presença cênica
- Improvisação;
- Construção da relação criativa na contação;
- Análise de contos;
- Triangulação;
- Percepção de si mesmo e do espaço;
- Teatro de Rua

06 – Descrição do curso

A disciplina realiza um estudo da cultura mandinga a partir do *djeli*, em paralelo a um mergulho em canções, contos, provérbios e outros remanescentes da oralidade encontrados no repertório pessoal de cada participante. Posteriormente, são ouvidas histórias alagoanas e africanas que deverão compor, baseados em princípios de contadores de histórias africanos, um novo repertório para ser narrado em praças e logradouros públicos. Todas as aulas possuem jogos teatrais voltados para contação de histórias, concentração, improvisação, expressão corporal e técnica vocal. Alguns jogos de interação e entretenimento também serão oferecidos no decorrer do percurso.

07 - METODOLOGIA DE ENSINO

Aulas teórico-práticas seguidas de execução das técnicas aprendidas. As aulas de **Narrativas na rua** são eminentemente aulas práticas. Portanto, em todas as aulas são realizados exercícios físicos de variadas origens e práticas sociais, em gradações de esforço físico moderada e média. Dentre os estímulos para a condução da disciplina, estão:

2. Alongamento/ aquecimento vocal e corporal antes das atividades práticas
3. Jogos teatrais para construção/fortalecimento da noção de treinamento e presença na contação de histórias;
4. Estímulos artísticos para compreensão/aperfeiçoamento do processo de construção de repertório a partir da oralidade;
5. Discussão de exercícios, jogos e cenas produzidos em sala;
6. Discussão teórica com textos sobre contação de histórias/ textos de autores selecionados;
7. Ensaios/exercícios baseados em princípios africanos de contação de histórias;
8. Análise de contos.

08 - METODOLOGIA DE AVALIAÇÃO

Formativa e contínua - o aluno será avaliado por sua performance durante o decorrer da disciplina, tendo como trabalho final a apresentação de roda de histórias em logradouros públicos. A avaliação se baseia nos seguintes itens:

PAP

- Pontualidade/Assiduidade/Participação (PAP) nas aulas (nessa nota serão avaliados a iniciativa, cumprimento de prazos, comprometimento no trabalho em grupo e disponibilidade para o jogo) – 30%.

TRABALHOS ESCRITOS

- Diário do(a) contador(a) a ser recolhido no final do semestre (serão avaliados no diário: a compreensão e o detalhamento do processo, as relações entre exercícios / trabalho prático) – 15%.

- Análise de contos – estudos sobre contos pessoais, alagoanos e africanos, graus de discussão, estrutura e temáticas – 15%

INTERPRETAÇÃO

- Provas públicas de contação de histórias (serão avaliadas a concentração, a construção de repertório, a relação dos contadores em cena, e a utilização das técnicas exploradas no decorrer do semestre) – 40%. São 3 provas uma na AULA 10(10%), outras duas nas AULA 14(15%) e AULA 15(15%).

09 – REFERENCIAL TEÓRICO

BÂ, Amadou Hampaté. **Aspects de la Civilization Africaine**, Tradução de Daniela Moreau Paris: ed. Présence Africaine, 1972.

BÂ, Amadou Hampaté “A Tradição Viva”. In: KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África Vol 1**. São Paulo: Ática/Unesco, 1980.

BÂ, Hampaté Amadou. Confrontações culturais. Entrevista concedida a Philippe Decraene. In: **Thot**. Nº 80 – abril/2004.

BÂ, Amadou Hampaté . **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo: Casa das Áfricas e Pallas Athenas, 2003.

BAKTHIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BARBOZA, Juliana Jardim. **Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra)**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECAUSP.

São Paulo: 2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERNAT, Isaac Garson. O ofício do ator e a tradição do griot. In: RABETTI, Maria de Lourdes (org.). **Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 56 a 58.

BERNAT, Isaac Garson. **O olhar do griot sobre o ofício do ator: reflexões a partir dos encontros com Sotigui Kouyaté**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro: 2008.

BIÃO, Armindo. Na encruzilhada do ator-narrador: entre o teatro e a teoria. In: **Rebento: Revista de Artes do Espetáculo**. São Paulo: UNESP, 2010.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético: ensaios**. Selecionado e introduzido por Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Teatro Hoje)

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1999.

BROOK, Peter. **Fios do tempo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000

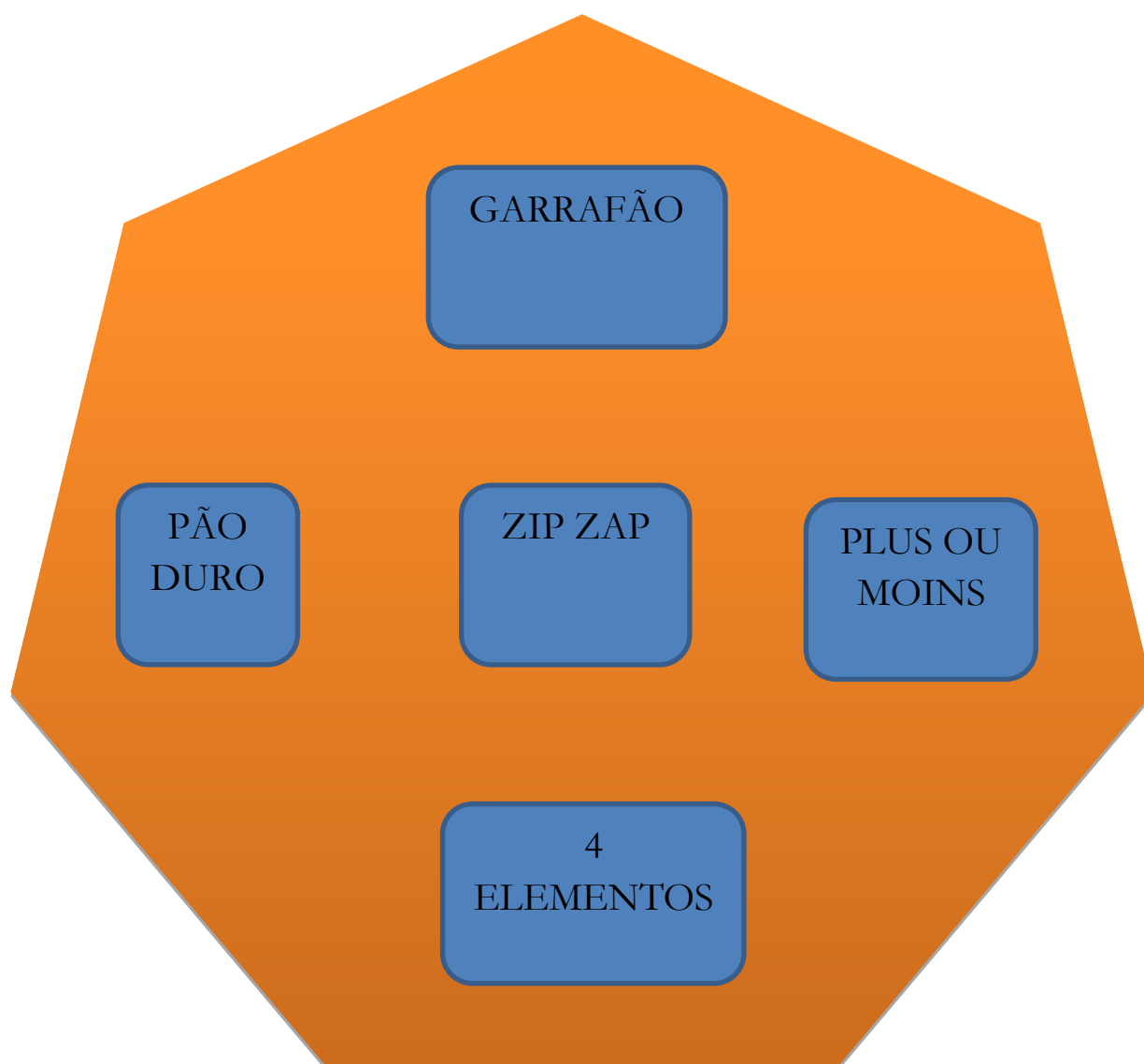
BROOK, Peter. **O ponto de mudança, quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987**. Trad. Antônio Mercado e Elena Gaidano. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

FARIAS, Paulo F. de Moraes. **Griots, louvação oral e noção de pessoa no Sahel**, São Paulo: Casa das Áfricas (PUC/USP), 2004.

- FLECK, Felicia de Oliveira. **A profissionalização do contador de histórias contemporâneo.** Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da Professora Dr^a. Miriam Vieira da Cunha, Linha de Pesquisa Profissionais da Informação, Florianópolis, 2009.
- FORD, Clyde W. **O herói com rosto Africano: mitos da África.** Trad. Carlos mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999.
- FROBENIUS, Leo. **A gênese africana: contos mitos e lendas da África.** Trad. Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Landy, 2005.
- GOMES, Lenice & MORAES, Fabiano(org.). **A arte de encantar: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares.** São Paulo: Cortez, 2012.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- HALE, Thomas A. **Griots and Griotes: Masters of words and music.** Bloomington: Indiana University Press, 2007
- LAYE, Camara. **Le Maître de la Parole : Kouma Lafôlo Kouma.** Paris: Plon, 1978.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível.** Trad. Albert Christophe Migueis Stukenbuck. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MATOS, Gislayne Avelar SORSY, Inno. **O ofício do contador de histórias: perguntas e respostas, exercícios práticos e um repertório para encantar.** 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória.** São Paulo: Perspectiva. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MENDES, Miriam Garcia.. **O negro e o teatro brasileiro entre 1889-1982.** Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.
- MOUTINHO, Viale (org.). **Contos Populares de Angola: Folclore Quimbundo (4 ed.).** São Paulo, Landy, 2002.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** São Paulo: Brasiliense, 2006.
- OLIVEIRA, Érico José Souza. **A roda do mundo gira: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de ouro (Condado- Pernambuco).** Salvador: SESC Piedade, 2007.
- PHILIP, Neil. **Volta ao mundo em 52 histórias.** São Paulo: companhia das Letrinhas, 1998.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás.** São Paulo, Cia. Das Letras, 2001.
- RODRIGUES, Ricardo Alexandre Ribeiro. **Busca de princípios para uma atuação a partir de estudos sobre os griots africanos e os jograis medievais europeus.** Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas da UNESP. São Paulo : 2011.
- SILVA, Narciso Laranjeira Telles da. **Teatro de rua: dos grupos à sala de aula.** 2007. 224 p. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- SISTO, Celso. **Texto e pretextos sobre a arte de contar histórias.**(2º ed.) . Curitiba: Positivo, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** 2º ed. rev. e ampl. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

APENDICE IV – DISCOS COM JOGOS PARA AQUECER TURMA I
(LICENCIATURA EM TEATRO DA UFAL) E TURMA II (CURSO TÉCNICO EM
ARTEDRAMÁTICA ETA)

**JOGOS PARA AQUECER TURMA I – LICENCIATURA
EM TEATRO UFAL**



DESCRIÇÃO DOS JOGOS PROPOSTOS PELA TURMA I

4 ELEMENTOS

O jogo se inicia com um participante que se coloca no centro de um círculo composto pelos outros jogadores. O jogador do centro recebe uma vareta (ou outro objeto que o grupo defina) para apontar para pessoas que estão no grande círculo. Essas pessoas fazem um pequeno círculo ao redor de si demarcando um espaço em que possa se mexer facilmente, antes do jogo começar. O jogador do centro, que tem a vareta, vai apontar para essas pessoas dizendo um dos seguintes elementos: TERRA, ÁGUA E AR. Cada elemento deve ser dito para uma pessoa de cada vez ao mesmo tempo em que se aponta a vareta. A pessoa que é apontada ao receber a palavra do “mestre” deverá dizer o nome de um animal de vive dentro desse elemento. Exemplo: Água = tubarão, Terra = minhoca dentre outros. Os participantes não poderão repetir os animais que já foram ditos; nem poderão errar o habitat desse animal (exceto em casos que o mesmo transite pelos dois ambientes); e também não poderão demorar a responder, a resposta deve ser de imediato. Se acontecer alguma dessas situações, o “mestre” grita FOGO! E todos devem mudar de círculo, enquanto o mestre procura um círculo para entrar. O que ficar sem círculo para entrar torna-se agora o novo mestre. Essa brincadeira foi feita numa praça e os círculos menores e o maior foram feitos com galhos de árvore na areia. Um galho virou a vareta.

PÃO DURO

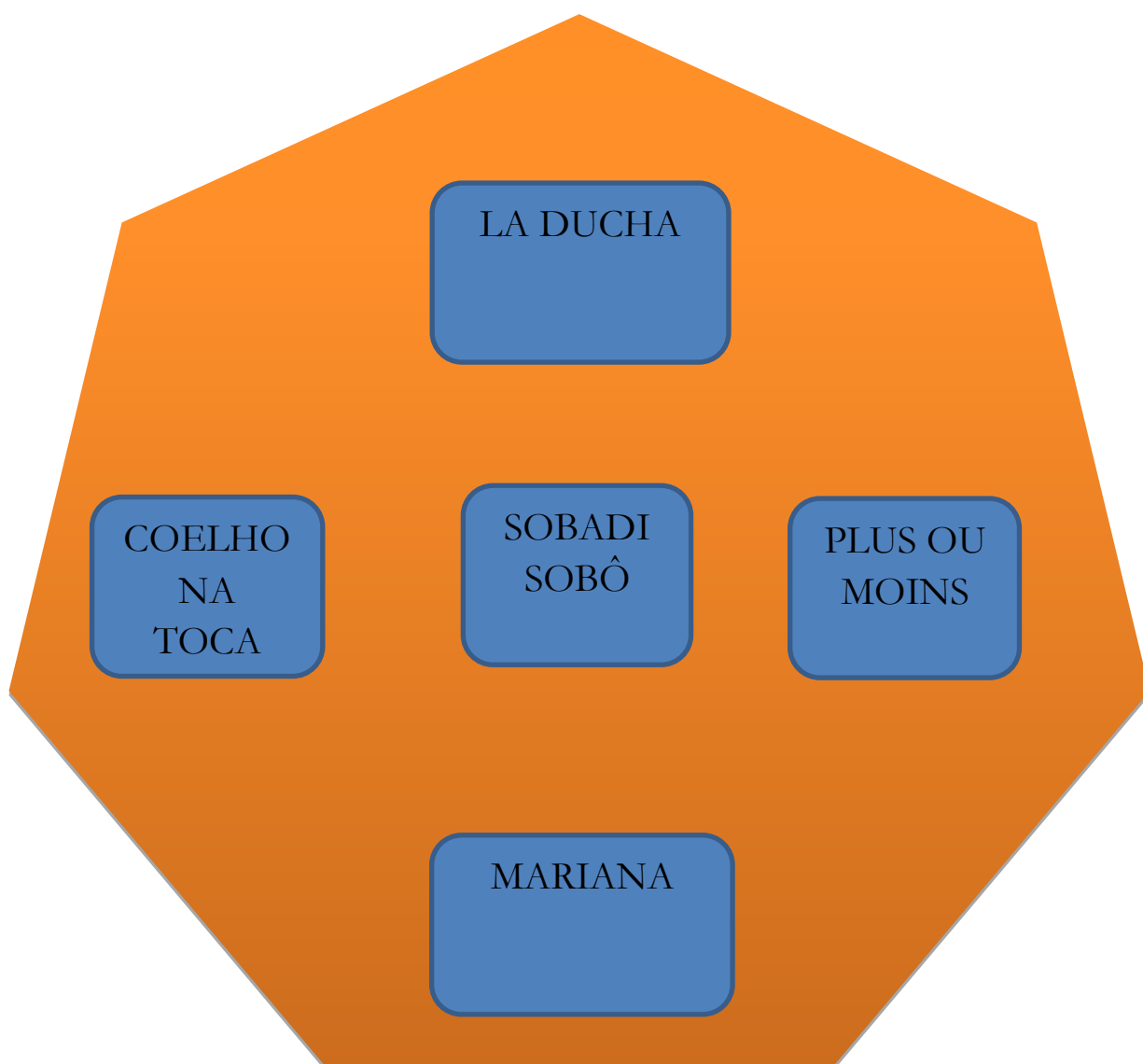
Esse jogo consiste em haver um integrante que é o pegador, e os outros participantes são as pessoas que podem ser “pegas”. Quando o pegador consegue tocar em alguém, essa pessoa fica parada no mesmo lugar em que foi tocada, sempre imóvel e com as pernas abertas. O pegador continua tentando pegar outras pessoas, mas se alguém que não esteja pegando quiser salvar a pessoa parada (o pão duro), precisa passar embaixo das pernas dessa pessoa para que esta volte a se mover. Para essa brincadeira, é interessante delimitar um espaço onde todos podem correr, mas que não seja tão grande. Na disciplina, a brincadeira foi feita numa praça e a marcação foi realizada na areia.

GARRAFÃO

Esse jogo começa com um dos participantes desenhando um grande garrafão no chão. A brincadeira se inicia e o único lugar em que se pode ficar com os dois pés no chão é dentro do garrafão. Há uma pessoa eleita o pegador e as outras podem ser “capturadas”. As pessoas que não estão pegando podem sair por qualquer parte do garrafão, mas fora dele precisam se

equilibrar num pé só. Quando uma pessoa é tocada, ela deve ficar parada dentro do garrafão. Se outra pessoa, que não está pegando, tocar numa pessoa parada, ela pode ser “salva”, mas a pessoa que salva e a pessoa que volta a se mover, precisam entrar e/ou sair pela boca do garrafão. A pessoa que pega é a única que pode ficar apoiada nos dois pés o tempo inteiro. Quando uma pessoa é tocada três vezes passa a ser o pegador. Esse jogo também foi feito na praça durante a disciplina e o garrafão foi desenhado na areia.

JOGOS PARA AQUECER TURMA II – CURSO TÉCNICO
EM ARTE DRAMÁTICA DA ETA / UFAL



DESCRIÇÃO DOS JOGOS PROPOSTOS PELA TURMA II

LA DUCHA

Esse é um jogo em que é necessária a divisão das pessoas em dupla. Funciona como uma dança com as mãos enquanto se canta. No começo, os participantes se dão as mãos (as mãos no formato de gancho se encaixam, a mão direita de um com a esquerda do outro e vice-versa). O jogo começa sempre com a mesma frase "Lenga, la lenga laducha laduê". No primeiro "Lenga", as mãos se cruzam, no segundo também (dessa vez a mão que cruzou por cima, cruzará por baixo). No "laducha" os dois batem palma sempre. Depois da palma, (no "laduê") os dois lançam números com os dedos (as mãos esquerda e direita devem lançar o mesmo número). Os participantes terão uma fração de segundos de pausa pra perceber se o número que o oponente lançou foi maior, menor ou igual ao número que ele lançou. Depois dessa micropausa, uma palma enquanto se canta "laducha lado". Depois da palma, se o número dos participantes empatarem, eles batem na boca duas vezes, enquanto dizem "papa". Se os números forem diferentes, o participante que lançou número maior, ele levanta a mão direita jogando-a para trás duas vezes enquanto diz "inhanha". O participante que propôs o número menor abaixa a mão direita jogando-a para trás enquanto diz "inhonho". Depois disso voltam para o "laducha laduê" batendo palma e lançando os números novamente. A música cantada pelos participantes ficará assim: Lenga la lenga laducha laduê / laducha lado (papa/inhanha/inhonho) / laducha laduê / laducha lado (papa /inhanha / inhonho) / laducha laduê ... enquanto durar o jogo. Vale salientar que o importante não é lançar o maior número, mas não se equivocar nos movimentos e na música. Quando alguém erra movimento ou música, o jogo para e volta ao início (Lenga la lenga). Quando os participantes estiverem habituados aos movimentos e à música, a velocidade do jogo pode aumentar, dificultando ainda mais o jogo. Esse jogo foi feito inicialmente em sala de aula, durante a disciplina.

COELHO NA TOCA

Nesse jogo as pessoas são divididas entre "coelhos", individualmente, "tocas" formadas por duas pessoas que dão as mãos o mais alto que conseguirem, e uma pessoa que será a "mestra". São formadas as tocas, todas com um coelho dentro. A pessoa que é a mestra, está sem toca e não é coelho. Se ela falar "coelho", todos os coelhos saem de suas tocas a procura de outra, e nesse momento a pessoa que provocou a movimentação pode entrar numa toca como coelho. A pessoa que sobrar vira "mestra". Se a mestra falar "toca", as duplas com as mãos dadas são desfeitas e procuram outra pessoa para formar toca em outro lugar, e nesse momento a pessoa que provocou a movimentação pode entrar dar as mãos a outra e cercar um coelho como toca. A pessoa que era "toca" e sobra, vira "mestra". A mestra pode falar ainda "vendaval", e aí todas as tocas e todos os coelhos precisam sair de onde estão e compor outras tocas e outros coelhos em lugares distintos. Nesse momento, "coelhos" podem virar "tocas" e vice-versa, e a

peessoa que provocou a movimentação (a mestra) pode tentar se encaixar em alguma posição. A pessoa que sobra vira “mestra”. Durante a disciplina, esse jogo foi feito inicialmente em sala de aula.

MARIANA

Esse jogo tem início contando a quantidade de pessoas. Inicamos o jogo pelo número de pessoas presentes. Se forem 10, conta-se de 10 a 1, regressivamente. Se forem 15, o jogo vai de 15 a 1. Depois de contadas as pessoas, tem início uma canção que muda com a quantidade de pessoas. No primeiro exemplo descrito a canção ficaria assim: MARIANA CONTRA DEZ/ MARIANA CONTRA DEZ/ É DEZ/ É NOVE/ É OITO/ É SETE/ É SEIS/ É CINCO/ É QUATRO/ É TRÊS/ É DOIS/ É UM/ É ANA, VIVA MARIANA, VIVA, MARIANA, VIVA MARIANA. Cada número é dito por uma pessoa da roda. Há uma pessoa “mestra”, que inicia e seguindo pela direita ou pela esquerda as pessoas falam um número por vez. No final, no momento do “Viva Mariana”, é feita uma grande festa em que todos pulam e cantam. Depois do terceiro “viva” a canção recomeça com um número a menos. No exemplo acima a segunda vez em que fosse cantada ficaria assim: MARIANA CONTRA NOVE/ MARIANA CONTRA NOVE É NOVE/ É OITO/ É SETE/ É SEIS/ É CINCO/ É QUATRO/ É TRÊS/ É DOIS/ É UM/ É ANA, VIVA MARIANA, VIVA, MARIANA, VIVA MARIANA. A brincadeira segue até o número um e se por acaso alguém demorar para falar ou falar um número errado sai da roda, mas a numeração continua como foi estabelecida no começo. Ou seja, independente de quem sair, a contagem segue a quantidade de pessoas que começou.

APENDICE V – DISCOS DAS PALAVRAS/PROVÉRBIOS DA TURMA I**CICERO E VITOR****CONTO AFRICANO FANATOU E LABOUT****AICHATOU FOFANA (NÍGER)**

**PROVÉBIO DO NÍGER: QUANDO UM RATO DESAFIA
UM GATO É PORQUE SUA TOCA NÃO ESTÁ LONGE**

PALAVRA-CHAVE - TOCA

CONTOS DE REPERTÓRIO PESSOAL**CICERO – O MENINO GRAÇA**

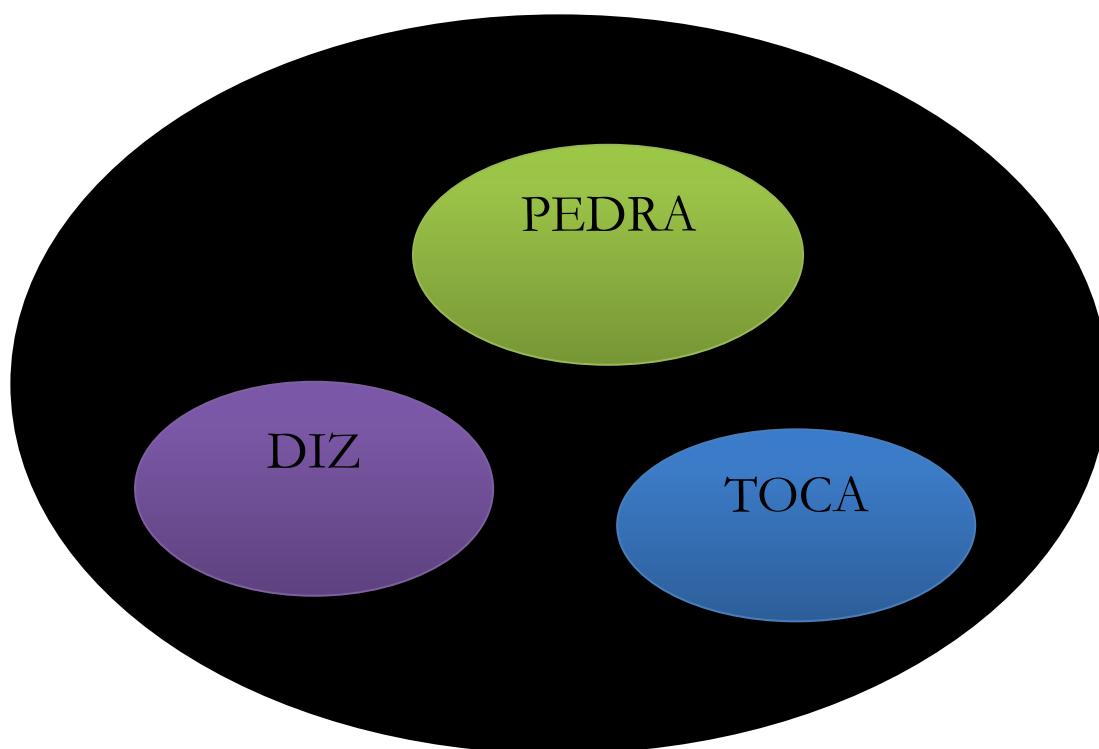
**PROVERBIO – DIZ! QUE É QUE TU TEM NO CU QUE
NÃO DIZ?**

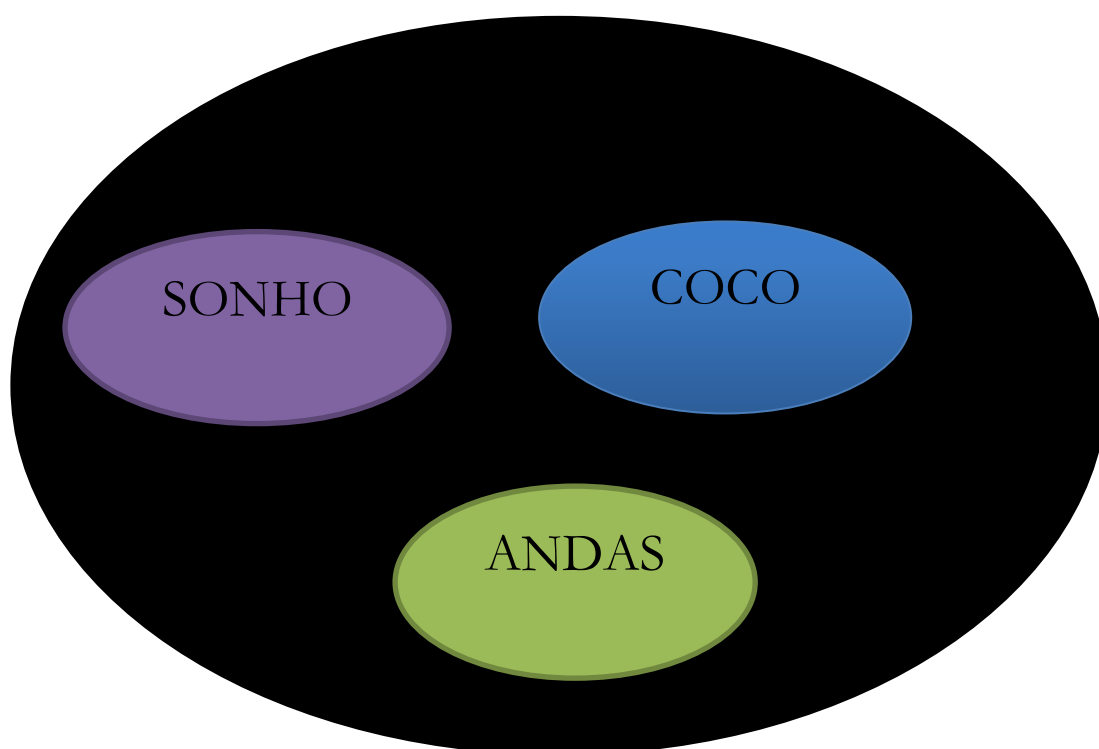
PALAVRA-CHAVE – DIZ

VITOR – CORDEL ESTRADEIRO

**PROVERBIO – ÁGUA MOLE EM PEDRA DURA, TANTO
BATE QUANTO FURA**

PALAVRA-CHAVE – PEDRA



MIC E WESLIPE**RECONHECER A MULHER*****TOUMANI KOUYATÉ (BURKKINA FASO)******PROVÉBIO DO COSTA DO MARFIM: QUEM ENGOLE UM COCO INTEIRO, CONFIA NO SEU TRASEIRO******PALAVRA-CHAVE - COCO*****CONTO DE REPERTÓRIO PESSOAL****MIC – A CACHORRINHA E O FUBÁ*****PROVERBIO –.DIGA-MA COM QUEM ANDAS E TE DIREI QUEM ÉS******PALAVRA-CHAVE – ANDAS*****WESLIPE- O CONTO DA PRINCESA KAGÚIA*****PROVERBIO – UM SONHO QUE SE SONHA SÓ É SÓ UM SONHO, UM SONHO QUE SE SONHA JUNTO VIRA REALIDADE******PALAVRA-CHAVE - SONHO***

GESSYCA E HENRIQUE

CONTO AFRICANO - A MENINA E A SERPENTE

DJNEBA SANO (BURKINA FASO)

PROVÉBIO DO SENEGAL: ESPERA ATRAVESSAR O RIO PARA DEPOIS DIZER QUE O CROCODILO TEM BOCA FEDORENTA

PALAVRA-CHAVE - CROCODILO

CONTOS DE REPERTÓRIO PESSOAL

GESSYCA- OBAX

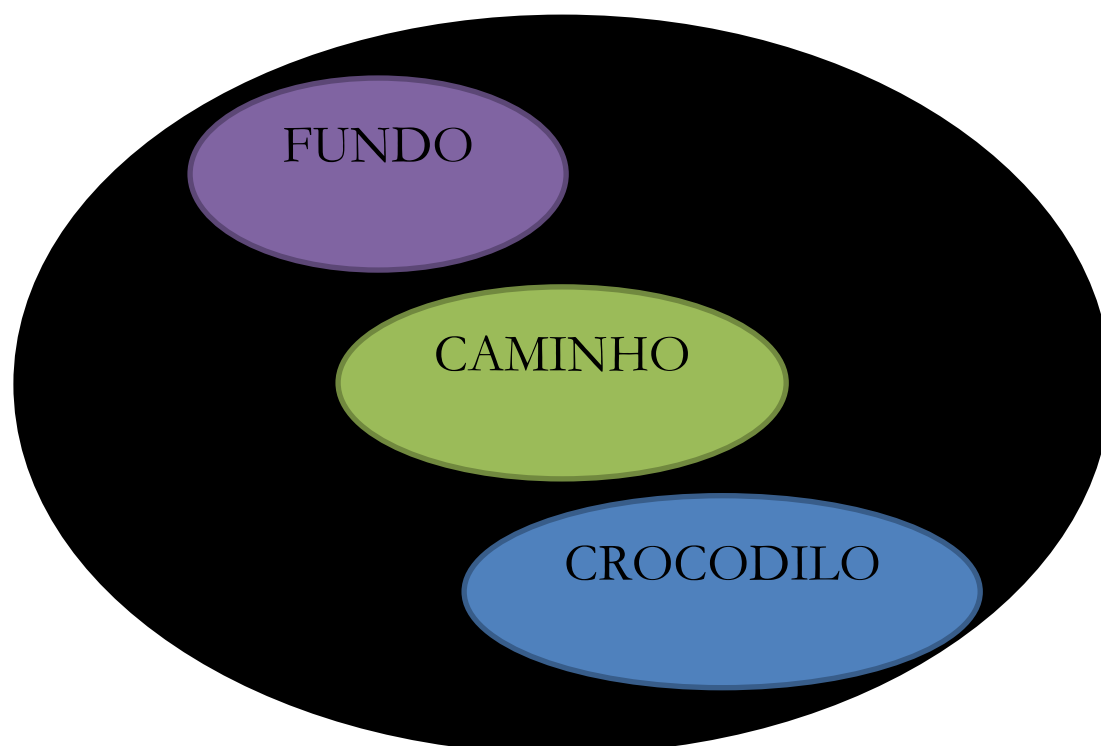
PROVÉBIO –CAMINHE E O CAMINHO SE ABRIRÁ

PALAVRA-CHAVE – CAMINHO

HENRIQUE – AS TRÊS ROUPAS DE OXALÁ

PROVÉBIO – QUEM MUITO ABAIXA, O FUNDO APARECE

PALAVRA-CHAVE - FUNDO



BRUNO E RAYANE

CONTO AFRICANO - MATENE E A FLAUTA

BAKARI SANO (BURKINA FASO)

**PROVÉBIO DE BURKINA FASO: VOCÊ NÃO
CONSEGUE VER O QUE ESTÁ ABAIXO DOS SEUS PÉS
SEM SE MOVER**

PALAVR-CHAVE – PÉS

CONTOS DE REPERTÓRIO PESSOAL

BRUNO- O HOMEM SEM SORTE

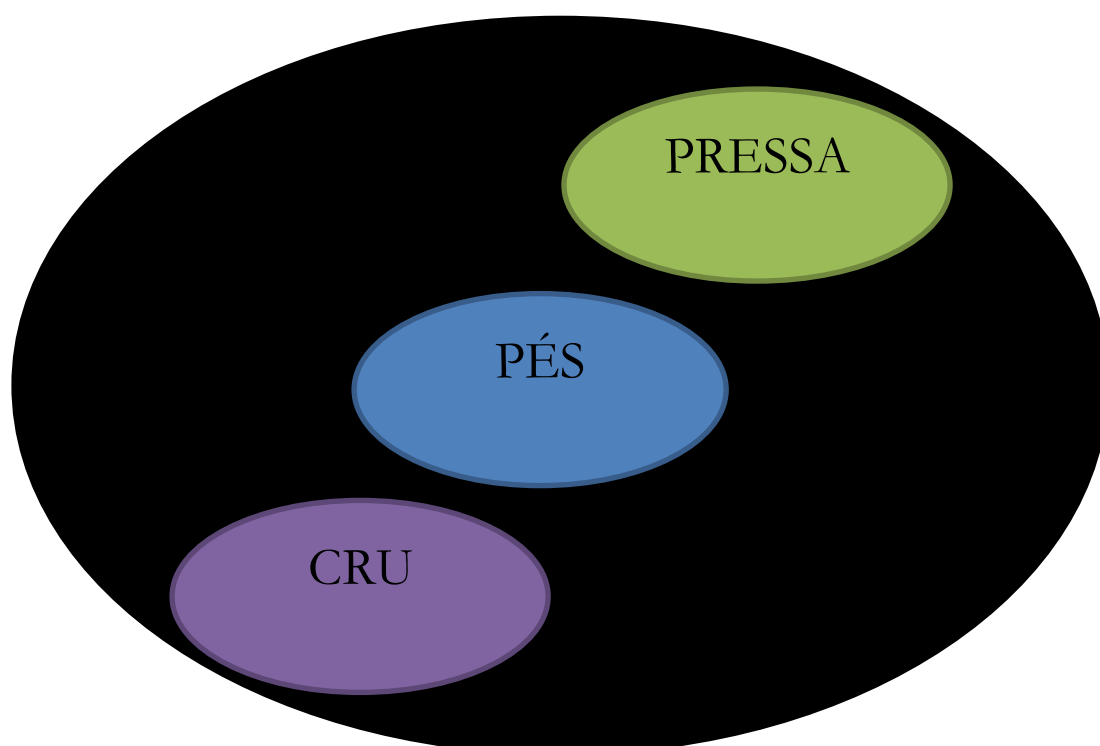
PROVÉBIO – APRESSANDO COME CRU

PALAVRA-CHAVE – CRU

RAYANE – A ARVORE DE KARITÉ

PROVÉBIO – A PRESSA É INIMIGA DA PERFEIÇÃO

PALAVRA-CHAVE – PRESSA



NATHALY E WANDERLÂNDIA

**CONTO AFRICANO O VELHO, O ÓRFÃO, E A
PACIÊNCIA**

MINATA SANO (BURKINA FASO)

**PROVERBIO DE BURKINA FASO – UM SÓ DEDO NÃO
É CAPAZ DE SEGURAR UMA PEDRA**

PALAVRA-CHAVE – DEDO

CONTOS DE REPERTÓRIO PESSOAL

NATHALY – A SERTANEJA E O IMPERADOR

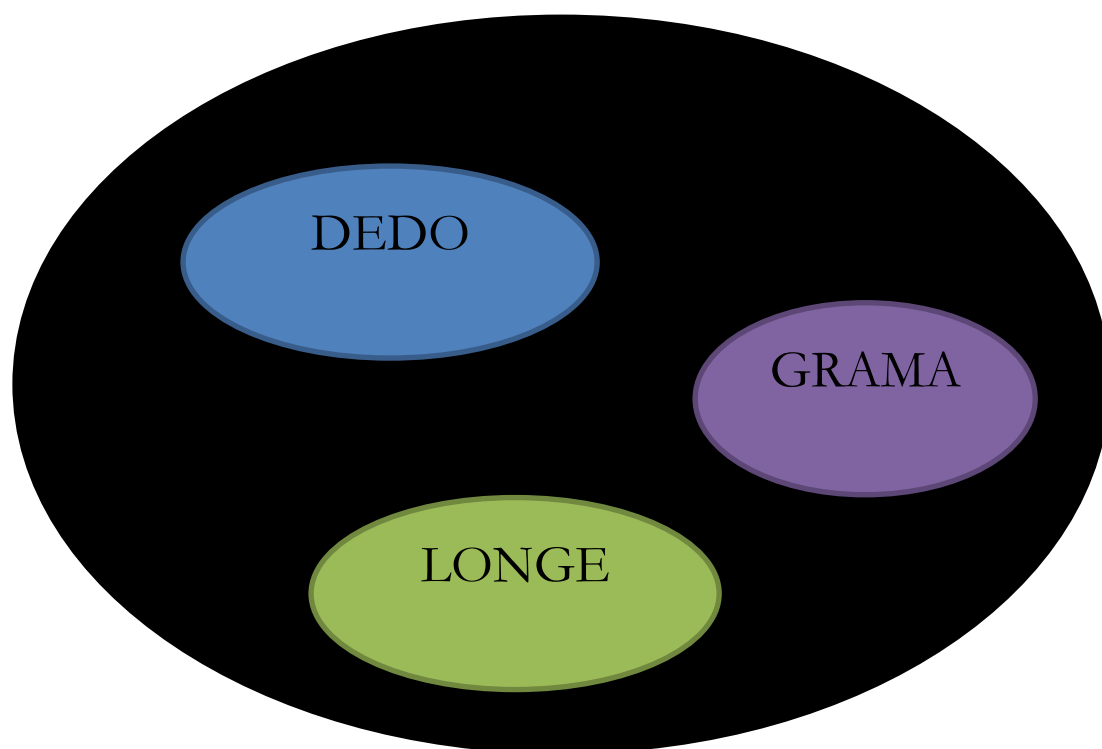
PROVERBIO – DEVAGAR SE VAI AO LONGE

PALAVRA-CHAVE - LONGE

WANDERLÂNDIA – FESTA NO CÉU

**PROVÉBIO – FALOU UM QUILO, NÃO ENTENDI UMA
GRAMA**

PALAVRA-CHAVE - GRAMA



MARA E ANDREA

CONTO AFRICANO - A MENINA E A CAUDA

AMNATA SANO (BURKINA FASO)

**PROVÉBIO DA GUINÉ: O CACHORRO DO REI NÃO É
O REI DOS CACHORROS**

PALAVRA-CHAVE - CACHORRO

CONTOS DE REPERTÓRIO PESSOAL

MARA – AS TRÊS VELHAS

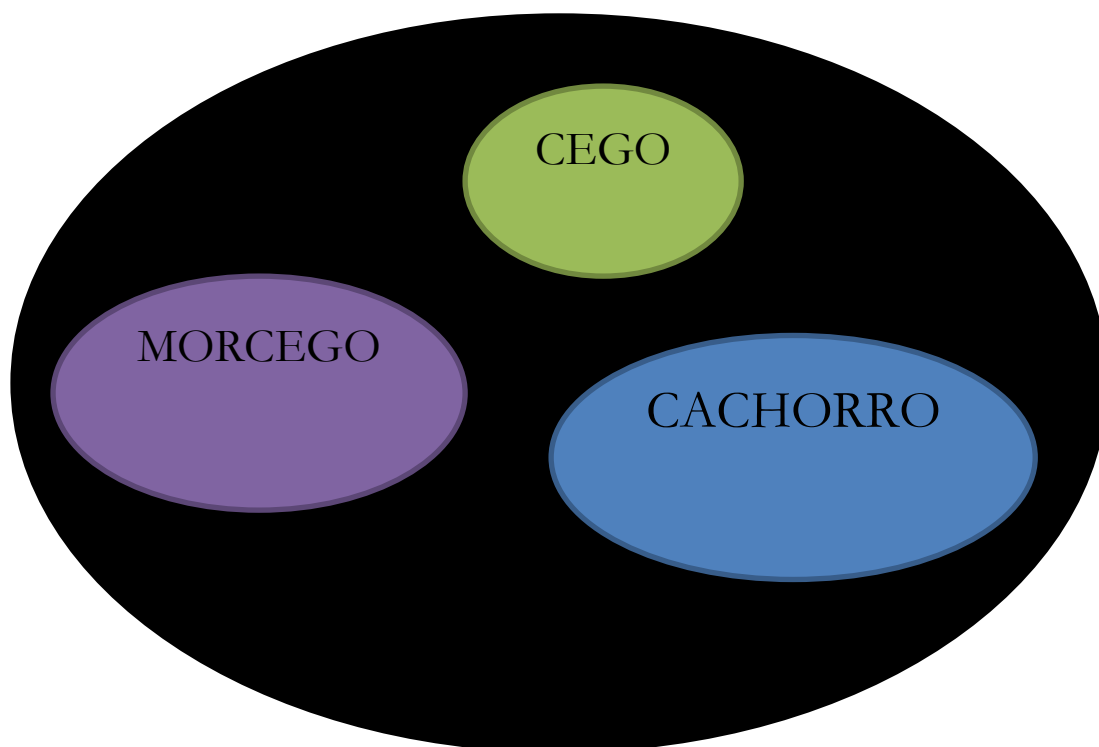
**PROVERBIO – EM TERRA DE CEGO QUEM TEM
OLHO É REI**

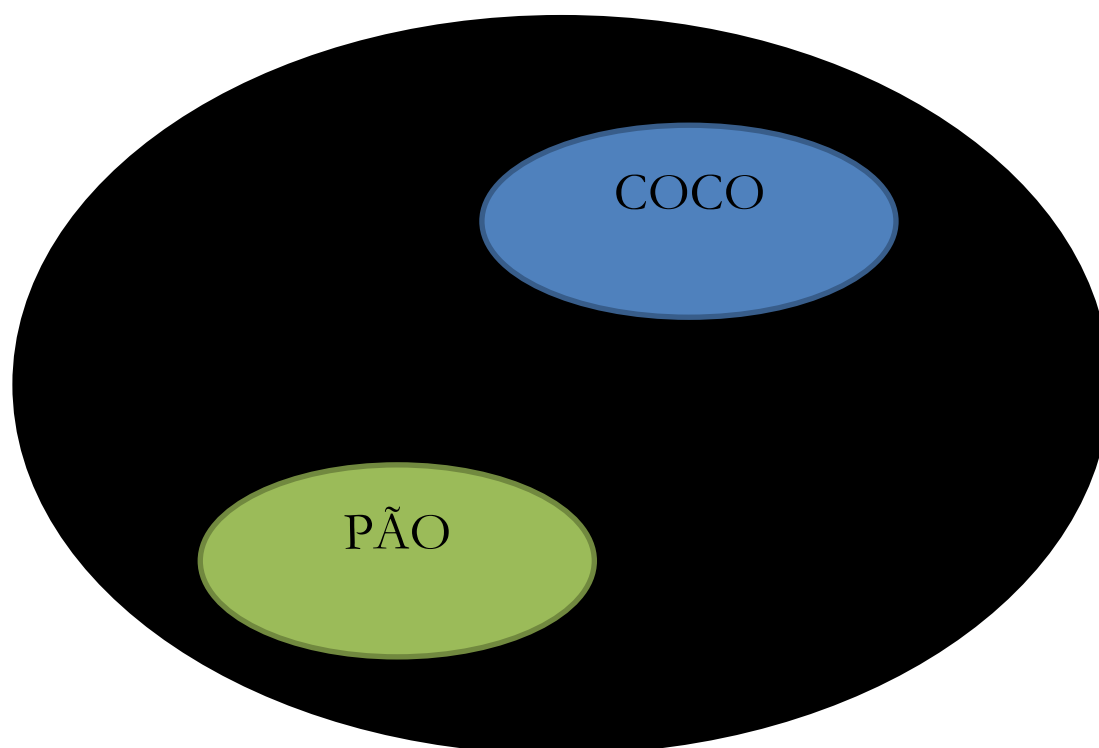
PALAVRA-CHAVE – CEGO

ANDREA – AQUILO QUE MAIS IMPORTA

**PROVÉBIO – PASSARINHO QUE DORME COM
MORCEGO, ACORDA DE PONTA CABEÇA**

PALAVRA-CHAVE - MORCEGO



APENDICE VI - DISCOS DAS PALAVRAS/PROVÉRBIOS DA TURMA II**THALIANE****RECONHECER A MULHER****TOUMANI KOUYATÉ (BURKKINA FASO)****PROVÉBIO DO COSTA DO MARFIM: QUEM ENGOLE
UM COCO INTEIRO, CONFIA NO SEU TRASEIRO****PALAVRA-CHAVE - COCO****CONTO DE REPERTÓRIO PESSOAL – A HISTÓRIA DE
UM HOMEM SEM PAPAS NA LÍNGUA****PROVERBIO – POR FORA BELA VIOLA, POR DENTRO
PÃO BOLORENTO****PALAVRA-CHAVE - PÃO**

ANGELA

CONTO AFRICANO FANATOU E LABOUT

AICHATOU FOFANA (NÍGER)

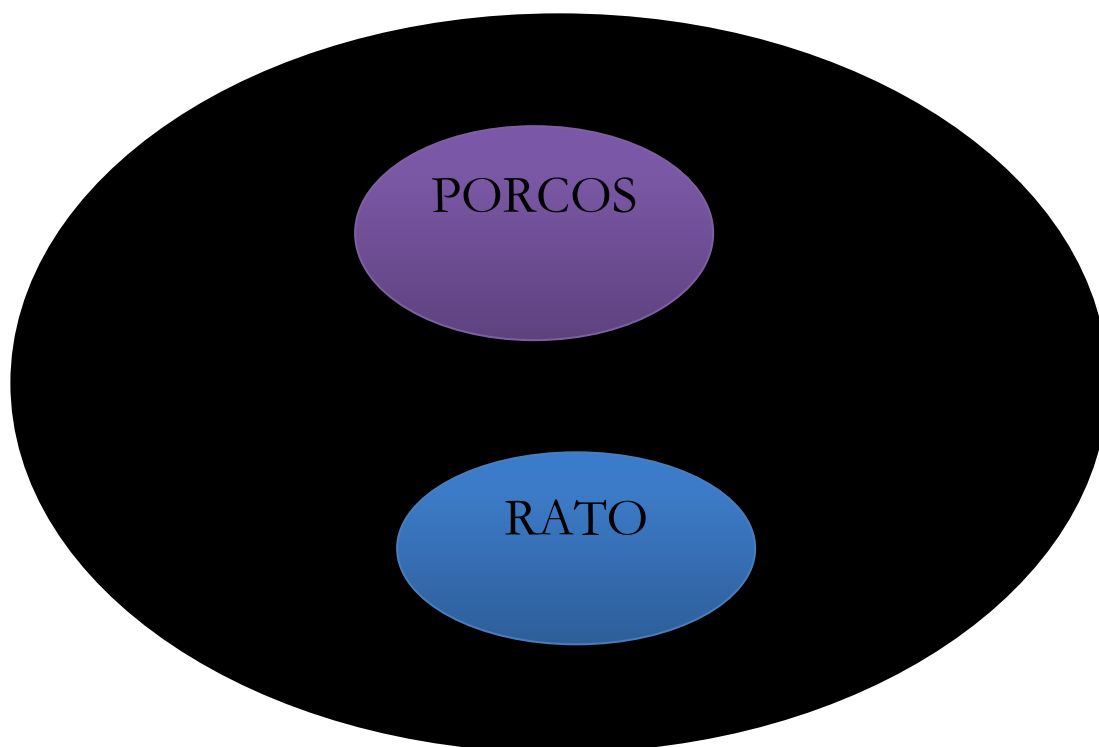
**PROVÉBIO DO NÍGER: QUANDO UM RATO DESAFIA
UM GATO É PORQUE SUA TOCA NÃO ESTÁ LONGE**

PALAVRA-CHAVE - RATO

**CONTO DE REPERTÓRIO PESSOAL – PELO FIGO DA
FIGUEIRA**

**PROVERBIO – QUEM SE MISTURA COM PORCOS,
FARELOS COME**

PALAVRA-CHAVE - PORCOS



BRUNO E KADU

CONTO AFRICANO - A MENINA E A CAUDA

AMNATA SANO (BURKINA FASO)

**PROVÉBIO DA GUINÉ: O CACHORRO DO REI NÃO É
O REI DOS CACHORROS**

PALAVRA-CHAVE - CACHORRO

CONTOS DE REPERTÓRIO PESSOAL

BRUNO – O REI DOS REIS

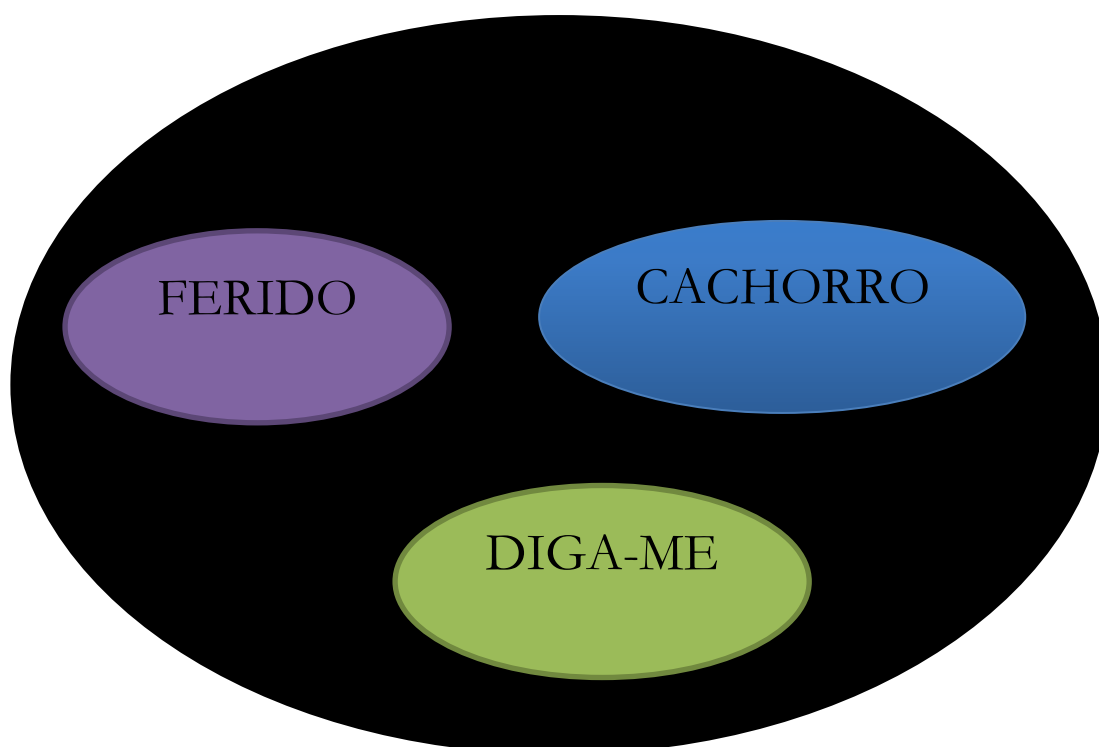
**PROVERBIO – DIGA-ME COM QUEM ANDAS E TE
DIREI QUEM ÉS**

PALAVRA-CHAVE – DIGA-ME

KADU- MARIA SOL E LUA

**PROVÉBIO –QUEM COM FERRO FERRE, COM FERRO
SERÁ FERIDO**

PALAVRA-CHAVE - FERIDO



BARBARA

CONTO AFRICANO - A MENINA E A SERPENTE

DJNEBA SANO (BURKINA FASO)

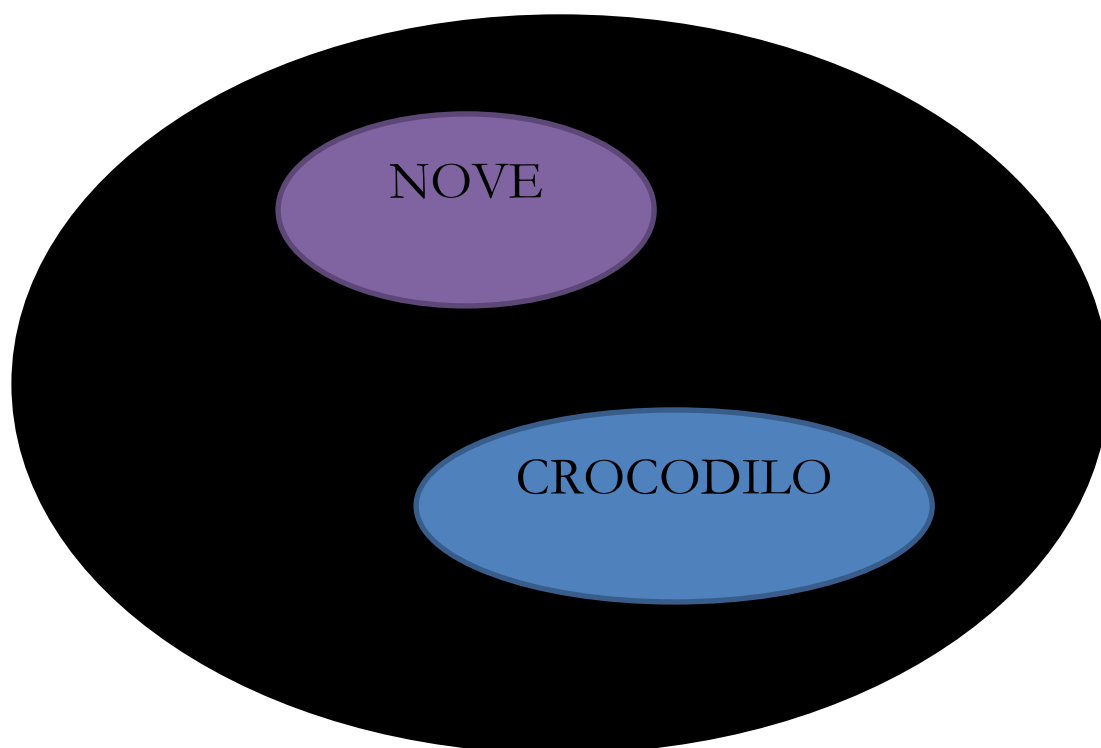
PROVÉBIO DO SENEGAL: ESPERA ATRAVESSAR O RIO PARA DEPOIS DIZER QUE O CROCODILO TEM BOCA FEDORENTA

PALAVRA-CHAVE - CROCODILO

CONTO DE REPERTÓRIO PESSOAL – A HISTÓRIA DO PINTO PELADO

PROVÉBIO – QUE DIABO É NOVE, QUE DEZ NÃO GANHA?

PALAVRA-CHAVE - NOVE



RICARDO

CONTO AFRICANO - MATENE E A FLAUTA

BAKARI SANO (BURKINA FASO)

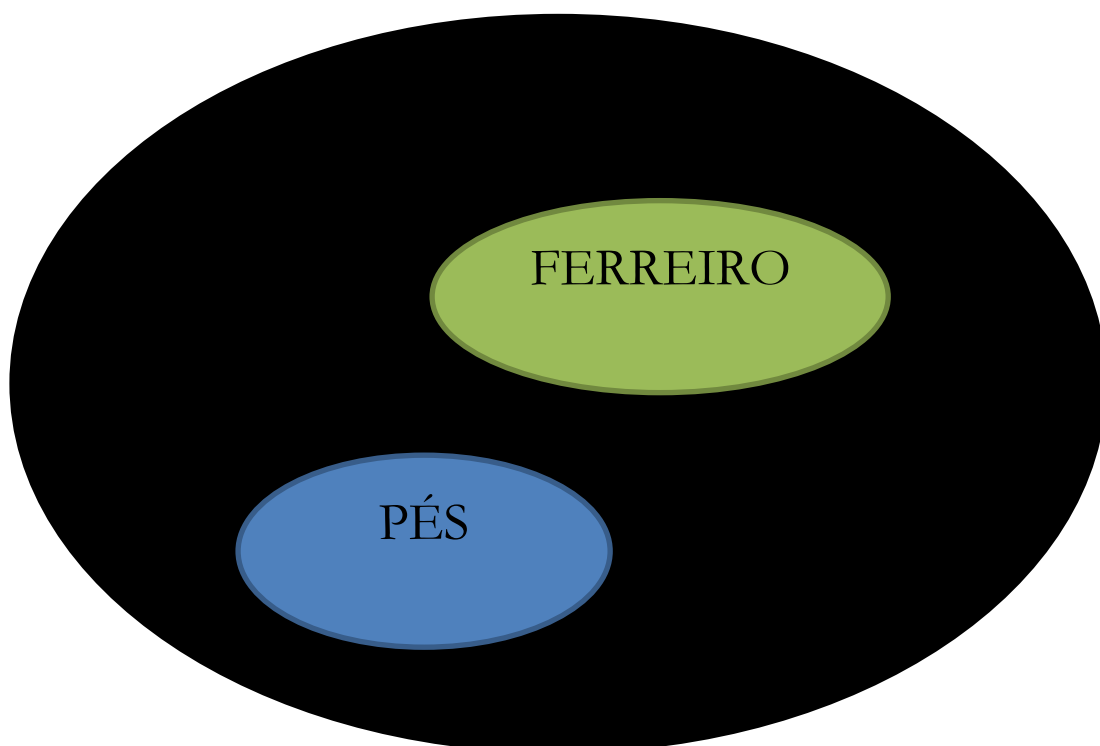
**PROVÉBIO DE BURKINA FASO: VOCÊ NÃO
CONSEGUE VER O QUE ESTÁ ABAIXO DOS SEUS PÉS
SEM SE MOVER**

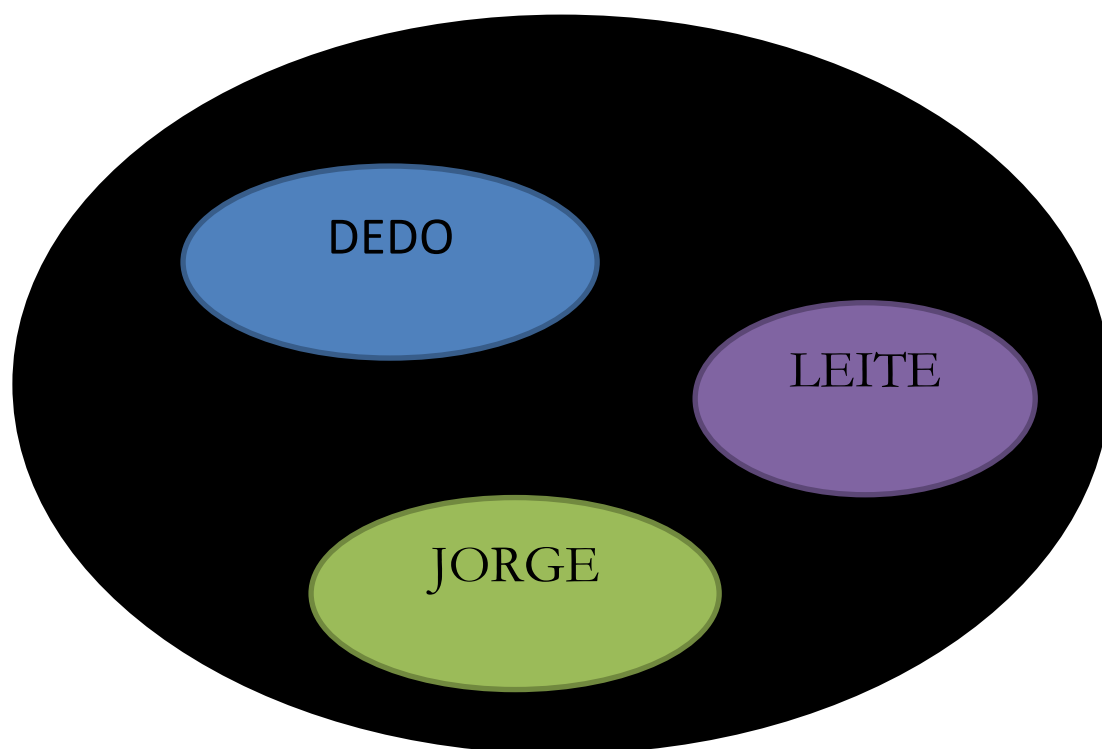
PALAVRA-CHAVE – PÉS

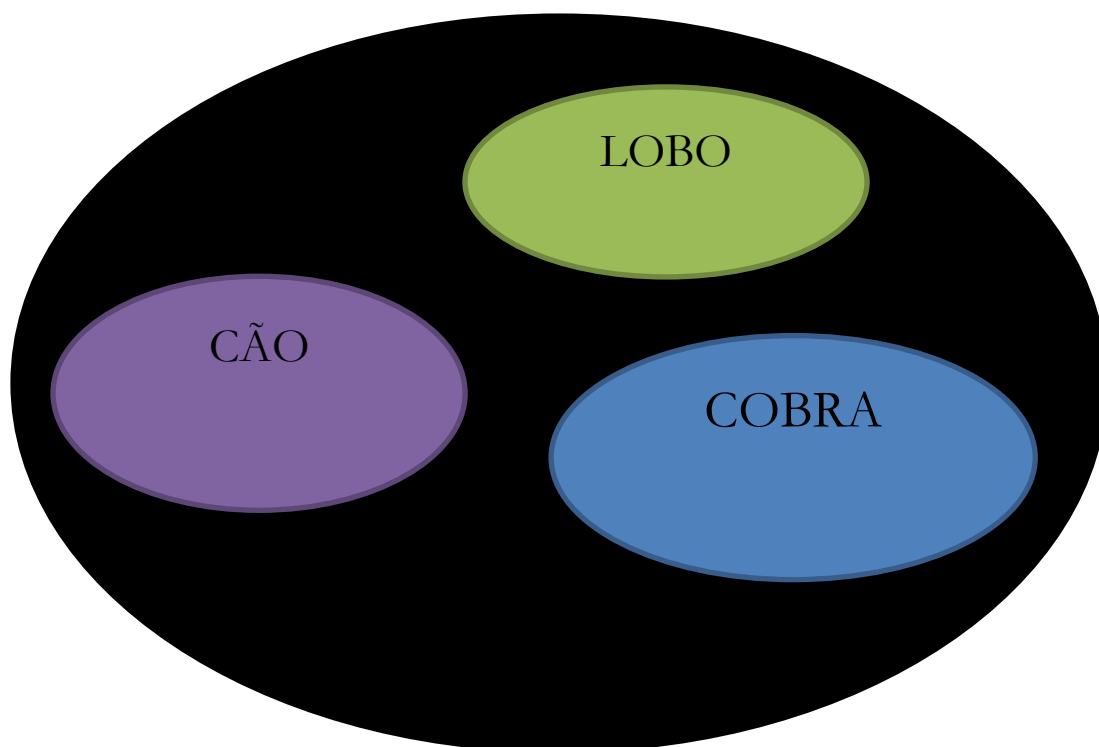
**CONTO DE REPERTÓRIO PESSOAL – A MULHER DA
MEIA NOITE**

PROVÉBIO – CASA DE FERREIRO ESPETO DE PAU

PALAVRA-CHAVE – FERREIRO



THIAGO E JESSICA**CONTO AFRICANO O ÓRFÃO, O VELHO E A
PACIÊNCIA****MINATA SANO (BURKINA FASO)****PROVERBIO DE BURKINA FASO – UM SÓ DEDO NÃO
É CAPAZ DE SEGURAR UMA PEDRA****PALAVRA-CHAVE – DEDO****CONTOS DE REPERTÓRIO PESSOAL****THIAGO – A HISTÓRIA DO MEU NASCIMENTO****PROVERBIO – QUE BESTEIRA É ESSA DE JORGE?
FIQUE COM ESSA BESTEIRA E JORGE TE COMA!****PALAVRA-CHAVE - JORGE****JÉSSICA -****PROVÉBIO – NÃO CHORE PELO LEITE DERRAMADO****PALAVRA-CHAVE - LEITE**

JADIR E LOURYNE**CONTO AFRICANO A HISTÓRIA DA PEQUENA SERPENTE****ALASSANE SIDIBÉ (TOGO)****PROVÉBIO DA ARGÉLIA: UMA PESSOA QUE JÁ FOI PICADA POR UMA COBRA FICA COM MEDO DE UMA SIMPLES CORDA NO CHÃO****PALAVRA-CHAVE – COBRA****CONTOS DE REPERTÓRIO PESSOAL****JADIR – NHĀGARANHĀ****PROVERBIO – DENTRO DE CADA UM DE NÓS MORAM DOIS LOBOS: UM BOM E UM MAL, GANHA AQUELE QUE VOCÊ ALIMENTA****PALAVRA-CHAVE – LOBO****LOURYNE – IARA****PROVÉBIO – CÃO QUE LADRA NÃO MORDE****PALAVRA-CHAVE - CÃO**

APENDICE VII – HISTÓRIAS AFRICANAS TRANSCRITAS (TRADUÇÃO DO *DIULA* DA FAMÍLIA SANO: FRANÇOIS MOISE BAMBA. TRADUÇÃO DO FRANCÊS: MICHEL ANGE GORPE E TONI EDSON)

História da pequena serpente
(Narrador: Alasane Sidibé¹⁵⁵, do Togo)



RESUMO

Esse conto fala de uma senhora que precisa de ajuda para carregar lenha e tropeça num ser estranho, parecido com uma cobra. Esse ser fala com ela e diz que se ela o colocasse embaixo de sua saia, poderia ajudá-la. A senhora faz o combinado e consegue levar toda a lenha sem ajuda de ninguém. Depois disso, realiza outras façanhas que não imaginava com a ajuda da “pequena serpente”. Isso atrai a curiosidade das filhas, e as três se envolvem num jogo, escondendo os poderes da “coisa”, até um final inesperado.

Uma vez uma mulher foi à floresta para procurar lenha e ela conseguiu muita, muita, muita lenha, mas não podia carregar tudo aquilo porque era muito pesado. Ela ficou procurando para ver se passava um homem que pudesse ajudá-la a carregar aquela lenha e não aparecia ninguém. Ela viu uma coisa deitada no chão, parecida com uma serpente, e chutou essa coisa, que reclamou com ela:

- Por que você me bateu?
- O que você está fazendo aí no chão, eu estou procurando um homem para me ajudar...
- E quem disse que eu não posso te ajudar?
- Como você vai me ajudar? Você não tem braços, você não tem perna, como você pode me ajudar?
- Mas eu posso te ajudar... se você quiser, me pegue e me coloque embaixo da sua roupa para você ver se não te ajudo...

E a mulher pegou o objeto no chão, colocou embaixo da sua saia e a “coisa” começou a tremer, começou uma reação estranha, porque a coisa fazia um som assim;

- Noveau ná noveau, **noveau, noveau**, noveau ná inái, **noveau noveau**

¹⁵⁵ FONTE: ARQUIVO PESSOAL TONI EDSON

Quando começou essa reação, a “coisa” fazia um movimento contínuo e essa mulher foi acometida por uma força sobrenatural e conseguiu pegar toda a lenha, colocar na cabeça e disse;

- Hummmm, isso é bom...

Ela voltou pra casa. Colocou a pequena serpente numa cabaça. Quando as filhas viram tanta lenha, se espantaram e a mãe disse:

- Amanhã, são vocês que vão à floresta buscar lenha!! Eu vou ficar em casa porque eu vou bater o milho.

- Mas mãe a senhora não pode...

- Posso, quem disse que eu não posso? Na vida há segredo para tudo.

E as filhas foram até a floresta recolher lenha. A mãe havia escondido aquela “coisa” dentro de uma cabaça, e assim que suas filhas saíram ela colocou “aquilo” embaixo da saia, e sentiu uma reação estranha, que fazia um som assim:

- Noveau ná noveau, **noveau, noveau**, noveau ná inái, **noveau noveau**

Em pouco tempo ela conquistou uma força incomensurável e foi bater o milho. Mas parecia que ela estava numa fábrica, porque ela bateu muito, muito milho. Quando as filhas chegaram e viram isso, ficaram espantadas, mas sua mãe lhes disse que para tudo na vida havia um segredo. No dia seguinte ela pediu que fossem novamente à floresta. E realizava coisas com uma força incrível. Até que um dia as filhas resolveram descobrir o segredo da mãe. Elas pediram para a mãe que fosse até a floresta, porque elas iriam bater o milho. Procuraram pela casa inteira, até que conseguiram descobrir o segredo da mãe. Suas filhas levantaram a cabaça e perguntaram:

- Vc está fazendo o que aqui?

- Pois então, eu estava justamente procurando por vocês...fazia tanto tempo que eu estava procurando por vocês, exatamente vocês que eu procurava, mas a mãe de vocês me encontrou primeiro e é comigo que ela consegue força para bater o milho...

- E como você faz isso?

- Me coloque embaixo da sua saia e você vai descobrir...

A filha mais velha colocou a “coisa” embaixo da saia e começou a ter uma reação estranha porque “aquilo” fazia um som assim;

- Noveau ná noveau, **noveau, noveau**, noveau ná inái, **noveau noveau**

E ela bateu tanto milho naquele dia, tanto milho que ela bateu, e a outra irmã falou:

- Me dá também!!!!

A mais velha disse: “- Espere aí!!” E continuou, batendo. Até que a irmã dela puxou bruscamente e colocou embaixo da própria saia, e teve uma reação estranha...o que acontece é que quando a mãe voltou viu que suas filhas haviam batido tanto milho, mas tanto milho, mas tanto milho, que logo entendeu que haviam descoberto seu segredo. Quando a mãe procurou a sua “pequena serpente” ela quis pegar nela e ela disse:

-Não me toque! Não era você que eu estava procurando, eu estava procurando as meninas mais novas, mas como não encontrei, acabei vindo com você. Agora que eu vi as meninas não me toque.

E a mãe respondeu: “- Ahhh, é?” E pegou a “pequena serpente” e cortou em pedaços e jogou no lixo. Mas as meninas viram a discussão, seguiram a mãe, pegaram os pedaços e costuraram de volta. Elas quiseram tentar usar, a primeira pegou e a segunda disse: “Não! Sou eu quem vai tentar” E as duas começaram a brigar para saber quem usaria primeiro. Durante a briga, vai passando um homem e pergunta porque elas estavam brigando e elas explicam que era por causa da “pequena serpente”. O homem pede para ver aquela “coisa”. Uma das filhas diz que queria colocar em sua roupa mas a irmã não deixou, e a mais nova disse também a mesma coisa. O homem diz que como elas estavam brigando, que passassem a “pequena serpente” para ele e colocou a “coisa” na calça dele... pouco depois ele disse:

- No dia em que vocês precisarem “disso”, vocês podem me procurar. E é por isso que desde aquela época o homem carrega esse instrumento, mas ele sempre foi das mulheres.

CONTEXTO DA ESCUTA E NA DISCIPLINA

Essa história, contada por Alasane Sidibé, apelidado de Alasid, costumava divertir muito as plateias onde era apresentada. Escutei essa história três vezes durante o festival Yeleen. Alassane Sidibé é um contador de histórias do Togo e também tem experiência como formador de contadores. Alasid era uma pessoa muito divertida e quando escutei ele contar a “História da pequena serpente”, perguntei se eu podia recontar no Brasil e ele disse que essas histórias são nossas e que ficaria feliz em saber que esta atravessou o oceano. A história conta com a participação da plateia, repetindo palavras curtas cantadas em certos momentos do conto. A canção dessa história foi a única que não traduzi para o português e os estudantes cantavam da mesma forma que Alasid cantava com a plateia. Apenas uma dupla do curso técnico (TURMA II) sorteou essa história para contar.

O Verdadeiro Amor

(Narrador: Salif Berthé¹⁵⁶ – Mali)



RESUMO

Um jovem se apaixona por uma moça, e apresenta sua amada ao pai. O pai gosta dela e resolve casar com ela em vez do filho. Os dois brigam. Essa briga é levada ao líder religioso, ao líder da mesquita, ao prefeito e ao governador, e todos se apaixonam pela mulher, gerando novas brigas. Até que a mulher explicita sua opinião sobre o ocorrido.

No passado existia uma moça com uma aparência excepcional, era uma moça muito linda, ela tinha uma cabeça muito bonita, bem redonda como uma bola, Tinha um nariz enorme carnudo e pontudo que apontava para o horizonte. O seu perfume, o seu cheiro, o cheiro do seu perfume nos levava ao horizonte, nos fazendo viajar, ela tinha uma bunda bem grande, as suas nádegas quando ela caminhava era como um terremoto, uma vibração sísmica, como uma dança que acontece na Costa do Marfim, que a gente chama de Mapoca, que é uma dança que se dança com o quadril. Com as ancas, ela andava com bondade, inteligência, era bonita e inteligente. E um rapaz de uma boa natureza, ele realmente gostou dela, mas a história também não diz o nome dele, ele se apaixonou, e depois foi apresentá-la ao pai dele, falou que encontrou um amor pro seu coração então o pai dele disse:

¹⁵⁶ Na imagem, Salif está à esquerda. FONTE: ARQUIVO PESSOAL TONI EDSON

- Traga essa moça

Tempo depois, ele foi apresentar a moça pro pai, o pai olhou pra ela longamente, olhou pra ela atentamente e até olhou pra ela amorosamente e depois o pai disse

- Não é que os velhos navios se apaixonam pelos novos botes, então filho, a partir de agora essa moça, justamente essa moça, vai completar minhas esposas em número de 4”

É assim que o pai fala que o filho não pode casar:

- Você dorme na minha casa, come na minha casa, e você até caga na minha casa, eu só lhe peço isso dê essa ao seu pai, filho, por que a benção lhe espera ao luar, a doença do amor faz sofrer a todo mundo, o amor é cego, difícil é você entender a doença do amor, ela é que faz sofrer ao longo de toda vida, porque o amor é cego.

Sendo assim estourou uma discussão entre pai e filho, disputaram, injuriaram-se, lutaram, e foram a reunião de conselho da aldeia, o líder religioso da aldeia chamou os dois, e disse:

- Tragam a moça, quero vê-la

Tempo depois a moça chegou, o chefe a olhou longamente, a olhou atentamente e até a olhou amorosamente e disse:

- Meus filhos entre a cólera e o ebola, a escolha é difícil, como não se entendem a partir de agora essa moça vai completar minhas mulheres á 10.

Depois disso estourou uma discussão, eles disputaram, injuriaram-se, até lutaram e todo mundo parecia estar assistindo a segunda guerra mundial, estava muito terrível. Ao cair da noite quando as tensões baixaram os três homens foram à casa do líder da mesquita, um muçulmano sábio. Chegaram lá, o sábio estava sentado todo vestido de branco em uma esteira de oração, e chamou os três, queria escutar cada um por sua vez, terminou de ouvir e disse-lhes:

- Tragam a moça que eu quero vê-la.

Minutos depois a moça chegou, como se fosse mágica, ela estava lá, quando o SÁBIO olhou, ele a olhou longamente, a olhou atentamente e até amorosamente, ele começou a fazer uma oração e começou a falar em árabe:

- Deus todo poderoso disse: a beleza está no olho daqueles que olham, porque Deus todo poderoso falou pra mim, o amor não se alegra da injustiça, mas ele se alegra da verdade, não tem problema que não tenha solução, e para confortar vossos corações essa moça vai ficar aqui, comigo, o tempo que for necessário.

O pai, o filho e o líder religioso foram tomados por um ódio e começaram a brigar de novo, eles disputaram e injuriaram-se, eles até lutaram. Dessa vez com o líder da mesquita junto, levam o assunto ao prefeito, chegando ao prefeito cada um deu a sua versão da historia, depois disso o prefeito falou tragam a moça a aqui, a moça apareceu, o prefeito a olhou longamente, a olhou atentamente e até amorosamente e falou

- Meus caros, é necessário ter sabedoria e nervos de aço para resistir diante da beleza dessa criatura, como oficial de estado civil, e o que faz os casamentos e com meus poderes, eu me declaro com ela marido e mulher.

Começaram a brigar novamente, eles disputaram e injuriaram-se. Eles até lutaram e chegaram na frente do governador com a moça, ele a olhou longamente, a olhou atentamente e até amorosamente e falou:

- Meus caros amigos, como governador eu me dou a tarefa de guardar a segurança dessa moça, ela ficará aqui na minha casa até encontrarmos uma solução clara pra essa história.

Depois disso retornaram a brigar, eles disputaram e injuriaram-se e até lutaram quebrando todo o escritório do governador, o rapaz que era bom de artes marciais começou a fazer poses de karatê chao-lin, todos começaram a se defender, o líder da comunidade começou a fazer uso das suas bruxarias, o líder da mesquita com suas orações, o governador tirou seu revolver

e atirou pra cima, nisso todos correram, a doença do amor, porque o amor é cego, assim que foi o combate do amor. Mas a moça, essa mesma moça chamando a atenção de todos falou:

- O bruxo canibal só tem seu valor em terra habitada por homens, colocado numa floresta ele vira um vegetariano, porque não terá carne de homens pra comer. Porque estão brigando por mim? vocês nem mesmo me conhecem.

Eles se olharam e falaram

- Não, não a conhecemos.

E ela então respondeu

- Se eu sou a união, eu sou o conforto. Se eu sou a união, eu sou a vida. Se eu sou a união, eu sou o dinheiro, se eu sou a união, eu sou o poder. E vocês, cada um de vocês estão mostrando que não sabem lidar com o poder que tem. Para conhecer a mulher, e você precisam conhecê-la. Para conhecê-la vocês precisam a compreender, vocês estão mostrando que não compreendem, vão cada um pra suas casas e acreditem, eu amo a todos.

Eles foram e depois desse dia compreenderam que o verdadeiro amor não está nas aparências.

CONTEXTO DA ESCUTA E NA DISCIPLINA

A história contada por Salif Berthé estava à disposição para as duas turmas, mas como as histórias foram sorteadas por duplas, esse conto não foi sorteado para nenhuma turma. Achei importante colocar o resumo dela aqui, e a coloquei inteira no Apêndice VII por que foi uma história muito importante para a condução das rodas como um todo, apesar de não ter sido contada por nenhum estudante. Salif aparentava ser um narrador com muita experiência e contou essa história, acompanhado de um violão. O conto não possuía uma canção inserida nele, mas o escutei cercado pela melodia e o dedilhado que o narrador fazia ao instrumento. Esse foi um conto com um contexto urbano, e que poderia acontecer em muitas cidades. Cheguei a pensar que seria muito difícil conta-la sem o violão, mas insisti em propor para o sorteio e foi uma pena não ter sido sorteada.

Reconhecer a mulher

(Narrador: Toumani Kouyaté¹⁵⁷ – Burkina Fasso)

¹⁵⁷ FONTE DA IMAGEM - <https://dinahfeldman.wordpress.com/toumani-kouyate-no-brasil>



RESUMO

Um juiz acreditava ter casado com uma mulher perfeita. E por achar que todas as mulheres eram como sua esposa, sempre julgava as mulheres inocentes nas questões legais. Sua mulher o alerta que ele estava sendo parcial, e que ele não conhecia as mulheres, ele não acredita. Passados alguns anos a esposa do juiz lhe prega uma peça que faz com que seja preso como louco, e o faz passar por situações constrangedoras para que perceba sua parcialidade.

Essa é a história do caso de um juiz. E o juiz dessa teve a sorte de casar com uma mulher perfeita, fisicamente perfeita, cabeça perfeita, coração perfeito. Essa mulher estava sempre à escuta de seu marido, este julgava o tempo todo. O marido conhecia muito bem essa mulher. Como tinha esse conhecimento, achava que todas as mulheres eram iguais à sua. Acreditava nisso a tal ponto que quando os casais brigavam e vinham o consultar, ele escutava a mulher e nem se dava o tempo de escutar o homem, pois já estava todo errado porque ele a conhecia, o tempo todo era dessa forma. Um dia a sua mulher disse:

- Estou achando que você é um juiz parcial, já é o momento de ser imparcial. Você não sabe exatamente o que é uma mulher, do que é capaz

Essa frase o ofendeu. Então disse:

- Como você pode dizer que não conheço as mulheres? Eu te conheço. És perfeita, um anjo, todas as mulheres são como você. Como podes dizer que não conheço as mulheres?! Não conheces os homens, são os mais inconscientes, mais audaciosos, devemos tudo a vocês mulheres.

Disse a mulher:

- Mas ainda você não conhece as mulheres.
- Obvio que conheço!

A mulher respondeu:

- Mesmo eu que sou sua mulher, não me conheces.

Aí ele ficou bravo.

- Eu te conheço muito bem.
- Não, não conhece, não sabe do que sou capaz.
- Então, do que és capaz?
- Para você sou um anjo, mas posso te pregar uma peça que nunca suspeitarás de mim.

- Ah, pregar-me uma peça? Não és capaz. Tens um coração muito puro para isso.

A mulher disse ok. E cada um foi fazer suas coisas.

O tempo passou, foram bons meses, alguns anos e a vida continuou. Um dia, a mulher veio encontrar seu marido e:

- Olha, andei pensando, como todos te admiram, toda a cidade, todos te adoram, eu ainda acho que deveria ter mais peso ainda e crédito diante de todo mundo. Agora eu decidi cozinhar, um prato raro, mas muito caro. Dessa forma convidarás o rei, os generais, todas as autoridades pra virem comer aqui.

O homem levantou-se, surpreso dizendo:

- Realmente és surpreendente. Como pode ter tão boas ideias?! Por isso digo que as mulheres são maravilhosas. Diga o dia?
- Próxima quinta-feira.

Então a quinta-feira chegou. O homem se levantou, vestiu sua roupa mais bonita, foi até a sua mulher e disse que hoje seria ele mesmo que iria ao supermercado. Ela respondeu que não tinha problema algum. Ela saiu. Logo depois, voltou e junto com seu marido decidiram o que iriam comprar. Tomando o cesto, ele partiu para o supermercado. Já a mulher, chamou uma jovem para a qual pediu que esta espionasse o seu esposo e comprasse tudo que ele comprava. A jovem fez exatamente o ela lhe mandou.

No retorno para casa, o homem deixou o cesto, tirou suas roupas ajudou a cozinhar, arrumaram os pratos e talheres sobre a mesa e quando tudo estava pronto ele saiu para convidar as autoridades. Depois que foi embora, a mulher veio e tirou os pratos e desorganizou tudo que estava sobre a mesa, entrou na cozinha e esvaziou todas as panelas, lavou e guardou. O que a jovem tinha comprado igual, ela pôs dentro do cesto, tudo que eles cozinham ela jogou fora. Então foi deitar-se e cobriu-se, até que ouviu um barulho na porta, que era o marido que chegava com as autoridades. Ela começou a gemer como se estivesse doente, chegando até a gritar tocando na cabeça. O juiz entrou com seus amigos, já na sala estava surpreso vendo aquela desordem toda. Diferente de como havia deixado, não compreendia nada, na sua cabeça pensava que alguém entrou e agrediu sua mulher ou alguma coisa de muito grave havia acontecido. Ouvindo os gritos dela ele correu até lá e ela disse:

- Você trouxe o médico.
- Que médico?
- Mas então você vá procurar um médico - E começou a gritar –Você tinha me dito que ia procurar um médico.

Começou a gritar segurando sua cabeça e as autoridades que estavam em sua casa começaram a entrar no quarto para ver a mulher e a consolar. Ficaram olhando o juiz em desespero. Um deles disse:

- O juiz tinha dito que vocês tinham cozinhado, arrumado tudo para nós comermos.

E prontamente ela respondeu:

- Não! Nunca! Eu estou doente faz dias, meu marido sabe, ele mesmo tinha dito que traria um médico. Por favor me ajuda! Meu marido ficou louco, as pessoas não sabem que está assim. De tempos e tempos quando a loucura pega, faz essas coisas. Agora estou compreendendo, como antes quis me matar, podem ver!!! Tudo está na cozinha.

Foram todos na cozinha. Ele mesmo viu as coisas que tinha comprado, estavam intactas. Nessa hora começou realmente a ficar louco, as pessoas o pegaram e o prenderam, esperando que a loucura passasse, deram alguns medicamentos à mulher, e foram embora. Depois que todos partiram, o tempo passou, e depois de alguns dias, ela foi visitar o marido:

- Então, já sabe o que uma mulher é capaz?

Ele não respondeu, mas começou realmente a ficar louco e foi deixado lá. Passaram sete dias, nesses dias, todos, ela vinha, levava sua comida, dava-lhe o que comer, não dizia o quê, simplesmente pedia para que abrisse a boca. Ela fez com que o homem bebesse seu próprio

xixi, comesse o próprio cocô, e no fim de sete dias, ela pediu para que fosse liberado e convocou as mesmas autoridades e explicou o que havia se passado, revelando a discussão anos antes sobre a mulher e mostrou a seu marido do que a mulher é capaz.

Quando o juiz compreendeu que tinha comido seu próprio cocô e bebido o próprio xixi, agradeceu a sua mulher dizendo a ela:

- Eu senti meus próprios odores e compreendi que estava perdido em mim mesmo e a partir de hoje serei imparcial.

Dizem que depois desse dia esse juiz jamais deu uma sentença errada a nenhum homem e nenhuma mulher.

CONTEXTO DA ESCUTA E NA DISCIPLINA

Quando Toumani Kouyaté narrou essa história, fez outra demonstração de sua maestria enquanto djeli, iniciador de djeliw. Toumani contou a história sem nenhuma canção, e a tradução simultânea foi feita por Josias Padilha. Mas naquele momento eu conseguia rir quando o djeli contava, antes da tradução, mesmo que meu francês não fosse tão fluente. Decidi prestar atenção nessa história, e gostei muito dela. Por essa razão escolhi que fosse uma das primeiras a recontar. A tradução foi feita em São Paulo, durante o curso, o que também facilitou o processo. A artimanha feita pela mulher me lembrou um pouco o discurso da mulher do conto de Salif Berthé. Duas duplas, uma da Licenciatura e outra do Curso Técnico, sortearam a história para contar, mas apenas estudantes da Turma I contaram em dupla. Uma pessoa do curso técnico faltou e uma narradora teve que contar sozinha.

Fanatou e Labout

(narradora: Aichatou Fofana Lamine¹⁵⁸ – Níger)



RESUMO

Fanatou era uma garota com muitas qualidades, mas sempre chegava depois do horário combinado. Certo dia, enquanto brincava sozinha no mato, escuta uma canção e começa a repetir o que se cantava. Mas a canção estava sendo cantada por uma bruxa chamada Labout que se incomoda com a petulância da garota e a persegue até fazê-la pagar pela brincadeira fora de hora.

¹⁵⁸ FONTE: ARQUIVO PESSOAL TONI EDSON

Havia uma menina que tinha muitas qualidades. Ela era inteligente, bela, respeitosa, mas seus pais ficavam tristes com uma de suas atitudes. Fanatou não sabia a hora de voltar para casa. Final de tarde, terminados os afazeres, ela saía para brincar com suas amigas. As amigas de Fanatou voltavam para casa no horário combinado, mas Fanatou não, e ia brincar com seus amigos. Todos os meninos voltavam para casa no horário combinado, mas Fanatou não.

Nesse momento da história, eu lembro que eu vou precisar da ajuda de vocês para continuar. Assim como eu escutei, nessa história, quem ouve, canta. Toda vez que eu falar “Minha voz em poder é”, vocês repetem “Cantou, cantou, retoque”.

Houve um dia que Fanatou ficou até muito, muito tarde. Quando ela voltou para casa, ela não enxergava um palmo a sua frente. Não podia ser diferente, em pouco tempo, ela estava perdida no meio do mato. Mas ela escuta uma música distante que parecia vir de uma árvore imensa.

(solfeja a canção)

Quando a menina chega perto daquela árvore, ela começa a entender a letra do que era cantado:

Olho cura o faro

Destino em capanga

Minha voz em poder é

Cantou, cantou, retoque

E a menina, depois de entender a letra, começou a cantar também, como se fosse uma brincadeira.

Olho cura o faro

Destino em capanga

Minha voz em poder é

Cantou, cantou, retoque

Só que quem cantava aquela música, em cima da árvore, era uma feiticeira chamada Labout. Labout cantava aquela música para tentar aplacar o choro de um bebê que carregava e que tinha uma moléstia nos olhos. A bruxa, ouvindo a menina cantar ao pé da árvore, resolve descer. E desce cantando:

Olho cura o faro

Destino em capanga

Minha voz em poder é

Cantou, cantou, retoque

Quando Labout chega embaixo, Fanatou ainda cantando resolve brincar de se esconder. Quando Labout olhava para a direita, ela ia para a esquerda. Quando Labout olhava para a esquerda, ela ia para a direita. A menina sempre estava atrás da feiticeira. Para Fanatou, tudo era brincadeira. Até o momento em que a bruxa consegue olhar nos olhos da menina e ela percebe toda a maldade que havia em seu coração. Fanatou começa a correr. Labout corre atrás de Fanatou. Mas Labout corre cantando:

Olho cura o faro

Destino em capanga

Minha voz em poder é

Cantou, cantou, retoque

Para sorte de Fanatou, no meio da corrida, aparece uma hiena. Labout detestava hienas. Quando Labout ia para esquerda, a hiena estava na sua frente. Quando Labout ia para direita, lá estava a hiena em sua frente. A bruxa não conseguia fugir do bicho. E Fanatou conseguiu se distanciar bastante. Até o momento em que a feiticeira Labout se transformou num pássaro e saiu voando. Ela chegou até o vilarejo onde morava Fanatou. A bruxa foi entrando, de casa em casa, à procura de uma menina que estivesse com sua respiração ofegante. Uma das últimas casas da vila era casa de Fanatou. A feiticeira conseguia ouvir, mas não precisar de

onde vinha aquela respiração ofegante e ela tira o lençol de uma cama e vê um irmão de Fanatou dormindo. Ela tira o cobertor de outra cama e vê uma irmã de Fanatou dormindo. E ela vai de cama em cama. De irmão em irmã. A última cama era de Fanatou. Quando a feiticeira reconhece a menina, ainda ofegante, Fanatou tenta gritar, mas, antes que conseguisse, a bruxa retira os seus dois olhos e ela adormece. Quando acorda no dia seguinte, Fanatou fala para os seus irmãos que não conseguia enxergar nada. Conta que foi perseguida por uma bruxa e que essa bruxa arrancou seus olhos. Descreve a árvore grande, onde Labout estava com o bebê com moléstia nos olhos. Seus irmãos procuram a bruxa, a árvore e nada encontram. Até hoje os descendentes de Fanatou nascem com uma moléstia nos olhos e em Burkina Faso talvez, e apenas talvez, essa história sirva para lembrar que precisamos voltar nos horários combinados.

CONTEXTO DA ESCUTA E NA DISCIPLINA

A narradora que me contou essa história em Burkina Faso é do Níger e tem um programa de televisão em que conta histórias. Aichatou, assim como Alasid, contou essa história algumas vezes durante o festival. Numa dessas vezes a contadora contou só para mim, porque demonstrei muito interesse em recontar a história no Brasil. Fiz uma gravação da história, em que a narradora parava e fazia comentários sobre seu contexto e sobre as transições. Esse momento foi muito rico e ela chegou a pedir que eu recontasse essa história em meu país. Uma dupla da Licenciatura sorteou essa história e a contou. Outra dupla do curso técnico sorteou a história. Depois, um garoto que havia faltado a aula do sorteio entrou no grupo, seria a única história africana contada por três pessoas. Mas nas duas rodas, os dois rapazes faltaram e uma das estudantes teve que contar sozinha. Um dos garotos que contaria foi assaltado pouco antes da primeira roda e por isso não pode comparecer a nenhuma delas.

A menina e a serpente (narradora: Djneba Sano¹⁵⁹ – Burkina Faso)



¹⁵⁹ FONTE: ARQUIVO PESSOAL TONI EDSON

RESUMO

Um marido, duas esposas com filhas em idade muito próximas. Uma delas morre e pede para que sua filha fosse criada como se tivesse saído do ventre da outra. Numa festa da comunidade, a madrasta impõe uma tarefa para a menina com a qual ela não conseguiria ir ao lugar onde as mulheres trançavam seus cabelos. Cumprida a tarefa, a menina se perde no mato e faz um acordo com uma serpente, a Píton, que trançaria seus cabelos se ela pudesse guardar segredo. A garota aceita, mas a inveja e a precipitação levam sua meia irmã a um outro destino.

Havia duas mulheres rivais e o principal motivo de sua rivalidade era que elas eram casadas com o mesmo marido. As duas tiveram filhas e as duas filhas numa idade muito próxima. Só que acontece que uma das esposas morreu. Antes de morrer, mesmo com toda rivalidade, ela pediu que cuidasse de sua filha como se tivesse saído de seu próprio ventre. Durante muito tempo, isso aconteceu. Mas a menina foi crescendo... Era uma menina muito comportada e obediente. Mas a mãe que a adotou sempre lembrava da rivalidade e exigia que ela fizesse trabalhos muito árduos. Todo ano havia uma festa nesta comunidade. As mulheres todas iam para um lugar afastado e passavam um dia inteiro trançando os cabelos umas das outras. Marcada a data da festa, era combinado esse lugar onde ninguém, além delas, podia ir. O dia da festa estava chegando e as mulheres decidiram para onde iriam. Mas a mãe, no dia da feitura de tranças, pediu para a sua filha adotiva que limpasse um tacho enorme de founio. Founiou é um cereal africano que, quando colhido, vem com muitos resíduos, pedras, folhas... Era como se a menina tivesse um barril de feijão para separar. A jovem garota não discutiu e começou a fazer o que a sua mãe pediu. Mas ela perguntou como ela chegaria ao lugar secreto que só as mulheres sabiam, porque ela também queria trançar os seus cabelos. A mãe disse que ela e sua filha legítima levariam folhas e deixariam as folhas no caminho para indicar onde as mulheres trançavam os cabelos. Isso foi feito. Mas acontece que a menina começou a separar o founio pela manhã e quando terminou já era muito tarde. As folhas verdes deixadas no caminho haviam secado. A menina tentou se guiar pelas folhas, mas acabou se perdendo no meio da mata. Perdida no meio da mata, ela vê uma serpente... uma serpente que o povo burkinabê chama de “píton”. A píton se aproximou dela, que estava com muito, muito, muito medo e perguntou o que ela estava fazendo naquele lugar. Ela disse que queria encontrar as outras mulheres para trançar o seu cabelo, para a grande festa. A píton lhe disse que já era muito tarde, que o sol já iria se pôr e que ela não conseguiria chegar até as outras mulheres a tempo. Mas ela mesma, a serpente, poderia trançar os cabelos da menina, se ela fosse capaz de guardar segredo. A menina concordou. E em poucos instantes, a píton fez as tranças mais bonitas que a menina já havia visto. Além disso, delicadamente, ensinou para a garota o caminho de volta. A menina seguiu as indicações da serpente, mas logo no começo do trajeto, ela encontra uma senhora, que vê as tranças, fica espantada e pergunta quem havia feito tranças tão belas. A menina, que sabia guardar segredo, responde assim:

O afã deixa fã da trança

Mas quem trança é bom nem contar

Foi um bicho do mato que me trançou

Minha palavra não é vã pra quebrar

A senhora entende o recado, agradece e a menina continua. Pouco depois ela encontra um senhor que elogia em demasia aquelas tranças e pergunta quem a trançou. A menina, que sabia guardar segredo, responde assim:

O afã deixa fã da trança

Mas quem trança é bom nem contar

Foi um bicho do mato que me trançou

Minha palavra não é vã pra quebrar

O senhor agradece entendido o recado e a menina segue o seu trajeto. Caminha mais um pouco e vê um jovem, como ela. O jovem não parava de olhar para aquelas tranças. Até que pergunta, com muitos elogios, quem a trançou. A menina, que sabia guardar segredo, responde assim:

O afã deixa fã da trança

Mas quem trança é bom nem contar

Foi um bicho do mato que me trançou

Minha palavra não é vã pra quebrar

O jovem, mesmo jovem, entendeu o que havia acontecido e depois dos agradecimentos, a menina seguiu sua jornada. Finalmente, ela chega até a sua casa. A madrasta viu aquelas tranças e, contendo sua admiração, perguntou gritando quem foi que a havia trançado. A menina, que sabia guardar segredo, responde assim:

O afã deixa fã da trança

Mas quem trança é bom nem contar

Foi um bicho do mato que me trançou

Minha palavra não é vã pra quebrar

A madrasta imediatamente desfaz as tranças de sua filha legítima e pede que, pelo menos, a meia-irmã a levasse para o mesmo lugar, para fazer tranças tão bonitas. A filha adotiva, sempre muito respeitosa, levou sua meia-irmã até o mesmo lugar onde encontrou a serpente. A píton apareceu e fez a mesma proposta para a meia-irmã. A menina, com suas belas tranças, voltou para terminar de se arrumar. A serpente trançou os cabelos da meia-irmã. Quando esta voltou, ela encontrou uma senhora, um senhor e um jovem. Todos ficaram encantados com as suas tranças e a menina que tentava com muito esforço guardar segredo respondeu assim, aos elogios:

O afã deixa fã da trança

Mas quem trança é bom nem contar

Foi um bicho do mato que me trançou

Minha palavra não é vã pra quebrar

Mas quando chegou até sua casa, sua mãe perguntou gritando quem, afinal, havia trançado seus cabelos. E a filha não resistiu. Ela disse que quem trançou seus cabelos foi a... Nesse momento, sem sabermos exatamente de onde veio, surge a píton que engole a menina, que nunca mais foi vista. É por isso que dizem, em Burkina Faso, que quando recebemos um órfão para cuidar devemos cuidar dele como se fosse nosso filho.

CONTEXTO DA ESCUTA E NA DISCIPLINA

Dona Djneba Sano foi comparada a mim por sua família, devido ao seu porte físico. Eles chegaram a dizer, em diula, que ela era a mais parecida comigo. E o detalhe é que ela realmente lembrava uma tia que tive, e que eu gostava muito. Alguns anos antes de conhecer Djneba Sano pessoalmente, eu já havia ouvido algumas histórias que ela contou, inclusive adaptei uma das canções que contou para Keu Apoema entre 2011 e 2012. Essa história foi sorteada por duas duplas, uma de cada turma, mas uma garota do curso técnico começou a faltar às aulas em demasia depois do retorno da greve e acabou não participando das rodas, mas nos presenteou com o registro fotográfico de uma das rodas, pois ela era fotógrafa profissional. A dupla do curso de Licenciatura foi formada por uma garota que fazia a disciplina como ouvinte e por um rapaz adepto do candomblé. Esse rapaz propôs uma adaptação muito interessante para a história, algo que eu nunca havia pensado.

A menina e a cauda
 (narradora: Amnta Sano¹⁶⁰ – Burkina Faso)



RESUMO

Uma garota nasce com uma cauda. Quando cresce, tem muitos pretendentes mas tenta a todo custo manter o seu segredo. A mãe precisa sair e lhe pede para executar uma tarefa simples. A menina deixa de fazer o que a mãe pediu porque um homem a observava e se ela obedecesse a mãe, o homem veria sua cauda. Quando a mãe chega, percebe o que aconteceu e anuncia aos quatro ventos que sua filha tinha uma cauda. A garota se irrita e sua cauda cresce até chegar ao céu e puxar o Sol para baixo. Com o calor extremo, toda comunidade procura contornar a situação.

Havia uma menina que era muito bela. Chegada à idade de se casar, ela tinha muitos pretendentes. Mas ela havia nascido com uma particularidade: essa menina nasceu com uma pequena cauda, como um rabo de um cachorro. Ela sentia muita vergonha dessa cauda. Ninguém, além de sua mãe, sabia da sua existência. Sempre que recebia visitas, quando nova e na fase adulta, ela sentava e não deixava que ninguém visse sua cauda. Ela recebeu muitos pretendentes, mas nenhum deles sequer imaginava que ela tinha uma cauda.

Até que um dia sua mãe precisou se afastar de casa por um período mais longo e pediu que a menina olhasse o foniou, um cereal africano, que ela deixava secando no quintal. Se o vento estivesse muito forte, se ameaçasse chover ou se houvesse um temporal com vento e chuva, ela precisaria recolher todo o foniou. A mãe partiu. A moça observa a o foniou. Depois de algum tempo, o vento começou a ficar mais forte. Ela sabia que estava ameaçando chover. Mas havia um homem do outro lado do quintal, um homem que observava a menina. Se ela levantasse, ele veria sua cauda. A menina decidiu não levantar. Começou a chover. Houve um grande temporal. Todo o foniou se perdeu.

Quando sua mãe chegou, ela ficou furiosa. E começou a gritar com a menina. “Perdemos todo o nosso foniou! Você ficou sentada o tempo todo e tudo por causa dessa sua cauda. Pois eu te digo: todo mundo vai saber que você tem uma cauda”. E a mãe esbravejou aos quatro cantos que a menina possuía uma cauda. A menina ficou envergonhada, mas ainda assim com muita raiva.

E quanto maior era a raiva da menina, mais a sua cauda crescia. E a raiva era tanta, mas tanta, mas tanta, que a cauda chegou até o Sol. E a menina com sua cauda puxou o Sol para baixo.

¹⁶⁰ FONTE: ARQUIVO PESSOAL TONI EDSON

Os rios secaram. As plantações morreram. Os bichos esturricaram. Em sua comunidade, os que sobreviveram se reuniram para tentar achar uma solução. Alguém precisava pedir para aquela menina para colocar o Sol em seu devido lugar. O líder político da comunidade foi falar com a menina. E ele pediu:

O Sol tão Sol não pode assim castigar

Esse calor mata bicho, destrói o lar

Largue esse Sol, deixe já

E a menina responde:

Minha mãe me humilha e ninguém defende (2x)

Minha mãe me humilha e ninguém...

Depois, o líder religioso foi falar com a menina. E ele pediu:

O Sol tão Sol não pode assim castigar

Esse calor mata bicho, destrói o lar

Largue esse Sol, deixe já

E a menina responde:

Minha mãe me humilha e ninguém defende (2x)

Minha mãe me humilha e ninguém...

Depois, um pretendente, pelo qual muitos achavam que a menina tinha uma certa afeição, resolveu falar com ela. E ele pediu:

O Sol tão Sol não pode assim castigar

Esse calor mata bicho, destrói o lar

Largue esse Sol, deixe já

E a menina responde:

Minha mãe me humilha e ninguém defende (2x)

Minha mãe me humilha e ninguém...

Enfim, a própria mãe resolveu falar com a sua filha. E chorando, ela pediu:

O Sol tão Sol não pode assim castigar

Esse calor mata bicho, destrói o lar

Largue esse Sol, deixe já

Comovida, a menina largou o Sol. Quando o Sol voltou à sua posição, houve um grande temporal. A mãe bebeu muita água da chuva. Mas ela bebeu tanta água, mas tanta água, mas tanta água que sua barriga estourou. E é por isso que dizem em Burkina que qualquer pessoa que tem uma particularidade não pode ser exposta ao ridículo.

CONTEXTO DA ESCUTA E NA DISCIPLINA

Nessa história, a relação com o fantástico toma proporções incríveis. Uma garota nasce com uma cauda e depois de humilhada essa cauda cresce e puxa o Sol para baixo. Quando a escutei em francês, eu achava que era uma expressão, como “pegar o Sol com a mão” ou “a Lua beija o mar”, mas depois que compreendi que o conto propunha o ato concreto de puxar o astro-rei, a história me chamou mais atenção. Além disso a tradução da canção que continha foi uma das mais difíceis. Isso se deu por conta da métrica quebrada e uma forma de cantar com muitas variações de tom, que minha voz não alcança com facilidade. Ela foi sorteada nas duas turmas. Na Turma I foi contada por duas garotas e na Turma II por dois garotos.

O velho, o órfão e a paciência.
 (Narradora: Minata Sano¹⁶¹ – Burkina Faso)



RESUMO

Um senhor cuida de uma criança órfã. Essa criança cresce, se casa e vai morar longe do pai. Em uma das visitas ao pai, anuncia que sua esposa estava grávida de um menino. O senhor fica feliz e propõe para o enteado um desafio. O fato se repete três vezes, uma a cada filho, e o rapaz passa por provas difíceis com a ajuda da formiga negra, um amigo e o gato da família, mostrando que a paciência, a confiança e a perseverança podem ser bem recompensados.

Contava Dona Minata Sano que um velho homem tomou as responsabilidades por uma criança órfã, essa criança cresceu, se tornou um homem muito responsável, casou-se, foi morar com sua esposa, e numa das visitas ao velho pai ele disse:

- Pai, minha esposa está grávida!

E o velho diz:

- Hummm, é uma menina ou um menino?
- Um menino pai! Um menino!

O velho canta:

Menino traz sucesso, mas sucede o que é hostil

Por isso bem sucinto, te proponho um desafio

O Pai traz pro jovem um grande pote com dois grãos muito parecidos. O desafio era que o filho separasse aqueles grãos até o dia seguinte. Depois que o velho sai, seu filho se desespera, eram muitos grãos e muitos parecidos, como ele conseguiria separar grão por grão? Ele caminhava de um lado pro outro e perguntava para si mesmo por onde começar, até que ele encontra a formiga negra, e a formiga pergunta qual o motivo de tamanha aflição. Ele explica todo o caso e a formiga disse que ficasse tranquilo, ele deveria trazer dois outros potes e depois disso voltar no mesmo horário no dia seguinte. O jovem fez o combinado e no dia seguinte os grãos estavam separados, cada grão em seu respectivo pote. O rapaz agradeceu, levou os dois potes até o seu pai, que ficou admirado, o velho deu-lhe um abraço, daqueles

¹⁶¹ FONTE: ARQUIVO PESSOAL TONI EDSON

abraços de quem confia no futuro de alguém. O tempo passou e poucos anos depois, o jovem numa das visitas ao seu velho pai conta

- Pai, minha esposa está grávida!

E o velho diz:

- Hummm, é uma menina ou um menino?
- Um menino pai! Um menino!

O velho canta:

Menino traz sucesso, mas sucede o que é hostil

Por isso bem sucinto, te proponho um desafio

O velho traz um saco enorme que continha dois tipos de folhas muito parecidas, o desafio era separar aquelas folhas até o dia seguinte. Depois que o velho sai o rapaz se desespera, ele caminhava de um lado para o outro, colocava as mãos na cabeça, ficava tentando imaginar como conseguiria separar aquelas folhas em tão pouco tempo. Até que ele encontra a formiga negra que lhe pergunta, afinal, qual o motivo daquele desespero. O rapaz explica, a formiga pede que ele ficasse tranquilo, trouxesse dois outros sacos, depois disso, voltasse no mesmo horário no dia seguinte, rapaz faz o combinado e no dia seguinte as folhas estavam separadas nos dois sacos, cada qual no seu devido lugar. O jovem agradece, leva os sacos até seu velho pai que fica feliz e espantado. O velho pai lhe dá um abraço tão apertado, mas tão apertado, daqueles de quem confia no futuro de alguém. O tempo passou, muitos anos se passaram e o jovem que já não era mais tão jovem, faz uma visita ao seu velho pai e diz:

- Pai, minha esposa está grávida!

E o velho diz:

- Hummm, é uma menina ou um menino?
- Um menino pai! Um menino!

O velho canta:

Menino traz sucesso, mas sucede o que é hostil

Por isso bem sucinto, te proponho um desafio

Dessa vez o desafio era que o rapaz descobrisse qual o prato de tou sua mãe havia feito. Haveria uma grande festa e muitas mulheres fariam o mesmo prato, ele precisava descobrir qual deles havia sido feito por sua mãe. O filho não se desesperou, foi imediatamente procurar a formiga negra, mas infelizmente ele não encontrou, ele procurou mais e mais, mas não havia nenhum vestígio da formiga negra. Aí ele caiu no desespero, ele andava de um lado para outro, colocava as mãos na cabeça até que um amigo lhe perguntou a razão de uma aflição tão grande. Essa amigo, que era um amigo de infância, lhe disse para ficar tranquilo e que lembrasse do gato da casa, este certamente o ajudaria nessa empreitada. Chegado o dia da festa, muitas mulheres fizeram pratos de Tou, um prato africano feito com milho pilado, o velho pai colocava cada um dos pratos numa grande mesa, com um certo prato o gato da casa se aproximou da perna do velho, o velho imediatamente o espantou dali. O jovem, que já não era tão jovem, percebeu que aquele era o prato feito por sua mãe, depois que todos os pratos foram colocados, ele foi certo até o prato que sua velha mãe havia feito. O pai ficou admirado, muuuito contente e lhe deu um abraço, tão apertado, mas tão apertado, mas tão apertado, daqueles abraços de quem confia no futuro de alguém. Eu não sei se eu já disse que esse velho pai era um homem muito sábio, eu não sei se já disse que esse homem era o líder de sua comunidade, mas eu não posso esquecer de dizer como disse Dona Minata Sano que a partir desse dia, esse jovem passou a ser o líder de toda a comunidade por conta da sua perseverança e paciência.

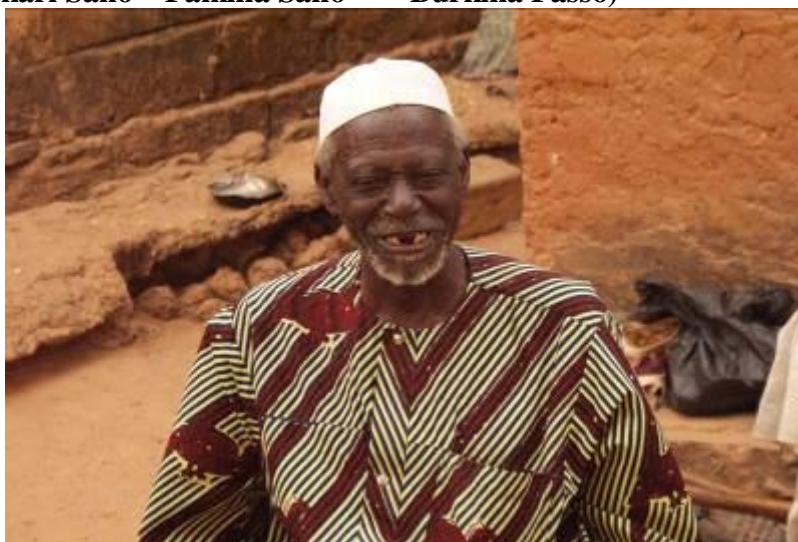
CONTEXTO DA ESCUTA E NA DISCIPLINA

Com essa história contada por dona Minata Sano, busquei discutir com os estudantes o poder da paciência. Esse foi um conto de ensinamento em que as relações com o fantástico

não apareceram de forma tão evidente, apesar dos momentos em que o rapaz conversa com a formiga negra. Originalmente, essa história foi contada em diuila sem canções. Mas por insistência de uma acadêmica da Turma I, a mesma que propôs o nome da roda mais votado, compus uma canção especialmente para a história. Na Turma I, ela foi contada por duas garotas, ambas pesquisadoras do ofício de palhaças, uma que fazia como aluna ouvinte e a outra que solicitou a canção, estava matriculada. Na Turma II, a história foi sorteada por um rapaz e uma garota. Um caso engraçado é que as duas duplas, mesmo sem terem se visto contar mutuamente, resolveram brincar e colocar na forma de contar em duplas alguns jogos que traziam a comicidade. No caso da dupla que estuda a palhaça era até mais esperado, mas a coincidência é que a outra dupla, por caminhos muito diferentes, tentou tornar, pela comicidade, a história mais “brasileira”.

Matenê e a Flauta

(Narrador: Bakari Sano – Família Sano¹⁶² – Burkina Fasso)



RESUMO

A mãe de Matemê cuidava muito dela e a protegia de todos os possíveis pretendentes. Um jovem se transforma numa flauta e consegue entrar na casa de Matemê. A flauta, canta sempre que quer algo, o que diverte muito a mãe de Matemê. A flauta canta para beber água, para comer, para tomar banho... para passar creme, para deitar, enfim...o jovem e Matemê se envolvem de tal maneira que sua mãe precisa aceitar que sua filha saísse de casa tocando melodias diferentes do que havia planejado.

Essa história foi contada pelo Seu Bakari Sano, ela fala de uma menina chamada Matemê. Matemê tinha uma mãe que gostava muito dela, e além disso, fazia tudo por ela. Mas ela gostava tanto, tanto, tanto dela que não deixava que ninguém chegasse perto. Matemê era uma jovem muito bonita, poderia ter muitos pretendentes, mas sua mãe tinha um ciúme imenso, conta-se que certa vez, enquanto sua mãe estava distraída na feira, um jovem se aproximou de Matemê, Ele disse: eu a quero!, Ela respondeu: Eu também te quero mas minha mãe não pode nem pensar que estou conversando com você. E o jovem aproveitando o pouco tempo que tinha pediu para que Matemê, no dia seguinte quando fosse buscar água não esquecesse de passar um tempo embaixo da árvore de katité. Os dois se despedem rapidamente e no dia seguinte Matemê e mãe vão buscar água no poço. Matemê ia na frente e sua mãe seguia todos os seus passos. Chegando ao poço Matemê disse que precisava fazer suas necessidades, e a

¹⁶² FONTE: ARQUIVO PESSOAL TONI EDSON

mãe recomenda que ela faça na árvore de karité. A menina carrega seu pote de água, vai até a árvore, faz as suas necessidades. E aquele jovem havia se transformado numa flauta e estava aguardando em cima da árvore, quando Matenê chega ele, como flauta, salta no pote de água, Matenê não percebe e volta ao encontro de sua mãe. Elas voltam pra casa, Matenê na frente e sua mãe observando todos os seus passos. Quando chegam em casa Matenê vai despejar a água do pote em um pote maior e cai a flauta no chão. A mãe de Matenê pergunta que objeto era aquele, quem o havia dado, o que aquela flauta fazia ali. Matenê disse que não fazia ideia porque ela, a mãe, observava tudo que ela fazia. A mãe se contentou com a resposta, e disse que:

- Afinal é só uma Flauta!

Passada a curta discussão, Matenê resolveu beber um pouco de água, e nesse momento a flauta cantou

Matenê me dá água pra beber

Matenê minha sede vem matar

Matenê essa água que me dê

Matenê minha sede saciar

E a mãe achou aquilo muito engraçado, uma flauta que canta! A mãe também Cantou

Matenê dê-lhe água pra beber

Matenê sua sede vá matar

Matenê essa água que lhe dê

Matenê sua sede saciar

Matenê, obediente como era, deu água para a flauta. Pouco depois é chegada a hora de comer.

E nessa hora a flauta cantou:

Matenê dê comida pra comer

Matenê minha fome vem matar

Matenê a comida que me dê

Matenê minha fome saciar

A Mãe de Matenê gargalhava, que gracinha que era essa flauta, e a mãe de matene cantou:

Matenê dê comida pra comer

Matenê sua fome vá matar

Matenê a comida que lhe dê

Matenê sua fome saciar

Depois de comer Matenê resolveu tomar banho, quando ela entra no banho a flauta canta

Matenê me dê banho pra valer

O meu corpo vem limpar

Matenê esse banho que me dê

Matenê o meu corpo vai lavar

A mãe de Matenê se divertia com tudo aquilo e falava:

8. Vai Matenê, dá banho nessa Flauta!

Seu Bakari Sano Conta que foi uma banho muito longo, e quando saiu do banho Matenê trazia um sorriso que a muito não se via em seu rosto. Depois do banho Matenê decide passar creme em seu corpo, nesse momento a Flauta canta:

Matenê esse creme tem poder

Matenê venha me massagear

Matenê esse creme que me dê

Matenê o meu corpo vai hidratar

Matenê fala pra mãe e a mãe diz:

Vai menina, passa creme na flauta!

Matene, muito obediente, passa creme na flauta. Quando Matenê se prepara pra deitar, a flauta coincidentemente canta:

*Matenê quero deitar com você
 Matenê ao seu lado quero estar
 Matenê quando o dia amanhecer
 Matenê é você que quero olhar*

A mãe que já estava com sono fala:

– Vai Matenê, deita logo com essa flauta

Matene, deita com a flauta. Na madrugada a Flauta começa a cantar:

*Matenê quero fazer com você
 Matenê algo que vamos lembrar
 Matenê o que faço com você
 Matenê o seu corpo vai goss...tar*

Matenê avisa sua mãe que a flauta queria fazer algo com ela. Matenê e a mãe dormiam na mesma cama, e a mãe com muito sono fala pra filha deixar a flauta fazer o que ela quisesse. A flauta fez uma, duas...três vezes o que ela quis. A mãe de Matenê cansada como estava nem acordou. Depois que algum tempo as pessoas perceberam que a barriga de Matenê não parava de crescer, Matenê estava grávida. Ela foi obrigada a casar com a Flauta. No dia do casamento a Flauta se transformou no jovem, assumiu o casamento e a criança, e levou sua esposa pra bem longe de onde vivia a mãe. Por isso seu Bakari conta que precisamos cuidar de nossas princesas, proteger os nossos tesouros, mas sem exagero, porque pode ser que elas encontrem uma flauta e sigam a tocar melodias em lugares muitos distantes.

CONTEXTO DA ESCUTA E NA DISCIPLINA

Este conto, desde que eu o ouvi em Burkina Faso, levava a plateia ao delírio, com muitas palmas e gritos e gargalhadas enquanto era contado. Quem a narra, seu Bakari Sano, parecia ser uma das pessoas mais experientes da família. Keu Apoema esteve com eles entre 2011 e 2012 e antes da montagem do Ziri-ziri eu pude assistir a vídeos da família ouvindo histórias. Enquanto os outros membros da família narravam, seu Bakari escutava atentamente e repetia “namo”, num volume baixo, acompanhando a contação. De certa forma, ele dizia “sim, eu te escuto”, ou “pode continuar, a história era bem assim”. Ou seja, como na família só ele cumpria essa função tanto quanto Keu esteve em Bobo Diulasso quanto quando eu fui, ele certamente era um dos mais velhos entre aquelas pessoas e sabia muitas histórias. A história foi sorteada nas duas turmas, por uma garota e um garoto. Mas na Turma II, a garota não pôde participar das rodas e o rapaz contou sozinho.

ANEXOS

ANEXO I – ARTIGO PUBLICADO NA REVISTA URDIMENTO 24, 2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101242015xxx>

Negros pingos nos “is”: *djeli* na África ocidental; griô como transcrição; e oralidade como um possível pilar da cena negra

Black dotted "i's": *djeli* in West Africa; griot as transcreation; and orality as a possible column of black scene

Toni Edson Costa Santos¹⁶³

Resumo

O presente artigo discute a valoração dadas à palavras como *negro*, *griô*, que foram usadas num sentido negativo e hoje podem possuir outra leitura. Essas terminologias passam por uma ressignificação, em que agentes negros tem pleiteado um outro valor, positivo. O texto apresenta o contador de histórias, genealogista, entre outras funções, presente na África Ocidental, chamado de *djeli*. O texto expõe que para ser *djeli* é preciso nascer *djeli*. Sua transcrição para o termo *griô* pode ser positiva, entendida a transculturação que ocorre. O texto aproxima Teatro e Contação de Histórias, e indica como a oralidade africana pode conduzir da cena negra.

Palavras-chave: Teatro Negro; *djeli*; griô; oralidade

Abstract

This article discusses the valuation given to words like black, griot, which were used in a negative sense and today may have another reading. These terminologies undergo a redefinition, in that black agents has claimed another value positive. The paper presents the storyteller, genealogist, among other functions, present in West Africa, called *djeli*. The text states that to be *djeli* one must be born *djeli*. Its transcreation griot for the term may be positive, it is understood transculturation. The text approaches Theatre and storytelling, and indicates how the African orality may lead the black scene.

Keywords: Black Theatre; *djeli*; griô; orality

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

Um assaltante invade a sua casa com armas possantes, mata familiares seus, estupra, transmite doença, rouba seus pertences, faz você trabalhar para ele obedecer suas ordens, esse assaltante pode, se ele for fisicamente diferente

¹⁶³ Professor de Teatro de Rua e Encenação do Curso Técnico em Arte Dramática de ETA/UFAL e doutorando do PPGAC da UFBA. tonidiscipulo@gmail.com

de você, atribuir essas diferenças a superioridade em relação a você, acreditar nisso e fazer até você crer nos argumentos dele, e ele pode também escrever livros e mais livros, produzir filmes e mais filmes, e ensinar para gerações e gerações, através de vários meios, que você é inferior e ele é superior a você por conta das diferenças fenotípicas (Cutí, 2010, p. 43).

A palavra “negro”

Esse artigo se propõe a analisar truques “retóricos” que circunscrevem a performance negra e em alguns momentos geram conflitos teóricos. A proposta é elucidar questões, propor reflexão sobre o peso de algumas palavras que retiradas de seu contexto podem causar dúvidas. A primeira dessas palavras inicia e termina o título, a terminologia, *negra*, *negro*. O escritor Luiz Cuti problematiza essa questão no seu texto, “Quem tem medo da palavra negro?”, onde está contida a epígrafe acima. O autor coloca que “a humanidade nasceu na África”. Dessa forma somos todos afrodescendentes. Mas o que o Movimento Negro tenta é exatamente ressignificar a terminologia “negro”, antes proferida pejorativamente. Cuti nos fala sobre a escolha e a dinâmica das palavras:

As palavras trazem conteúdo, têm suas histórias no idioma, seus significados e suas morfologias não são para sempre. É por isso que elas são escolhidas ou rejeitadas. [...] Tendo a palavra em foco servido para ofender, no momento em que o ofendido assume-se dizendo “eu sou negro”, o que ocorre é que ele dá a ela outro significado, ele positiva o que era negativo (Cutí, 2010, p 46).

O que Cuti e o Movimento Negro na diáspora propõem é uma mudança de paradigma. Não existe um país africano chamado “Negrolândia”, mas esse adjetivo proferido atualmente é um grito de resistência. Cuti diz ainda que “afro-brasileiro, portanto, são todos os brasileiros(...) do ponto de vista científico e não social” e o prefixo “afro” não representa a pessoa humana da mesma forma que a palavra “negro”:

Esta diz de pronto sobre o fenótipo: pele escura, cabelo crespo, nariz largo e lábios carnudos. Variações nesses itens são infinitas. “Afro” não necessariamente incorpora tal fenótipo, sobre o qual incide a insânia branca do racismo. Branca porque é dos brancos. Um “afro” pode ser branco. Há milhões deles. No “afro”, o fenótipo negro se dilui (Cutí, 2010, p. 43).

O discurso de Cuti é radical (possui raízes profundas) e necessário. O professor e diretor cubano Julio Moracen Narranjo, coloca num patamar semelhante as palavras “negro” e “afrodescendente”, mas nos instiga, como Cuti, a refletir sobre a necessidade de repensar o uso da palavra “negro”. Julio Moracen afirma que “somente os afrodescendentes podem se chamar de negros”

Seus ancestrais eram simplesmente africanos, sendo que ainda hoje falam de si mesmos como Dogon, Zulu, Massai, Ibo, etc. [...] Se é negro, afrodescendente, é porque essa identidade foi herdada da escravidão: todo africano na América tem sido considerado nada mais que um negro. Assim foi visto e categorizado pelo colonizador e esta categorização agora deve ser assumida como reivindicação orgulhosa de identidade consciente como cultura de resistência. [...] Sou negro! (Narranjo, 2011,75).

A atriz e pesquisadora Priscila Preta, investiga o que pode ser considerado um marco na utilização do termo “negritude” para se referir à elementos provenientes da cultura africana. Ela atribui a definição ao pan-africanista Leopold Sédar Senghor. Segundo Priscila:

Senghor foi poeta, ativista africano, político, e posteriormente, o primeiro presidente pós-independência do Senegal. Não foi ele o primeiro poeta a apresentar a palavra negritude em sua produção, pois o martinicano Aimé Césaire, em 1938, a revelou no seu livro de poemas. Mas foi Senghor quem a definiu como o “conjunto de valores culturais e espirituais africanos”, esses valores, independentemente de nacionalidade ou território, estão presentes tanto no interior da própria África quanto nas diásporas africanas. (Preta, 2011, p. 88).

Transculturização e transcriação

O professor Julio Moracen avança na discussão relacionando inclusive a terminologia “negra” ao Teatro, como já havia feito Leroi Jones (Amiri Baraka): “Na década de 60, o poeta e dramaturgo negro Leroi Jones falava em fazer um teatro negro militante para que a população negra entendesse seu próprio mundo.” O que une o discurso desses autores é a necessidade de ressignificar a palavra “negro” e assumir que a arte que fazemos é negra. Dessa maneira, a palavra “negra” e o termo “negro” têm passado por um processo de transculturização/transcriação, onde o que outrora era negativo está sendo positivado. Julio Moracen, em oposição ao conceito de aculturação fala do termo “transculturização”, trazido por Fernando Ortiz para descrever manifestações negro-cubanas. Segundo Moracen, esse termo só era utilizado por Fernando Ortiz na década de 40 e na década de 70 retorna nos estudos de psiquiatria transcultural (Narranjo, 2011, p. 69). Através da transculturização, no embate entre as culturas, “permitia entender como as culturas se encontravam, nascendo daí uma nova cultura, a partir do que cada uma podia oferecer de melhor” (Narranjo, 2011, p. 69). O pesquisador diz que:

Para Fernando Ortiz, a transculturização supunha a existência de três momentos indissolúveis: aculturação - o contato com novos segmentos culturais; desculturação - o processo de aculturação em sua segunda fase, o

abandono que cada cultura faz de alguns de seus elementos; e transculturação - um processo de transformação que dava lugar a uma ressignificação de novas realidades culturais (Narranjo, 2011, p. 69).

Moracen também cita a terminologia transcrição, assumida pelo poeta brasileiro Haroldo de Campos inspirado nos estudos de Fernando Ortiz, em que para cada nova tradução, ele se considerava transcriador, por estar trazendo um produto novo, uma nova obra (Narranjo, 2011, p. 69). Segundo Julio Moracen, Fernando Ortiz amplia essa discussão transcultural utilizando o termo “contraponteio”, que viria da música e das ciências sociais para reafirmar a ressignificação das palavras de culturas diferentes. Mas prefiro aqui utilizar o termo transcrição para designar o processo pelo qual tem se transformado a palavra “negro” e como pode ser encarada na diáspora o termo “griô”. Essa palavra é uma tradução ocidental para contadores de histórias africanos, que se chamam, entre si, de *djeli*.

Teatro e contação de histórias

Mas antes de tecer comentários sobre o termo *djeli*, vou argumentar quanto à aproximação/complementaridade entre o Teatro e a Contação de Histórias. A arte milenar de contar histórias vem sendo pesquisada por atores e diretores e são muitas as indicações de como contar histórias. Grande parte desses “manuais” está calcado numa cultura eurocêntrica que estabelece princípios teatrais do Ocidente para estimular o ato performático de contar histórias. O contador de histórias contemporâneo cruza conceitos dramáticos e épicos ao passar por muitas personagens mantendo uma relação direta com o público. Conceitos como presença e verdade cênica (Stanislávski), e estranhamento (Brecht) são recorrentes em discussões desse ramo espetacular. Sobre os limites da contação de histórias e do teatro, acredito que as duas artes sejam complementares, senão muito parecidas. Elvia Perez(2012), num artigo do livro *A arte de encantar: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares*, organizado por Fabiano Moraes e Lenice Gomes, intitulado “Narração oral ou Teatro?”, busca estabelecer alguns dos limites possíveis dos dois campos. A autora afirma que:

As diferenças eram evidentes; o narrador, diferentemente do ator, não incorpora um personagem, mas o ‘vive brevemente’ em sua narrativa. Da mesma forma, a narrativa não utiliza a quarta parede do teatro, mas sim a comunicação direta com o público. O relato não usa elementos, nem cenário, porque ocorre em qualquer lugar público, já que é finalmente oralidade (Gomes & Moraes, 2012, p. 153).

Essa citação diz respeito à contraposição de um tipo de teatro ao ato de contar histórias, mas, da mesma maneira que há muitas formas de narrar, há muitas formas de fazer teatro. Elvia Perez lembra que a essência da narrativa oral é o discurso, mesmo que haja diálogo em alguns contos. Mas a figura do narrador não pode desaparecer. Normalmente, o relato do conto é algo que já aconteceu e “embora seja pessoal e contado em primeira pessoa, [...] mesmo que tenha sido em um passado recente, é passado, por isso eu pude contá-lo”.

A história possui ações verbais que não correspondem às ações físicas ao contá-la, pois ocorrem na imaginação daquele que conta e daquele que a ouve. O que faz o narrador, se necessário, são os deslocamentos pela cena, não ações físicas. [...] Há muitas maneiras de se contar um conto, tantas quantas forem os contadores de histórias; continua sendo narração oral se sua essência é mantida, embora varie a forma de apresentá-la (Gomes & Moraes, 2012, p. 156).

Uma forma de teatro que pode se utilizar de muitos princípios e atributos do ato de contar histórias é o teatro popular feito em espaços abertos, porque parte da premissa de que não há quarta parede, e as relações entre ator e plateia são muito próximas. Elvia Perez apresenta também essa aproximação quando afirma que o “narrador oral conta com a história usando a gestualidade, o tom de voz, o olhar ou o movimento” e as formas de “adaptabilidade e versatilidade da narração de contos, estas já estavam presentes no teatro popular”. A autora cita Petr Bogatiev em seu artigo “Semiótica do Teatro Popular”, o autor:

comenta que, diferentemente do teatro culto, o teatro popular define o espaço cênico pela presença do ator sem necessidade de outro tipo de elemento, nem pano de fundo, e tem uma ligação mais estreita entre o ator e o público, o que requer que o autor se dirija diretamente para o público (Gomes & Moraes, 2012, p. 164-165).

E é exatamente dessa maneira que o *djeli*, contador de histórias encontrado na África Ocidental, se relaciona com seu público, diretamente e contando com sua expressão e por vezes com instrumentos musicais. Apesar das aproximações sobre os limites do ofício teatral e da contação de histórias, muitos contadores de histórias preferem não se assumirem atores e atores, devido às especificidades da forma de treinamento e uma visão de teatro que limita a percepção de quem não pratica essa arte. Nesse sentido, uma das diferenças entre a função de ator e a de contador de histórias se dá pela regulamentação da profissão. O teatro tem uma legitimidade profissional há muitos anos e somente há cerca de 30 ou 40 anos, há uma movimentação para considerar a contação de histórias como profissão.

Oralidade, djeli e griot

Mas esse retorno ao ato profissional de contar histórias¹⁶⁴ no Brasil também tem assumido a grande presença da oralidade africana na estrutura de nossa nação e tem-se buscado aproximações entre as várias formas de contar histórias na África e o que temos feito aqui.

É preciso atentar que, ao se falar de contadores de histórias em África, falamos de culturas essencialmente orais, em que a oralidade não significa uma ausência de habilidade com a escrita, mas uma atitude diante da realidade.

Todo som que produzimos são abarcados no campo da oralidade. Para Elvia Perez, oralidade abrange “[...] desde o choro de um bebê com fome, até o monólogo psicanalítico e filosófico dos seres humanos” (Gomes & Moraes, 2012, p.159). A grande maioria dos grupos étnicos africanos transmite seu aprendizado através da oralidade, há tradições orais em diversos segmentos dessas sociedades, embora existam, em alguns povos, castas em que as pessoas são formadas para contar histórias, e resguardar a genealogia, como é o caso do *djeli*. Há tradições orais entre os ferreiros e tecelões da África Ocidental, mas sua função está voltada para a arte da forja ou do tecer. Para o *djeli*, sua função na sociedade é ser depositário da palavra, essa é a matéria prima de seu artesanato. No Brasil, eles são conhecidos como griots, apesar de, entre eles não se chamarem dessa maneira. Eles resguardam a memória de muitas gerações, a tradição oral é a razão de existir dessa casta. Djibril Tamsir Niane, em sua versão da história de Sundjata, um grande épico da cultura mandinga, ouvida de Mamadou Kouyaté afirma que:

Durante longos anos ele aprendeu a arte oratória na História; além disso, é juramentado e somente ensina o que ordena a sua “corporação”, já que – como dizem os griots – “Toda ciência verdadeira deve ser um segredo”. [...] é mestre na arte das perífrases, fala empregando fórmulas arcaizantes ou transpõe os fatos em lendas que divertem o público, mas de cujo sentido secreto o vulgo jamais se apercebe (Niane, 1982, p. 5).

¹⁶⁴Segundo Celso Sisto, tem ocorrido um movimento mundial da valorização e profissionalização do contador de histórias, que ele chama de “boom” dos contadores de histórias, desde a década de 70 (Sisto, 2005, p. 79-84). Felícia de Oliveira Fleck escreve uma dissertação sobre *A profissionalização do contador de histórias contemporâneo*, onde analisa o movimento de contação de Santa Catarina, entrevista contadores de histórias profissionais e inclusive alguns com pesquisa em contos africanos (Fleck, 2009, p. 91). E Gislayne Matos situa na década de 1970 o que ela chama de “volta dos contadores de histórias” e cita grandes festivais e encontros que marcaram esse retorno da arte de contar histórias em meio urbano (Matos, 2005, p. XVII-XXI).

Em sua narrativa escrita, o autor assume a voz daquele que o contou a história e ainda explica mais sobre esse uso da palavra:

A arte da palavra não apresenta qualquer segredo para nós; sem nós, os nomes dos reis cairiam no esquecimento; nós somos a memória dos homens; através da palavra, damos vida aos fatos e façanhas dos reis perante as novas gerações (Niane, 1982, p. 11).

Portanto, embora o termo oralidade seja abrangente e compreenda toda e qualquer articulação de sons, o que interessa nesse artigo é a oralidade transformada em palavra pelo corpo.

Esse entendimento de oralidade já é praticado há séculos na cultura mandinga (África Ocidental) e com o movimento recente de profissionalização do contador de histórias no ocidente, essas leituras vêm sendo teorizadas. Muitas dessas teorias, acabam citando o termo griot. Esta palavra parece ter diversas origens, alguns dizem que vem do termo “guirilô”, do francês, outros dizem que vem do termo “criado”, do português¹⁶⁵. Thomas Hale (Hale, 2007, p. 357-366) compreende e destaca essas possíveis origens e ainda possui uma teoria que relaciona a origem do termo griot com o Império de Gana, no século XI, em função de escravos de Gana levados para o Marrocos, sendo que alguns se destacavam, pelas suas qualidades verbais e musicais, que teriam sido chamados de “group of guineos” na Espanha, que teria derivado para “guiriots” e depois “griots”¹⁶⁶.

Acredito que essa teoria se espalha na Europa e inclusive chega ao Brasil com muita força, através da Ação Griô Nacional¹⁶⁷ surgida em 2006 no interior da Bahia, até a luta pela

¹⁶⁵ <http://babathestoryteller.com/the-ancient-craft-of-jaliyaa/origin-of-the-word-griot/>

¹⁶⁶ “The most common theory is that griot comes from the French guiriot, ancestor of griot, with first appeared in 1637. Other viws hod that griot comes from the Wolof term guewel, Fulbe gawlo, Mande jeli, jail, Portuguese criado, grito, gritalhão, or the Portuguese term for Jew, judeu (creole djidiu) Spanish guirigay, Berber and Hassaniya Arabic iggio, egeum and Arabicqawal via guewel.”(pág. 8) Aqui Hale traça algumas das possíveis origens da terminologia e depois desenvolve sua própria teoria com base em referenciais do Império de Gana no apêndice “Theories for the Origino f the Word Griot” (págs. 357-366) na obra – HALE, Thomas A. *Griots and Griotes: Masters of words and music*. Bloomington: Indiana University Press, 2007

¹⁶⁷ “A *Ação Griô Nacional* nasceu em 2006 como projeto criado e proposto pelo Ponto de Cultura *Grãos de Luz e Griô*, da Bahia, ao programa *Cultura Viva* da Secretaria de Cidadania Cultural do Ministério da Cultura. A *Ação Griô* é uma rede que envolveu 130 projetos pedagógicos de diálogo entre a tradição oral e a educação formal, mais de 750 *griôs* e *mestres* bolsistas de tradição oral do Brasil, 600 escolas, universidades e outras entidades de educação e cultura e 100 mil estudantes de escolas públicas. [...] O abasileiramento da palavra Griô trata-se de uma reinvenção simbólica que unifica os termos que referenciam os representantes das tradições em diversos países, grupos étnicos e regiões. Depois de abasileirado em 1998, o termo ganhou no Brasil mais de 588.000 citações e páginas na internet em nível nacional e internacional, relacionadas com as tradições orais.”

implementação da Lei Griô Nacional¹⁶⁸, de valorização dos mestres da cultura popular no Brasil. Acho importante destacar que entendo todo o movimento brasileiro em torno dessa terminologia, respeito, e concordo com sua utilização, desde que seja encarada com uma forma de transcrição., A palavra “griô” não existe em nenhuma língua africana, e foi uma terminologia imposta pelos colonizadores.

O *djeli* traz posturas éticas e ensinamentos presentes em alguns povos africanos. A terminologia vem da cultura mandê, *mandingue* (francês) ou cultura mandinga, em português. Thomas A. Hale (2007), fala que o Império Mande tinha uma extensão de cerca de 1500 quilômetros de leste a oeste e cerca de 1000 quilômetros de norte a sul, e que apesar de nem todos os povos serem mandinga, sua influência cultural é a mais importante¹⁶⁹ (Hale, 2007, p. 15). Segundo Amadou Hampatê Bâ e Juliana Jardim, o termo “diele” é proveniente da língua bambara (Barboza, 2008, p. 138). Já “*djeli*” vem da língua maninka, segundo Isaac Bernat (Bernat, 2008, p. 67). Os *djeliw* (plural de *djeli*) têm amplos poderes no que concerne ao uso da palavra e são profissionais contadores de histórias, havendo os *djeliw* músicos (compositores que cantam suas histórias acompanhados de instrumentos diversos); *djeliw* embaixadores (que intercedem em nobres famílias, sendo bastante gratificados por resolver ou evitar desavenças); e há os *djeliw* genealogistas, (poetas e historiadores que mapeiam com suas histórias a árvore genealógica de famílias importantes). Os três tipos têm bastante liberdade com a palavra e são dotados de prodigiosa memória. Segundo Isaac Bernat: “O *griot* nasce *griot* e seu legado passa de pai para filho, um imenso rio de histórias, ditados e metáforas onde pode pescar aquilo que alimentará a consciência e o espírito de quem o procura” (Bernat, 2008, p. 33).

Já Ricardo Ribeiro, citando Carlos Vaz, afirma que:

Estas informações podem ser encontradas em: <http://www.acao-grio.org.br/acao-grio-nacional/historico-acao-grio-nacional/#saiba-mais>

¹⁶⁸ “Um dos maiores resultados qualitativos conquistados pela Rede Ação Griô foi a mobilização nacional em busca de 1 milhão de assinaturas para apresentar ao Poder Legislativo Federal o projeto de iniciativa popular: a *Lei Griô Nacional*, já em tramitação no Congresso através do PL 1.786/2011. O resultado da mobilização gerou a minuta da Lei Griô Nacional que foi *eleita na íntegra como uma das 32 prioridades da política do Ministério da Cultura do Brasil na Conferência Nacional de Cultura (março de 2010) entre mais de 600 propostas, envolvendo mais de 200 mil dirigentes culturais, representantes de conselhos de cultura e comunidades de base em todo o país.*” Estas informações podem ser encontradas em: <http://www.acao-grio.org.br/acao-grio-nacional/historico-acao-grio-nacional/#saiba-mais>

¹⁶⁹ “Another reason for the negative meaning attached to griot is the dominance of the Mande cultures in West Africa. They cover an area of nearly 1,500 kilometers from west to east and almost 1,000 kilometres from north to south. Not all people in this area are Mande, but the Mande influence is the most prevalent. For this reason there is a tendency on the part of the comparatively large number of scholars interested in these interrelated peoples to take a Mandecentric view of the profession and call for the exclusive use of the Mande terms, *jeli* or *jali*” (Hale, 2007, p. 15).

O *griot* africano é homem de muitas facetas, é músico, cantador de histórias, menestrel e genealogista; depositário das tradições africanas. [...] Ele é o tocador do “pluriarco”, um dos mais antigos instrumentos africanos. ‘O narrador-ator ou o *griot* faz muitas vezes o papel do ator total, que recria o drama, ao mesmo tempo que interpreta sozinho todos os papéis (deuses, homens, animais) (Vaz, 1978, p. 17-18 e Rodrigues, 2011, 19).

Apesar de haver bibliografia escassa, em português, sobre as figuras de contadores de histórias em África, no tocante à figura do *djeli* há acesso à bibliografia traduzida de boa qualidade, como comprovam os estudos de Amadou Hampaté Bâ. Segundo Bâ, o *griot* é uma “corporação profissional compreendendo músicos, cantores e sábios genealogistas itinerantes ligados às famílias cuja história cantam e celebram. Podem também ser simples cortesãos” (Bâ, 2003, p. 13). Thomas Hale realiza entrevistas com mais de 100 *djeliw* desde 1964 (Hale, 2007, p. 7) traz em seu livro *Griots e Griottes* uma lista com mais de 10 funções para o *djeli*, e entre elas estão as de genealogista, historiador, contador de histórias; conselheiro, orador, diplomata, mediador de conflitos, intérprete de várias línguas, músico, compositor, professor, repórter, supervisor, testemunha em muitas cerimônias, e cantor de louvores (Hale, 2007, p. 19). Algumas dessas profissões no Ocidente estão muito próximas, mas Hale faz uma diferenciação de cada uma delas sob o ponto de vista da cultura mandinga (Hale, 2007, p. 18-58).

Segundo Amadou Hampaté Bâ:

O nome dieli em bambara significa sangue. De fato, tal como o sangue, eles circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos através das palavras e das canções (Bâ, 1980, p. 204)

Através dos discursos proferidos por Amadou Hampaté Bâ podemos perceber algumas nuances da figura do *djeli*. Num minicurso com o professor da UFBA Mahomed Bamba(2011), ele falou sobre a teoria *La griotique*, de Niango Porquet (1974), da Costa do Marfim, onde ele foca a figura do “*griot*” da África Ocidental subsaariana e busca correspondentes em outras culturas africanas. Segundo ele, “*la griotique*” surge do teatro e da antropologia e seria a “expressão dramática na qual se integram de forma metódica e harmoniosa, a palavra, o canto, a mímica, a linguagem corporal, o movimento, a literatura e a história”¹⁷⁰. Dessa forma, toda cultura, africana ou não, pode ter representantes dessa vertente desde que trabalhe com a oralidade, seja artista polivalente reconhecido em sua comunidade e atue como uma espécie de preceptor/educador.

¹⁷⁰ Anotações minhas do curso de Mahomed Bamba, (2011)

Sob esse ponto de vista, concordo com a leitura feita no Brasil do termo “griot” e o aportuguesamento “griô”. Mas para falar do contador tradicional que vem de uma casta, o termo *djeli* me parece o mais apropriado.

Os *djeliw* Kouyaté e a crítica ao termo griot

Na formação do Império do Mali, de onde surge o épico de Sundjata, toda família, principalmente os nobres, possuíam um *djeli* que guardava a memória da comunidade, mas atualmente esse tipo social tem ocupado outras funções. O ator e *djeli* Sotigui Kouyaté chega a falar de cerca de 40 tipos de *djeli* diferentes (Kouyaté, 2006). Na entrevista ao Festival de Palhaços “Anjos do Picadeiro 5”, o ator afirma que cada família tem o seu *djeli*. “Cada família tem o seu griot. Cada cidade tem o seu griot” (Kouyaté, 2006). Apesar da afirmação de Sotigui Kouyaté, temos mais notícias de *djeliw* de famílias reais, como afirma Camara Laye:

[...] as ordens do rei, as proclamações eram transmitidas por vozes humanas, segundo um costume multiseular. Os anunciadores públicos, isto é, os griôs constituíam naquela época, uma verdadeira classe. Eram eles que, pelo único trabalho da memória, detinham os costumes, as tradições e os princípios de governos dos reis. E cada família real tinha um griô a quem cabia a conservação da tradição (Laye, 1978, p. 12).¹⁷¹

Cada cidade tem um, há agremiações de *djeliw* e por vezes há batalhas entre os chefes da corporação, mas: “o Kouyaté nunca é chefe, porque começou com a gente. Nós somos os árbitros”(Kouyaté, 2006). Na entrevista, Sotigui Kouyaté fala da figura do *djeli*, comparada ao nosso palhaço ou bufão, pois apesar de tratar de temas sérios, é preciso haver o alívio cômico:

O palhaço está em todos os lugares, só muda o nome. Ele é indispensável. É uma mensagem muito importante para o público. Se você vê que o público não está gostando, bota um pouco de humor e sua mensagem vai passar mais fácil. Se faz na gravidade, todo mundo se fecha. As pessoas se fecham, levantam e vão embora ou então ficam distantes (Kouyaté, 2006).

E como afirma Mikhail Bakhtin, o “riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os ‘bobos’ assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos” (Bakhtin, 1987, p. 4).

¹⁷¹Tradução de Mahomed Bamba, (2011)

O *djeli* tem essa dupla função de transmitir e divertir, e ainda em comparação ao bufão, ele continua ocupando suas funções em todas as circunstâncias da vida, “numa fronteira entre a vida e a arte” (Bakhtin, 1987, p. 7). Sotigui afirma também que os “griots” têm muito poder “mas nunca contra os outros, contra eles mesmos”. Há sempre conflitos entre eles, mas nunca entre eles e a sociedade. Para alguns africanos, esse termo “griot”, é um insulto, segundo Thomas Halle(2007), que explica o grande alcance desse termo não pela teoria “griótica”, mas através de um movimento iniciado nos EUA. “Alguns africanos do oeste percebem que a palavra pode insultar e dizem que não deveria ser utilizada porque não aparece em nenhuma língua africana. Mas para muitos afro-americanos, griots constituem a mais alta e inexorável ponte com suas tradições culturais (Hale, 2007, p. 8)¹⁷².

Eu sempre tive uma certa preocupação com a utilização do termo do colonizador. A contadora de histórias Keu Apoema fez um intercâmbio em Burkina Faso em 2011. Pedi para Keu que perguntasse o que os contadores achavam do termo griot e como eles costumavam se chamar. Hassane Kouyaté disse que preferia ser chamado de *djeli*, porque “griot” era o nome do colonizador. Francois Moise Bamba, da casta dos ferreiros, quando contou a história da origem do *djeli*, disse que preferia esse termo ao mais conhecido.¹⁷³ Quando pude entrevistar François Moise Bamba, em 2015, ele me deu a seguinte resposta em relação ao termo “griot”:

Antes de tudo, acho que é uma desonestidade do branco, que não conhece a paternidade das coisas de África. Veja bem, não há um nome em diula para designar “computador”, por isso nós vamos chamar de “computador-i”, a “mesa” nós não temos um nome para chamar e chamamos “mesa-i” a “xícara”, não temos como chamar e vamos chamar “xicara-ti”. A gente faz a inclusão desse “i”, “i”, “ti” para que a criança saiba que essa palavra vem do francês, mas não faz parte de sua cultura. Mas o branco, ele vai forçosamente... ele chega e vê um instrumento que se chama Ngoni, ele vai dizer: “-Não, essa é a guitarra africana!”. [...]É semelhante com a palavra griot para mim, ela é...ela não existe a não ser para o branco...eles se chamam de *djeli*, e por desconhecer o *djeli* eles em verdade tem necessidade de criar outra palavra para chamar o *djeli*, que não faz parte de sua cultura, que não é da sua cultura. Na verdade *djeli* quer dizer sangue, sangue como elo, sangue como vida, sangue como singularidade, e todo mundo tem o sangue...você vê? É forte!!! Mas griot é muito fraca para mim, não diz nada, [...] mas quando eu digo *djeli*, passo a pensar em minhas veias, me leva a

¹⁷² “Some West Africans feel that the word can be insulting, and say it should not be used because it does not appear in any African language. But for many African Americans, griots constitutes invaluable and highly symbolic link with their cultural traditions”. Tradução nossa.

¹⁷³Toda essa história de origem e a preferência ao termo *djeli* podem ser encontradas em <http://apoema.art.br/?p=790> .

falar e pensar em procriação, me faz pensar na vida e na morte, dentro da palavra *djeli*!! (Bamba, 2015).¹⁷⁴

Toumani Kouyaté, em uma de suas oficinas em São Paulo em 2013 afirmava que existem os “griots”, mas “os Kouyate são *djeli*, mestre de griots. Griot é um animador público, ele brinca com todo mundo, até o rei. O griot pode transformar a palavra do *djeili*. Um Kouyaté pode ser um griot, mas não tem direito a palavra sagrada” (Kouyaté, 2013). Hassane Kouyaté fala um pouco do que seu avô fez com seu pai. Havia um determinado momento em que os franceses já estavam entre os burkinabês, e que não se podia mais retirá-los de lá. O pai de Sotigui pediu para que seu filho fosse até eles, que conhecesse como eles pensavam, mas sem nunca perder suas raízes. Sotigui fez o mesmo com seu filho Hassane.

Griô como transcrição e a oralidade na cena negra

Thomas Hale inicia seu livro destacando as várias maneiras como o termo “griot” tem sido usado atualmente. Ele traz nomes de coreografias como “Griot New York”; referências a músicos como jazzistas “griots”; nomes de organizações culturais que trabalham com a palavra como “Griot Organization”, L’Association des Griot de la Martinique”; em revistas e jornais, “Les Griots”, fundada em 1938 no Haiti e “The Literary Griot” especializada em literatura africana e afroamericana nos EUA, livros, livrarias e editoras e em muitos textos que falam de identidade cultural (Hale, 2007, p. 2-4). Thomas Hale afirma que o primeiro registro escrito de um *djeli* data de 28 de julho de 1352, feito por um viajante do Marrocos que chegou a capital do império do Mali, e esse relato sobre *djeliw* do século XIV “é especialmente importante hoje porque evidencia que a tradição oral mantida por esses bardos é de pelo menos 7 séculos atrás (Hale, 2007, p. 1)¹⁷⁵. Hale descreve depois um outro viajante, o americano Alex Haley que encontrou um *djeli* em 17 de maio de 1967 na Gâmbia, onde era a fronteira ao oeste do Império do Mali. “Lá, ele encontrou um homem griot ou jali, que originalmente recontou o que Haley relata ser a narrativa sobre a origem das raízes de sua família na África” (Hale, 2007, p. 1). O autor completa dizendo que para os americanos, aquelas palavras proporcionaram um “elo entre seus ancestrais americanos e a herança

¹⁷⁴ Entrevista realizada com o coordenador do Festival Yeleen, de Burkina Faso, François Moise Bamba, em sua edição de 2014/2015.

¹⁷⁵ “[...] the picture of the fourteenth-century griots is especially importante today because it provides evidence that the oral tradition maintained by these bards at least seven centuries old. (Tradução nossa).

africana recentemente apagada pela escravidão” (Hale, 2007, p. 1)¹⁷⁶. Talvez seja até mais provável que a influência do termo “griot” no Brasil venha dos EUA do que da Europa, mas a questão é que durante muito tempo e até hoje, o termo é usado sem uma reflexão profunda ou pelo menos ouvindo o que essa casta de contadores tem a dizer. Hale também afirma que:

Afro-americanos têm adotado o termo griot como um sinal de respeito por aqueles que sabem sobre o passado, são artistas polivalentes ou são simplesmente pessoas notórias. Idosos no Harlem foram descritos como griots numa carta para o New York Times por um membro local da Assembléia do Estado de Nova York (Hale, 2007, p. 4).¹⁷⁷

Esse é exatamente o movimento de revalorização dos mestres do saber que se executa no Brasil, numa leitura de que eles são um elo entre a tradição brasileira e as influências orais africanas, uma transcrição em torno da tradução da palavra. Acho legítimo, para o fortalecimento de nossa identidade que o termo aportuguesado “griô” seja difundido e defendido no Brasil. Thomas Hale aponta pelo menos dois motivos para continuar usando em seu livro a terminologia “griot”. O primeiro é porque o termo se espalhou em muitos países da diáspora com conotação positiva. “Ele entrou no vocabulário do Afro-americano de tal forma que seria impossível tentar suprimi-lo.[...] o termo griot é agora reconhecido em todo o mundo.” (Hale, 2007, p.15). A segunda razão é que:

a natureza regional do griot termo e sua versão feminina griotte, na África Ocidental, ressalta o fato de que a profissão exerce algumas das mais antigas e importantes atividades culturais unindo as mais diversas pessoas, incluindo aquelas que não estão relacionados com o Mande (Hale, 2007, p. 15).¹⁷⁸

¹⁷⁶ “There he encountered a man of griot, or jali, origin who recounted what Haley reported to be a narrative about Haley’s roots in África. For the americans, the words of this man provide a link between his American ancestors and an African heritage nearly erased by the slave trade.” (Tradução nossa).

¹⁷⁷ “African American are adopting the term griot as a sign of respect for those who know about the past, are artists in various media, or are simply high achievers. Elders in Harlem were described as griots in a letter to the New York Times from a local member of the New York State Assembly.” (Tradução nossa).

¹⁷⁸ “For two reasons, it seems inevitable that griot will continue to serve as the generic term for these wordsmiths. First, griot has spread into many parts of the African diaspora, in particular the Caribbean and United States, taking on extremely positive connotations for those who see the profession as a link to their ancestors. It has entered the vocabulary of African Americano such an extent that it would be impossible to try to suppress it. And like griots themselves who travel so widely, the term griot is now reconized around the word. Second, the regional nature of the term griot and its female counterpart giotte in West Africa underscores the fact that the profession carries out some of the oldest and most important cultural activities linking many diverse people, including those that are not related to the Mande” (Tradução nossa).

Quando se fala especificamente do grupo de contadores da África Ocidental, eu prefiro me referir como *djeli*. Mas a apropriação e processo transcultural do termo “griô” ocorrido na diáspora tem seu peso e sua carga de significados muito fortes. Assim como a releitura/ressignificação da palavra negro há algumas décadas. E é importante entender que essa negritude, enquanto “conjunto de valores culturais e espirituais africanos” (Preta, 2011, p. 88) se manifesta no Teatro Negro que fazemos. Julio Moracen nos diz que:

Identificar o Teatro Negro anos atrás exigia sempre uma preocupação conceitual diante de pesquisadores ocidentais que consideravam radical ou extremista qualquer produção sustentada por um estética negra. Partindo do adjetivo unido ao substantivo teatro, era ainda mais escandaloso. [...] Teatro negro está relacionado à identidade cultural do homem negro, este pode ser compreendido a partir de uma visão cronológica, de análise e de performances, com um movimento constituído por representantes espetaculares, obras e encenações dramáticas negro-africanas - da origem e da diáspora (Narranjo, 2011, p. 65).

Os textos criados coletivamente no Bando de Teatro Olodum/ BA e na Cia dos Comuns / RJ, partem de referenciais orais de atrizes e atores. Outros espetáculos e grupos de Teatro Negro possuem fonte em mitos orais, provenientes de religiões de matriz africana, como é o caso do NATA / BA. Há ainda os grupos, como o Caixa Preta /RS que realizam a releitura de textos europeus com componentes negros. Cito apenas alguns dos grupos que estiveram presentes nas discussões realizadas pelo Fórum de Performance Negra, nos anos de 2005, 2006, 2009, em Salvador. Nos Fóruns eram discutidos temas em torno da performance negra, e apesar de não ter havido em nenhum dos 3 uma discussão mais profunda sobre a temática da oralidade, o terceiro Fórum foi encerrado com a apresentação do grupo de Congado mineiro que gerou o livro *Afrografias da Memória*, da professora Leda Maria Martins. A professora assim descreve seu livro:

E assim, escrevi esta narrativa. Queria eu desenhar uma melopéia que traduzisse na letra escrita (impossível desejo!) o fulgor da *performance* oral, os matizes de uma linguagem sinestésica que conjugasse as palavras, os gestos, a música e o encantamento imanentes na materialidade signíca e significativa dos cantares e festejos dos Congados; uma dicção que não elidisse o sujeito e o objeto, o sopro e o estilete, o ritmo e a cor. Mas a escrita se recobre de outros matizes e modulações e, mesmo quando recobre a sinestésica *performance* da oralidade, desvela-nos outras diferentes possibilidades de fruição e magia (Martins, 1997, p. 20).

A professora ainda considera como um elemento crucial para o referencial cultural de matriz africana, a presença da oralidade, que ela chama de “oralitura”, uma construção oral de

sociedades africanas, algumas vezes ágrafas por opção. Ela vê na reconstituição da memória e nos processos de “oralitura”, outras formas de transcrição:

Se a realidade às vezes se vela, por um processo numinoso de ocultação, é a força da palavra, como *aletbéa* e da *axé*, do *logos*, enfim. [...] Nos Congados, a palavra, como hálito, condensa o legado ancestral, seu poder inaugural, e o movimento prospectivo da transcrição, num percurso curvilíneo, presença crivada de ausência, memória resvalada no esquecimento, tranças aneladas na própria enunciação do narrado. Assim, na oralitura dos Reinados negros, a memória, insinuante, se envieza nas falas, se esvazia e se preenche de sentido, como um lugar numinoso, pletora de significantes, do qual também indagamos: “afinal, o que fica das pegadas no chão da memória? fica o que significa, pode-se pensar. Ou talvez o contrário: o que significa passa a ficar (Martins, 1997, p. 22).

Assim como há influências de várias etnias de África no Brasil, e considerando que muitas delas possuem em seu contexto uma forte ligação com a cultura oral, as manifestações espetaculares e o Teatro Negro feito aqui podem extrair muito das fontes orais de nossos mestres de tradição, como é o caso dos Congados. Esses mestres podem e devem ser chamados de griôs, num processo objetivo de transcrição. E mesmo quando se queira aprofundar na cultura Mandinga, território onde transitam e recontam os *djeliw*, o termo griô funciona enquanto referencial. Não é possível chamar de *djeli* alguém que não seja proveniente de uma família, uma dinastia, uma casta, como é o caso dos Kouyaté, mas é possível positivar o negativo, acreditar no poder de uma oralidade dinâmica e transcriar o termo europeu “griô” como mola mestre do Teatro Negro Brasileiro.

Referências

- BÂ, Amadou Hampaté. *Aspects de la Civilization Africaine*. Trad. Daniela Moreau. Paris: Présence Africaine, 1972.
- BÂ, Amadou Hampaté “A Tradição Viva”. In: KI-ZERBO, Joseph. *História Geral da África*. V. 1. São Paulo: Ática/Unesco, 1980.
- BAKTHIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARBOZA, Juliana Jardim. Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra). Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. São Paulo: 2009.
- BERNAT, Isaac Garson. O olhar do griot sobre o ofício do ator: reflexões a partir dos encontros com Sotigui Kouyaté. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro: 2008.
- BIÃO, Armindo. Na encruzilhada do ator-narrador: entre o teatro e a teoria. In: *Rebento: Revista de Artes do Espetáculo*. São Paulo: Unesp, 2010.

- FARIAS, Paulo F. de Moraes. *Griots, louvação oral e noção de pessoa no Sahel*. São Paulo: Casa das Áfricas (PUC/USP), 2004.
- CUTI, Luiz Silva. Quem tem medo da palavra negro? In: Oliveira, Jessé (org.). *MATRIZ: uma revista de Arte Negra (Grupo Caixa Preta)*. Porto Alegre: Grupo Caixa Preta, 2010.
- FORD, Clyde W. *O herói com rosto Africano: mitos da África*. Trad. Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999.
- GOMES, Lenice & MORAES, Fabiano(org.). *A arte de encantar: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares*. São Paulo: Cortez, 2012.
- HALE, Thomas A. *Griots and Griotes: Masters of words and music*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organizado por Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- KOUYATÉ, Sotigui. *Entrevista concedida ao Encontro de Palhaços Anjos do Picadeiro 5*. Rio de Janeiro: 2006.
- MATOS, Gislayne Avelar. *A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MATOS, Gislayne Avelar SORSY, Inno. *O ofício do contador de histórias: perguntas e respostas, exercícios práticos e um repertório para encantar*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- NARRANJO, Julio Moracen. O segredo da sombra. In: Oliveira, Jessé (org.). *MATRIZ: uma revista de Arte Negra (Grupo Caixa Preta)*. Porto Alegre: Grupo Caixa Preta, 2010.
- NARRANJO, Julio Moracen. Capulanas em Contraponteio: onde começa ação na aurora dum destino. In: SILVA, Saloma Salomão Jovino da & Capulanas (org.). *{EM}GOMA: dos pés à cabeça, os quintais que sou*. São Paulo: Capulanas, 2011.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'Água, 1979.
- PRETA, Priscila. Arte Negra e Política. In: SILVA, Saloma Salomão Jovino da & Capulanas (org.). *{EM}GOMA: dos pés à cabeça, os quintais que sou*. São Paulo: Capulanas, 2011.
- RODRIGUES, Ricardo Alexandre Ribeiro. Busca de princípios para uma atuação a partir de estudos sobre os griots africanos e os jograis medievais europeus. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas da UNESP. São Paulo: 2011.
- SEMOG, Éle. Cultura, Identidade e Consciência. In: *Rio Zumbi 2007 em REVISTA*. Publicação do Governo do Estado do Rio de Janeiro, 2007.
- SILVA, Saloma Salomão Jovino da. Capulanas Cia de Arte Negra: sob o signo da reinvenção. In: SILVA, Saloma Salomão Jovino da & Capulanas (org.). *{EM}GOMA: dos pés à cabeça, os quintais que sou*. São Paulo: Capulanas, 2011.

Fontes audiovisuais

- Keita L'heritage du griot*. Direção de Dani Kouyaté, França/Burkina Faso: AFIX Productions, 1995.
- Sotigui Kouyaté – Um Griot no Brasil*. Roteiro e direção de Alexandre Handfest. São Paulo: SESC TV, 2007.

Fontes orais

- BAMBA, Mahomed. Minicurso proferido durante o II Colóquio Internacional de Culturas Africanas – “*Griots*”, Natal, RN, 2011.
- BAMBA, François Moise. Entrevista realizada em Bobo-diulasso, Burkina Faso, África, 2015.

KOUYATÉ, Hassane. Por que contar histórias? O que contar? Como contar? – BOCA DO CÉU, 2012, 13, 14, 15 de setembro de 2012.

KOUYATÉ, Toumani. DJÉLIYA - a arte prática da transmissão na tradição oral mandingue. PAÇO DO BAOBÁ, 2013, 19 e 20 de outubro 2013.

KOUYATÉ, Toumani. Conto, instrumento de educação, de formação e de transmissão
Tema: *o conto - o contador de história - a escolha de seus contos - o repertório - os instrumentos do narrador* - PAÇO DO BAOBÁ, 2014, de 20 a 24 de janeiro.

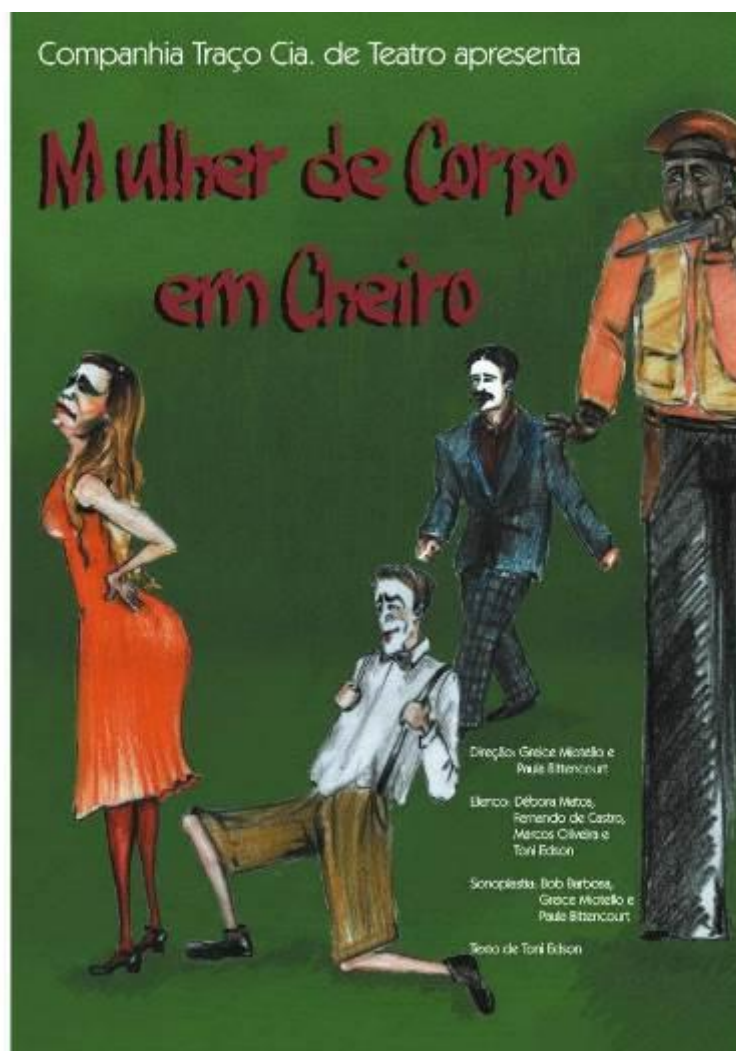
RIBEIRO, Kelly Cristina (Keu Apoema). Depoimentos provenientes da artística em Burkina Faso e Mali no período de 19 dez. 011 a 19 fev. 2012, financiada pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Salvador, 2012.

ANEXO II – FOTOS E DETALHES DE ESPETÁCULO REALIZADOS EM UNIVERSIDADES ENTRE 2003 E 2013



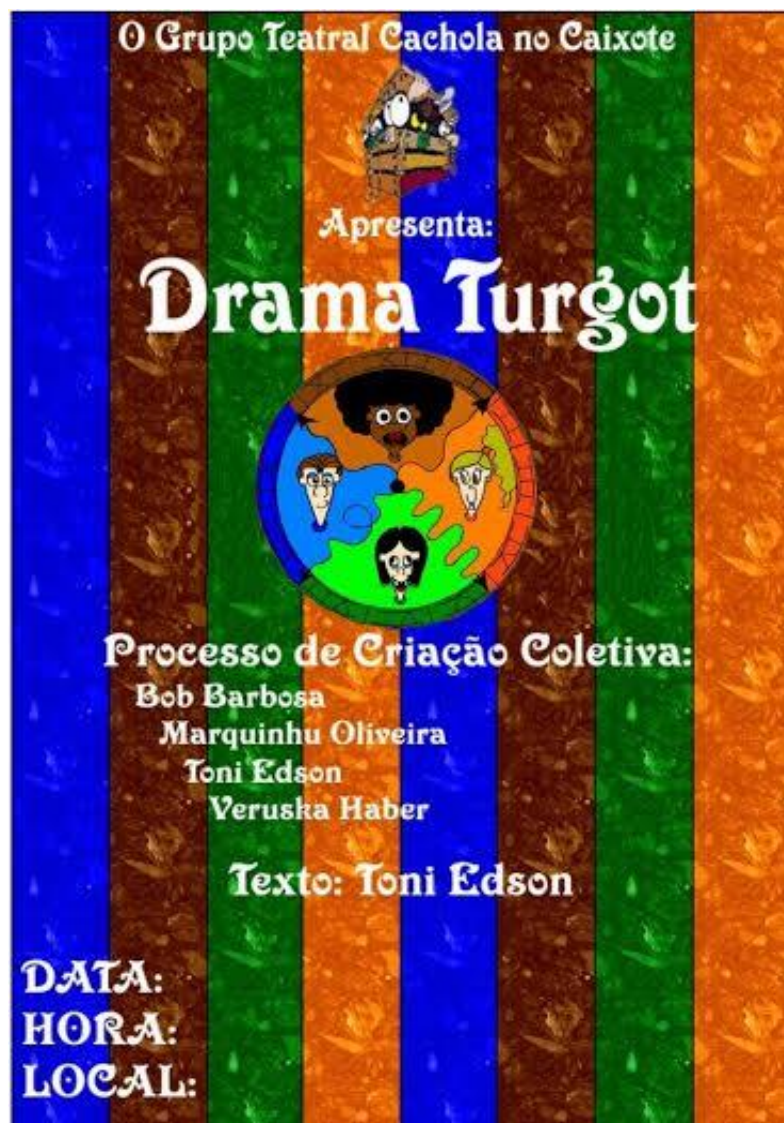
REI DA VELA 2003-2005

Apesar de, na época, não haver uma disciplina específica Teatro de Rua na UDESC, o professor e pesquisador André Carreira solicitou que os estudantes da disciplina Encenação I (direção) realizassem a montagem de esquetes ou peças em espaços abertos. Eu havia acabado de me formar e fui convidado por algumas amigas para atuar na montagem da disciplina delas. Nessa montagem, eu fazia cinco personagens: O primeiro cliente, o intelectual Pinote, o Americano, um narrador que criamos e Totó-fruta-do-conde. Essa oportunidade me propiciou uma agilidade e uma percepção de espaço ímpares. Ou eu estava em cena com um corpo e voz diferenciada (em relação às outras personagens), ou estava trocando o figurino, todas as trocas ocorriam na rua. Posso dizer que fazer esse espetáculo dessa maneira foi um verdadeiro batismo e me trouxe uma paixão por encenações em espaços abertos.



MULHER DE CORPO EM CHEIRO 2005-2007

O texto *Mulher de Corpo em Cheiro* foi escrito a partir de uma imagem, um peido de uma personagem em plena rua, com direito a muito barulho e fumaça, um artifício usado no teatro popular do Nordeste que não saía de minha cabeça. Todas as personagens foram inspiradas na “Commedia dell’Arte”. Num curso sobre com a professora Dr^a Neide Veneziano, comentei sobre o texto que queria escrever e ela lembrou um fator importante entre patrões e empregados, os subalternos normalmente não sabem ler. Esse fato alterou a trama e a tornou mais complexa. O texto conta a história de um patrão chamado Teotônio, inspirado na personagem do “Doutor”; um empregado inspirado no “Arlequim”, o Quino; um marido inspirado no “Capitão”, o matador de aluguel Cabra-doido e uma esposa baseada na serva “Ragonda”. Toda a ação e os quiprocós ocorrem por conta de mal entendidos relacionados a bilhetes e cartas.



DRAMA TURGOT 2006-2007

Proponho nesse texto um dramaturgo visitava suas vidas passadas a fim de restabelecer a glória que teve em muitas gerações. Em cada geração, ele encontra sua Alma Gêmea e há dois atores que se revesam e disputam para representar o grande Turgot. Todo esse espetáculo foi feito em pernas-de-pau. Foi um processo interessante que estabeleceu os rumos de um grupo que fundei em Florianópolis que se chamou Trupe Popular Parrua. Concomitantemente ao processo do Drama Turgot, eu escrevia uma adaptação de *Roda Viva*, de Chico Buarque, para um aluno da mesma turma. Infelizmente a adaptação de *Roda Viva* durou pouco mais de um semestre, porque sendo uma adaptação, incorremos em problemas com direitos autorais, não liberados por Chico Buarque de Holanda.



À DIREITA DE DEUS PAI 2007-2008

Em 2006, eu havia dirigido uma leitura dramática desse texto de Enrique Buenaventura, junto à **Traço Cia de Teatro**, com alguns ex-alunos e outros parceiros de cena na rua. A mesma turma de 7ª e 8ª fases pôde escolher se faria uma montagem de Teatro de Rua comigo ou uma montagem para espaço fechado com a professora Maria Brigida de Miranda. Para essa montagem, recorro aos estudos de Augusto Boal sobre teatro popular, e alio à pesquisa sobre Teatro de Rua, dos professores André Carreira e Narciso Telles. Segundo o autor da peça, essa montagem deveria ser uma “mascarada”. “Nada havia de natural, tudo devia ser teatral ou carnavalesco”. Esse estímulo serve aos meus propósitos de encenar o texto na rua e o método de Criação Coletiva feito por Buenaventura ajuda na construção de espetáculo. Apesar de ser professor/diretor/coordenador, eu fiz questão de que os acadêmicos se

sentissem responsáveis pela montagem, todos atuavam, mas ainda assim estavam em grupos de trabalho para a concepção de elementos da cena. Dialogando com o método de criação coletiva, cada membro da equipe ficou responsável por um aspecto do fazer teatral como cenário, figurino, objetos de cena, adereços, máscaras, sonoplastia, musicalização e produção, além da interpretação. No período, fiz algumas oficinas de Commedia dell'Arte com Esio Magalhães e Tiche Viana, do **Barracão Teatro**, de Campinas. Uma frase de Tiche me ajuda a guiar o processo:”- Quem fez Commedia dell'Arte, inventou.” E ela fala da falta de comunicação entre os primeiros grupos de *commediantes* e do grande número de “tipos” existentes, mesmo que haja registro de poucos. Princípios da *Commedia Dell'arte*, pesquisa em manifestações populares, canções executadas em cena, Teatro de Rua, Criação Coletiva, são alguns dos elementos de que nos utilizamos na montagem brasileira da peça colombiana. A equipe experimenta, fisicamente, os três grandes grupos que a peça propõe : as entidades (Jesus, São Pedro, Morte e Diabo – em pernas-de pau), os esmoleiros (muda, cega, tolhido esmoleiro velho, entre outros) e os “burgueses” (marido da médica, marido da velha rica, mulher do velho feio, sobrinho, beata velha). Através de exercícios com a idéia de vetores corporais, ritmos no corpo, humanização de animais e elementos da natureza no corpo, o elenco foi compondo os corpos de todas as personagens, antes da escolha dos papéis.

os alunos da 7ª fase do curso de Artes Cênicas da UDESC apresentam:



A FARSA DO PANELADA

de José Mapurunga

28/11 às 11h
Calçadão da Conselheiro Mafra
centro de Florianópolis

29/11 às 11h
Calçadão da Felipe Schmidt
centro de Florianópolis

30/11 às 16h30
Centrinho da Lagoa da Conceição

ELENCO:	COORDENAÇÃO:	FIGURINOS E CENÁRIO:
Ana Maria Orlando	Toni Edson	Fernando Marés
Diogo Vaz Franco	MÁSCARAS:	SONOPLASTIA:
Fernando Marés	Guilherme Scharamittaro	Ana Maria Orlando
Guilherme Scharamittaro	Luciano Bueno	Rosane Faraco Santorini
Luciano Bueno	MONITOR:	ESTAGIÁRIO DE LÍNGUA DOCÊNCIA:
Rosane Faraco Santorini	Mário Cesar Coelho	Carlos Crescêncio dos Santos

A FARSA DO PANELADA 2009-2010

Dessa vez propus para os acadêmicos, dois textos, para uma montagem na rua, *Vem buscar-me que ainda sou teu*, de Carlos Alberto Sofredini e a *Farsa do Panelada*, de José Mapurunga. Foi escolhido o segundo texto. Os procedimentos foram semelhantes aos das disciplinas anteriores, um semestre para montar e outro para circular, baseado em referenciais muito próximos. Uma das diferenças foi que pude utilizar na bibliografia e nos seminários, textos recentes de grupos que trabalham com Teatro de Rua, como o **Tá Na Rua, Ói Nós Aqui Traveis, Buraco do Oráculo, Teatro União Olho Vivo e Imbuça**. O objetivo foi levar às ruas um espetáculo de autor brasileiro premiado, que tratava de temas atuais, como as relações com a fé e a sonegação de imposto. Desenvolver acadêmicos através da máscara e da criação coletiva, em que os integrantes do grupo possuem noções da construção do espetáculo teatral em todas as suas dimensões (interpretação, cenografia, sonoplastia, assistência de direção e dramaturgia) como forma de entretenimento e reflexão, era premissa.



Fotos de Larissa Nowak

MIGRANTE CARCARÁ 2010

Em 2009/1, ministrei aulas na UFSC e na UDESC, como professor substituto. O processo seletivo na UFSC foi para a disciplina Carnavalização e Teatro de Rua. Havia nessa disciplina, ministrada em parceria com a professora Janaína Martins, uma vontade dos acadêmicos de escrever o texto, mas era uma disciplina de apenas 72h. Fizemos os exercícios práticos, chegamos a fixar um roteiro em que os estudantes completariam com diálogos e sequências de ações. Em função de muitos contratempos (greves de ônibus, calendário acadêmico apertado), não conseguimos finalizar a disciplina com um trabalho prático, mas conquistamos algo importante: a maioria das aulas foram ministradas em espaços abertos. Essa foi uma conquista que procurei manter em 2010/1, em que ministro novamente a disciplina na UFSC e me deparo com uma turma em que ninguém havia nascido em Florianópolis. Resolvemos trabalhar com figuras de migrantes e marcamos “intervenções” desde o primeiro mês. As primeiras “saídas” acontecem dentro do campus, a maioria do período letivo foi ministrado em espaço aberto. Conseguimos finalizar o semestre com apresentações da invasão *Migrante Carcará*. A canção de abertura do exercício performático fala de migrações e letra que eu compus começa assim: “Quando eu deixei minha terra/ Lá tempo vai/ Deixou saudade a virtude que lá deixei/ Na perdição desse mundo é que a casa cai/ Busquei na andança outra dança de que não sei/ Quem inventou não sei/ Estou aqui, cheguei/ Teatro que sina é essa, transformada em lei/ Minha lei seu teatro é uma só/ Catar o pingo

d'água e dar um nó.” Depois da canção, com alguns dos exercícios praticados, os estudantes invadem o espaço, buscando pontos altos e baixos, o interior de lojas, interação com a plateia, até que uma acadêmica, que busca o ponto mais alto para se estar em relação aos outros, vocifera um trecho da canção “Violeira” de Chico Buarque de Holanda (1983)¹⁷⁹, “que diz: E não tem tira / Nem doutor, nem ziguizira / Quero ver que é que tira / Nós aqui desse lugar”. Assim a intervenção passa do cortejo à roda e da roda retorna ao cortejo, mas, ainda com a lógica de canções nas transições, pequenas cenas de Ariano Suassuna e João Cabral de Melo Neto são realizadas. Parte-se dos exercícios na rua para criar uma relação em arena em que cenas em dupla do Suassuna, de no máximo 4 minutos, são executadas e depois o cortejo retorna, e a invasão se expande, como num ciclo.

¹⁷⁹ Para saber mais sobre a canção: <https://terradegigantes65.wordpress.com/2012/12/04/a-violeira-uma-mulher-nordestina-e-sonhadora-nos-versos-de-tom-jobim-e-chico-buarque/>

ANEXO III – FOTOS DE AULA E APRESENTAÇÕES – JADIR OLIVEIRA









ANEXO IV - FOTOS DE APRESENTAÇÃO - TURMA I – HENRIQUE NAGOPE











ANEXO V – FOTOS DE APRESENTAÇÃO TURMA II – KEYLLA KISS



