

**PRINCÍPIOS PARA A ESCUTA:
PERCURSO DA DISCIPLINA ‘NARRATIVAS NA RUA: DA INSPIRAÇÃO
AFRICANA À RODA DE HISTÓRIAS COMO ARTE PÚBLICA’**

Toni Edson¹

Resumo

O presente artigo expõe o trajeto da disciplina *Narrativas na Rua*, ministrada no semestre 2015.1 no Curso Técnico em Arte Dramática da Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas e na Licenciatura em Teatro da mesma instituição. Durante o processo, os estudantes compreenderam princípios observados na tradição oral do povo mandinga. Estes são: controlar a ansiedade; realizar um mergulho na própria tradição; utilizar-se da escuta como fonte de memória; corporificar imagens; entender a palavra cantada como a mais vasta das expressões. Através desses princípios, tiveram a oportunidade de experienciar um pouco da vivência de um contador de histórias tradicional.

Palavras-chave: Tradição oral. Contos africanos. Educação. Memória. Teatro de rua.

**LISTENING PRINCIPLES:
ROUTE OF THE SUBJECT ‘NARRATIVES ON THE STREET’: PUBLIC ART
MANIFESTATIONS FROM AFRICAN INSPIRATIONS TO CIRCLES OF
STORIES.**

Abstract

This article presents the “Narratives on the Street” course of the of the Federal University of Alagoas Technical School on Dramatic Arts, lectured in 2015, in which the students understood principles observed in the oral tradition of the Mandingo people: anxiety control; tradition diving; memory source listening; image embodiment; and understanding sung words as the broadest of expressions. Through these principles, they had the opportunity to try out being a traditional storyteller.

Keywords: Oral Tradition. African Tales. Education. Memory. Street Theater.

¹ **Toni Edson** é doutor em Artes Cênicas pelo Programa de PPGAC/UFBA, Mestre em Literatura Brasileira (UFSC) e Licenciado em Artes Cênicas (UDESC). Atua como Ator profissional desde 2000, trabalhando com teatro de rua a partir de 2003 e leciona como Professor universitário desde 2004. Desde 2013 é professor de Encenação e Teatro de Rua da Escola Técnica da Universidade Federal de Alagoas (ETA/UFAL). E-mail: tonidiscipulo@gmail.com .



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, escritor do texto acima, que percebi que eu precisava mudar radicalmente o tema de minha tese². Percebi as implicações éticas de colocar em cena, na rua, o épico de Sundjata Keita. Graças à condução de seu curso também, 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 acabaria por esperar cerca de sete anos³ 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, potencializou 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

² A tese **Narrativas na rua: da inspiração Djeli às rodas de histórias em Maceió** foi defendida pelo pesquisador Toni Edson Costa Santos, no PPGAC da UFBA, sob orientação de Eliene Benício, em outubro de 2016.

³ 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, de fato, “amadurecido”.



de quanto a 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*⁴. 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. 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 em minha tese de doutorado e o olhar de Bernat é crucial para minha descrição. Utilizando os exercícios pelos quais pude passar, as dúvidas físicas que tive certamente poderiam ser mais bem explicadas, caso surgissem de novo. Alguns jogos que Isaac Bernat descreve e que também pratiquei, são refletidos na tese, mas 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, demos seqüência a um processo de vivências em que nossas raízes falaram alto para receber frutos de outras culturas, como bem aconselhou Toumani Kouyaté⁵. Mas ainda assim, mesmo conhecendo, pela tese e pelo livro, outros

⁴ A disciplina tinha a seguinte 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.

⁵ O conselho de Toumani de resgatar nossa criança interior foi feito num curso ministrado por ele em 2013. KOUYATÉ, Toumani. **DJÉLIYA**: a arte prática da transmissão na tradição oral mandingue. – Paço do baobá – 2013 – 19 e 20 de outubro 2013. [oficina]



exercícios que eu poderia fazer com os estudantes, foquei minha prática nos exercícios que pude vivenciar enquanto participante de oficinas de Juliana Jardim, em 2010 e 2015, Hassane Kouyaté (2012), Toumani Kouyaté (2013 e 2014), François Moise Bamba e Habib Dembele em 2014.

Com esse pensamento, já exposto 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 podemos ver nos discursos de Amadou Hampatê Bâ (BÂ, 1980), Sotigui Kouyaté (KOUYATÉ, 2006), Hassane Kouyaté (KOUYATÉ, 2012), e o próprio Toumani (KOUYATÉ, 2015), que conheçamos nossas origens, valorizemos nossa formação; para dessa maneira 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 *djelims* 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”⁶, não havia, aparentemente, ansiedade.

⁶ 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”, “ái..”, “então...”, “eeee...”, etc.



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.

O *terceiro princípio* foi importantíssimo, e foi nele que depusitei 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 de que as mídias contemporâneas agilizam a apropriação dos 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.

Já o *quarto princípio* talvez tenha sido mais fácil de trabalhar, pois diz respeito a **corporificar imagens** ou **sugerir elementos do conto**. Percebi no trabalho de alguns *djelin* 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 e 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 em Burkina Faso, 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 *djelin* 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.

As experiências com as duas turmas foram muito distintas. Inclusive porque, para uma delas, eu já havia ministrado outras disciplinas, inclusive a de Teatro de Rua, a turma da



quinta à noite, do curso técnico. 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/acadêmico foi firmada pela primeira vez com a disciplina. Mas nesse artigo, não vou discorrer mais sobre cada uma das turmas e suas vicissitudes, preferi abordar brevemente 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 o leitor puder ler as descrições dos exercícios que faço na tese, se compreenda de onde partiram e quais as motivações.

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)

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. 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 confronto com os estudantes da 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 num dos apêndices da minha 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. 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 final, 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 a 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 com Sotigui em 2006, uma realização do SESC São Paulo. 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, da Hassane Kouyaté, de Celso Sisto sobre contação e *djelim*. 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 seria finalizada 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, experimentadas algumas das formas relidas no Brasil. Analisadas quais formas utilizamos através dos provérbios, cantigas e brincadeiras. E realizados 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, a 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 computo 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 uma 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” nas décima-quarta e 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 serão avaliados a iniciativa, cumprimento de prazos, comprometimento no trabalho em grupo e disponibilidade para o jogo) – 30%”. Essa nota se refere à participação, e era avaliada continuamente na disciplina. O restante da nota era destinada 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 a 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 sobre a 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.

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.
- BAKHTIN, 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, Hassane. **Por que contar histórias? O que contar? Como contar?** BOCA DO CÉU – 2012 – 13, 14, 15 DE SETEMBRO DE 2012. [oficina]
- KOUYATÉ, Sotigui. **Entrevista concedida ao Encontro de Palhaços Anjos do Picadeiro 5.** Rio de Janeiro: 2006.
- 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. **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. 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. Págs. 23-40.
- 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, realizado de 13 a 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.

*Recebido em 29 de junho de 2021
Aceito em 20 de setembro de 2021*

