

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

Busca de princípios para uma atuação
a partir de estudos sobre
os *griots* africanos e os jograis medievais europeus

Ricardo Alexandre Ribeiro Rodrigues

São Paulo - 2011

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

**Busca de princípios para uma atuação
a partir de estudos sobre
os *griots* africanos e os jograis medievais europeus**

Ricardo Alexandre Ribeiro Rodrigues

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de Pesquisa Estética e Poéticas Cênicas, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Berenice Raulino.

São Paulo - 2011

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de
Artes da UNESP

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

R696b Rodrigues, Ricardo Alexandre Ribeiro. 1976-
Busca de princípios para uma atuação a partir de estudos sobre os *griots* africanos e os jograis medievais europeus / Ricardo Alexandre Ribeiro Rodrigues. - São Paulo : [s.n.], 2011. 157 f.

Bibliografia
Orientadora: Profa. Dra. Berenice Raulino.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1.Performance. 2.Atuação. 3.Processo de criação. 4.Griots africanos. 5.Jograis medievais. 6.Narrativa. 7.Contador de histórias.
I. Raulino, Berenice. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

CDD – 792.028

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Berenice Raulino
Orientadora – Instituto de Artes – UNESP

Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins
Escola de Comunicações e Artes – USP

Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez
Instituto de Artes – UNESP

Prof^ª. Dr^ª. Maria Sílvia Betti (suplente)
FFLCH – USP

Prof^ª. Dr^ª. Luíza Helena da Silva Christov (suplente)
Instituto de Artes – UNESP

Dedicatória

À minha vó Deolinda Ribeiro,
com quem vivencio e compartilho, desde criança,
a integração entre música, poesia, teatro, magia.

À Dinalva Torres Nellesen,
minha professora de História no Ensino Médio,
que me ensinou a beleza de carregar e semear utopias,
o que está presente nas canções que ouço e canto,
nos poemas que me emocionam
e em minha busca por outras histórias, não-oficiais.

A Márcio Costa,
meu companheiro de sonhos, de vida, de amor e criação.
Gracias por cada momento vivido e por todos que ainda viveremos.

Ojalá así sea!

Agradecimentos

Aos meus pais Victor Manuel Rodrigues e Maria Fernanda Ribeiro Rodrigues, pelo amor e apoio que me dão, mesmo quando minhas escolhas não correspondem às suas expectativas. Às minhas irmãs e amigas Priscilla e Gisela, por tudo o que descobrimos e compartilhamos desde nossa infância; por continuarmos crescendo juntos.

Às amigas e amigos queridos, que fazem parte dessa trajetória: Malu, Perla, Roberta, Taise e todos os educadores do Núcleo de Trabalhos Comunitários da PUC-SP com quem convivi e trabalhei. À Ana Gallotti; Arnaldo e Edson; Silvina, Gerardo e Morena; Willy e Vasny; Iliana e Jefthe; Maria Olívia e sua filha Isadora; Sidney, Maísa, Roberto e a todos os companheiros do Círculo de Cultura Quilombola; Marcos, Vitor; Lu; Daura, André. Um agradecimento especial a Márcio Bandeira e Carla Casado: ainda que estejamos distantes hoje, sei da importância de nosso encontro na vida.

À Berenice Raulino, pela abertura, parceria, respeito e bom-humor com que orientou esta pesquisa; por seus questionamentos e apontamentos que me ajudaram a enxergar melhor e a aprofundar minhas buscas.

À Maria Silvia Betti e Vera Felício, por se disponibilizarem a dar referências sobre minha trajetória acadêmica e artística junto à FAPESP.

Aos meus companheiros de mestrado, em especial à Thaís, Evandro, Iraçú, Ênio e Marcos: nossas trocas foram extremamente formativas, seja nos momentos em sala de aula, seja quando nos confraternizávamos no “templo”. Um agradecimento especial ao Evandro, por ter me introduzido nos caminhos de Minas Gerais, e a Roberta Ninin, pelas indicações de fontes para a pesquisa sobre *griots* e jograis.

Um agradecimento muito especial à Luiza Christov, por suas aulas-encontros que fortaleceram meu desejo por uma pesquisa viva.

A Mário Bolognesi e Juliana Jardim Barboza, presentes no Exame de Qualificação, por me estimularem a ser mais simples e a estar mais disponível naquilo que me proponho.

Agradeço outra vez à Juliana pela beleza e poesia de sua tese, bem como a Cecília Schuckman: ambas me receberam em suas casas, compartilhando comigo algumas de suas experiências no contato com Sotigui Kouyaté. A Isaac Garson Bernat que, por meio de seus artigos, de sua tese e do breve diálogo que tivemos na Uni-Rio, inspirou reflexões sobre a importância de se buscar alternativas artísticas à lógica da globalização.

Aos funcionários do IA-UNESP: Marli, Marisa, Thiago, Moacir, Expedito e Daniel, pelo apoio e disponibilidade, sempre que possível.

A Rafael Rios Filho, Paulete e Jonas, que me acolheram na sala mágica de adereços do Teatro Laboratório da ECA-USP, em diversos momentos antes e durante a pesquisa.

Ao pessoal da Casa das Áfricas (SP), por tornar acessível um acervo tão rico; pela simpatia e interesse com que me ajudaram nesta pesquisa.

À Kelly Orassi, Simone Grande e Ana Luíza Lacombe, por contribuírem em minha formação na narração de histórias, e à turma de contadores da Biblioteca Municipal Christian Hans Andersen (SP).

A Robert Seven Crows, Hassane Kouyaté e o violeiro Paulo Freire, pelos aprendizados que proporcionaram a mim e a outras tantas pessoas durante o *Boca do Céu: encontro internacional de contadores de histórias*, realizado em maio de 2010 na Oficina Oswald de Andrade (SP). Agradeço também à mineira Maria Célia Bonatti, que compartilhou comigo as gravações em áudio que realizou na oficina de Hassane.

À Vera Gomes, pelo figurino tão lindo que criou para *O caçador de raízes*; pelos momentos de troca em sua casa e nos espaços virtuais.

A todos os que estiveram presentes na apresentação de *O caçador de raízes* realizada no Instituto de Artes da UNESP, por contribuírem com suas impressões, sensações, opiniões. Um agradecimento especial a José Manuel pelo respeito que demonstrou por meu trabalho e por revelar aspectos dessa criação que eu ainda não tinha consciência.

A Palmito, Al Kachofa e Ananá, jograis contemporâneos que me inspiraram tanto, por terem se disposto a compartilhar comigo algumas experiências de suas andanças.

Agradeço aos amigos queridos do Coletivo Teatral La Mandrágora (Viña el Mar, Chile): Cristian, Pancho, Walter, Marcela, a pequena Violeta, Fernanda, Aracely, Javiera, Claudia, Marcelo, Johana, Felipe (El Chiche), Maikol, Camilo, Amanda e suas lindas filhas, la “Tia”, “tio” Ricardo e a todos os integrantes dessa “excêntrica família”. Um agradecimento muito especial à Mariela e a Gerardo, pelo carinho e acolhimento em sua casa, e à Andrea, pela surpresa de sua parceria artística. Aos atores e músicos do GRUTEMA (Grupo Teatral de Mala, Peru), pelos momentos tão especiais de intercâmbio musical.

Das terras de Minas Gerais, agradeço a Anderson Feliciano e Mario Rosa, amigos queridos com quem tive e tenho tantas trocas boas; aos integrantes da Cia. da Farsa e da Cia. Baobá – Corporeidades Negras; a Tadeu, que mixou os sonhos coletados em São Gonçalo do Rio das Pedras. Desse lindo vilarejo, agradeço à Márcia, Lori, Sandra, Mariquinha, à Pousada do Capão e aos moradores que relataram seus sonhos.

De Mossoró (RN), agradeço aos amigos recentes: Thiago, Tereza, Felícia, Lígia e Carminha; à Ariana, por nossos diálogos sobre História, Jacques Le Goff e o Windows n.º.7; à Marithiça, que voltou para sua Campina Grande, aos queridos Jordanis e Pedro; a Antônio Francisco, por seus lindos cordéis que já fazem parte dessa trajetória; à Regina e Mazinho, pela companhia tão gostosa e pela música que temos compartilhado; ao grupo de teatro Pessoal do Tarará, que primeiro me deu as boas vindas, e à Cia. Escarcéu de Teatro, que me convidou para criar junto.

Esta pesquisa foi realizada com o apoio da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Existe um anonimato fruto de aquiescências aos espíritos dos tempos. É o anonimato do todo. A nossa voz está sufocada por tudo o que nos foi derramado pelos outros, pela cultura, pela sociedade, pela tradição que nos circunda. Nesse caso, somos anônimos porque as ideias recebidas nos batizaram e nos deram um nome.

Mas existe um outro anonimato, o do vazio, obtido na primeira pessoa, feito não do *que se sabe*, mas sim do *que eu sei*.

É o resultado da revolta pessoal, da nostalgia, da recusa, da vontade de encontrar a si mesmo e de perder-se. [...] Desse silêncio vibrante emerge um sentido inesperado, tão profundamente pessoal que é anônimo. (BARBA, 1994, p. 61 e 62)

RESUMO

Esta pesquisa parte de algumas experiências cênicas no trabalho com canções, poemas e histórias, que despertaram questionamentos sobre um tipo de atuação que integra aspectos do ofício do ator, do músico, do contador ou cantador de histórias e do recitador de poemas. Tais questionamentos levaram-me a pesquisar determinados princípios éticos e estéticos presentes na atuação dos *griots* africanos e dos jograis medievais europeus, dentre os quais destaco: um fazer artístico mais autônomo e menos fragmentado em funções como as de dramaturgo, intérprete e encenador; a integração entre teatro, música e literatura; o trabalho sobre memórias e imaginários a partir de repertórios poéticos, narrativos e musicais; a itinerância; a intervenção em espaços públicos e de convívio comunitário; e a possibilidade de um diálogo mais próximo, direto, com o público. Os princípios destacados desse estudo teórico foram vivenciados em duas etapas práticas, resultando em criações e intervenções cênicas apresentadas de forma itinerante em São Paulo, Minas Gerais e no Chile. Essas experiências foram registradas por meio de um diário de bordo e de recursos audiovisuais, e posteriormente sistematizadas. A relação entre teoria e prática mostrou-se extremamente dinâmica: por um lado, a teoria ofereceu princípios para a prática, contribuindo também para sua sistematização; por sua vez, a prática possibilitou uma elaboração teórica que integra aspectos racionais, sensoriais e afetivos, ou seja, preenchida pelas marcas da experiência. Nesse processo, o sentido do termo “atuação” foi sendo ampliado para além de uma presença cênica, referindo-se à presença do artista na sociedade, ao conjunto de interações que estabelece em seus caminhos, à sua intervenção no mundo.

PALAVRAS-CHAVE: atuação em espaços públicos; *griots* africanos; jograis medievais europeus; itinerância; narrativa; processo de criação.

RESUMEN

Esta investigación se inició a partir de algunos experimentos escénicos con canciones, poemas y historias, que han levantado algunas preguntas acerca de un tipo de actuación que incorpora aspectos del oficio del actor, del músico, del cuenta cuentos o cantante de historias y el recitador de poemas. Estas preguntas despertaron mi interés acerca de ciertos aspectos éticos y estéticos en la actuación de los *griots* africanos y de los juglares de la Europa medieval, entre los que subrayo: una manera de trabajar más autónoma y menos fragmentada en funciones tales como dramaturgo, actor y director; la integración entre teatro, música y literatura; el trabajo con memorias y imaginarios, a partir de repertorios narrativos, poéticos y musicales; la itinerancia; la intervención en espacios públicos y de la vida comunitaria; y la posibilidad de un diálogo más estrecho y directo con el público. Los principios subrayados en este estudio teórico se experimentaron en dos etapas prácticas, generando creaciones e intervenciones presentadas en una gira escénica por Sao Paulo, Minas Gerais y Chile. Estas experiencias fueron registradas a través de un libro de registro y recursos audiovisuales, y sistematizadas más adelante. La relación entre la teoría y la práctica fue extremadamente dinámica: por un lado, la teoría ofreció principios a la práctica y contribuyó a su sistematización; a su vez, la práctica permitió una elaboración teórica que integra aspectos racionales, sensoriales y afectivos, es decir, completada por las marcas de la experiencia. En este proceso, el sentido del término "actuación" se amplía más allá de una presencia escénica, refiriéndose a la presencia del artista en la sociedad, el conjunto de interacciones que establece en sus caminos, su intervención en el mundo.

PALABRAS-CLAVE: actuación en espacios públicos; *griots* africanos; juglares de la Europa medieval; itinerancia; narrativa; proceso de creación.

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1: <i>Griots</i> africanos, os artesãos da palavra	17
1. Aproximações: o teatro e a tradição oral do oeste africano	18
2. Os artesãos da palavra	23
3. Músicos, poetas e historiadores – um recorte para esta pesquisa	26
4. Um (breve) contato pessoal: Hassane Kouyaté	31
5. <i>Griots</i> africanos x griôs brasileiros	41
6. Memória, música e poesia em uma atuação comunitária	42
Capítulo 2: A poesia itinerante dos jograis medievais europeus	45
1. Aproximações: algumas visões sobre os jograis	46
2. Itinerância e espaços de atuação	51
3. O “texto em ato”	58
4. Um jogral contemporâneo latinoamericano	60
5. Ampliando horizontes	66
Capítulo 3: <i>O caçador de raízes</i> – 1ª. etapa da pesquisa prática	67
1. Planejamento, vivência, registro e sistematização	68
2. Escolha do repertório inicial	70
3. Ensaios	76
4. Apresentações	83
5. Reflexões gerais sobre a 1ª. etapa	97
Capítulo 4: <i>A viagem dos pescadores</i> – 2ª. etapa da pesquisa prática	99
1. Uma nova etapa	100
2. Preparação	103
3. Domingo no parque: três intervenções	106
4. Entre a Igreja e a televisão: narrativa junto a moradores de rua	114
5. Do <i>cerro</i> se avista o mar: narrativa junto a <i>pobladores</i> no Chile	117
6. Histórias do mar nas montanhas de Minas: a narrativa em três capítulos	124
7. Reflexões gerais sobre a 2ª. etapa	133

Considerações finais	136
Referências bibliográficas.....	139
Anexos.....	143
1. Projeto de Lei Griô Nacional	144
2. Carta oficial do Congresso Brasileiro de Teatro	145
3. Esboço do projeto de lei sobre a questão da arte nas ruas	148
4. Roteiro da criação cênica <i>O caçador de raízes</i>	150

Introdução

1. Escrever: para quem, para quê?

Para mim, a Palavra é um ser vivo. Ao escrever este texto, sinto alegria sensual, corporal, vendo as palavras fugindo dos meus dedos e reaparecendo, alegres, na tela do computador. Quando saem de mim, da minha cabeça e do meu sangue, primeiro me miram e se deixam ver, em humano diálogo com a tela; depois, pedem licença: vão partir. Em busca de alguém: você, leitor. Palavras são amigas que buscam novos amigos. Palavras devem ser acariciadas, amadas. Só assim se revelam. [...] Beijo minhas palavras quando partem, como quem beija um filho antes da viagem. (BOAL, 2000, p. 225 e 226)

Esta dissertação é um dos frutos da pesquisa de mestrado que iniciei em 2009 no Programa de Pós-graduação em Artes da UNESP. Digo “um dos frutos” consciente da diversidade de experiências que tenho vivenciado nos últimos dois anos e meio, bem como dos limites de um trabalho escrito, no sentido de dar conta da riqueza do vivido.

A preocupação com a escrita tem me acompanhado desde o início da pesquisa. Perguntava-me, e ainda me pergunto, o que vem a ser uma escrita acadêmica: para quem se escreve, com que objetivo? Ao refletir sobre o tema, Jorge Larrosa (2003, p. 111) alerta para o fato de muitos acadêmicos escreverem para a banca da tese, “a partir de critérios que se pressupõe sejam do avaliador”. A meu ver, não se trata de negar as especificidades de um trabalho científico ou a importância de uma banca leitora, e sim de considerar a quem este trabalho pode mais diretamente interessar e como a escrita pode ser uma ponte que aproxime, e não distancie, o leitor, convidando-o a acompanhar um determinado trajeto e a refletir sobre os possíveis sentidos desse caminhar.

O percurso da pesquisa tem me colocado constantemente em contato com outros pesquisadores em Artes, sobretudo os que buscam aprofundar seus processos criativos, integrando teoria e prática: atores, dramaturgos, encenadores; músicos, dançarinos, contadores e cantadores de histórias, poetas e recitadores, além de educadores e pesquisadores de áreas como Literatura, História, Sociologia e Antropologia, entre outras. Assim, quando escrevo, é principalmente com esses leitores e suas possíveis questões que imagino dialogar.

2. Perguntas e sementes desta pesquisa

Qual é a resposta?

- me diga, então,

qual é a pergunta?

(Trecho da canção *Tema de Alice*,
de Péricles Cavalcanti)

Ao retomar as perguntas que motivaram a realização desta pesquisa, percebo a existência de quatro conjuntos de questionamentos, que apresento a seguir:

- Como integrar teatro, música e literatura – linguagens com as quais tenho maior identificação – em uma atuação cênica que não seja especificamente a do ator, do músico, do recitador de poemas, do contador ou cantador de histórias? Como essa atuação pode ser ampliada para além de uma presença cênica? Quais as possibilidades de intervenção social por meio de canções, poemas e histórias? As pessoas precisam disso? Para quê?
- Como o artista cênico pode se apropriar mais e com mais autonomia de sua própria criação, resgatando um fazer artístico mais abrangente, menos fragmentado em funções como as de dramaturgo, encenador, intérprete, cenógrafo, figurinista, iluminador etc., que tantas vezes caracteriza o fazer teatral?
- Como criar, *com* e *entre* o público, momentos mais efetivos de troca, de vivência compartilhada, que nos aproxime, talvez, de um dos sentidos originais da arte enquanto rito vivo, magia?
- Como um estudo teórico pode alimentar, e não apenas fundamentar, um processo de criação? Por outro lado, como um processo de criação pode proporcionar percepções mais profundas sobre determinado estudo teórico, revelando, por meio da experiência, nuances que integram aspectos sensoriais, afetivos e racionais?

As perguntas dos três primeiros tópicos dizem respeito à busca de uma atuação em seus aspectos éticos e estéticos, o que inclui os recursos expressivos e o processo de criação do artista, a relação que propõe ao público e, de forma mais ampla, seu papel na sociedade. O quarto tópico refere-se especificamente ao ato de pesquisar. Também aqui há uma busca: por uma pesquisa que integre teoria e prática sem subordinar uma à outra, mas, ao contrário, possibilitando um fluir constante entre ambas. A palavra “busca” traduz a maneira como vejo esta pesquisa: minhas perguntas foram nascendo

aos poucos, muito antes de meu ingresso no curso de mestrado, e com certeza continuarão a me acompanhar depois que a pesquisa estiver oficialmente terminada.

Para refletir mais profundamente sobre essas questões, considero importante situar a partir de que experiências foram sendo gestadas; as sementes desta pesquisa; “a história que reúne o sujeito [pesquisador] e sua opção pelo objeto [...], o trajeto que levou o sujeito a se interessar por ele e sua perspectiva de aproximação e pesquisa” (BIÃO, 2007, p. 47).

As histórias para acordar de minha vó

Quando eu tinha nove anos, meus pais resolveram reformar a casa em que morávamos. Durante o período da reforma, eu e minhas duas irmãs fomos morar na casa de nossos avós maternos, João Alexandre e Deolinda Ribeiro.

Minha vó nasceu no ano de 1919, em uma pequena aldeia portuguesa chamada Vendinha, localizada na região da Guarda. Seu pai se chamava Joaquim Ribeiro: era um trabalhador da terra, tinha grandes bigodes e, segundo ela, tocava muito bem a guitarra portuguesa. Tinha aprendido com seu pai, meu tataravô. Nenhum deles era músico profissional. A música era parte da vida cotidiana; por exemplo, na volta do trabalho na roça ou nos momentos em que as famílias da aldeia se reuniam em torno de uma fogueira, comendo, bebendo vinho, cantando e contando histórias.

Meu bisavô morreu cedo e deixou sua esposa, Rosalina Hipólita, com seis filhos para criar sozinha. Desses seis, os três mais velhos foram à escola; os três mais novos, não – incluindo minha vó. Sempre que fala sobre isso, ela expressa uma mágoa por não saber ler nem escrever e usa para si mesma uma expressão típica portuguesa: “mal-empregada”, que significa azarada, desafortunada. No entanto, o fato de não ter ido à escola não a impediu de aprender e de guardar em sua memória muitas das canções e histórias que marcaram sua infância, sua vida em Portugal.

Uma lembrança que guardo do período em que morei na casa de minha vó é a ação cotidiana de arrumar as camas logo de manhã: eu e minhas irmãs sacudíamos e dobrávamos os lençóis e cobertores, e isso era uma grande brincadeira, principalmente quando os sacudíamos bem forte e os lençóis voavam de nossas mãos. Também ajudávamos nossa vó a arrumar sua cama. E era principalmente nesses momentos que ela nos contava e cantava as histórias de sua infância. Ao invés de canções de ninar, eram histórias para acordar! – muitas delas, cantadas em versos.

Recentemente, ao ler o livro *Cantando histórias em versos*, de Braulio Tavares, tomei conhecimento de que as histórias cantadas de minha vó fazem parte do chamado Romanceliro Ibérico – conjunto de poemas narrativos muito antigos, de Portugal e da Espanha, transmitidos oralmente de geração a geração:

Os poemas do Romanceliro eram ouvidos, decorados e passados adiante. É um processo mais lento do que parece à primeira vista. Uma pessoa não se sentava com uma cópia do poema e ficava a repeti-lo em voz alta até sabê-lo de cor. Saber um romance de cor significava escutá-lo muitas e muitas vezes na infância, cantado por criadas, por amas-secas, por tias e avós. Passá-lo adiante significava cantá-lo muitas vezes, para os próprios filhos, para os filhos alheios, para os netos. O romance em versos [...] fazia parte da vida daquela família, num mundo rural sem luz elétrica, sem rádio, sem televisão. [...] Era lembrado e recitado nas noites festivas, quando a família cantava com as visitas, quando se tocava algum instrumento, quando se diziam sonetos de amor, versinhos humorísticos. (TAVARES, 2005, p. 101)

Em outro trecho, refletindo mais especificamente sobre a cultura oral, o autor afirma que um de seus aspectos mais notáveis

é o fato de que seus maiores guardiões são os velhos, e esses velhos preservam essa cultura porque a absorveram na infância. É como se a cultura oral fosse uma conspiração entre velhos e crianças, da qual jovens e adultos, sempre ocupados com as coisas práticas do mundo, ficassem um pouco de fora. (TAVARES, 2005, p. 105)

Fiquei emocionado ao ler esses trechos: eles sintetizam muito da minha experiência de crescer ouvindo minha vó cantando os versos que, por sua vez, ela também cresceu escutando na pequena aldeia onde nasceu, há quase um século, e que continuam a fazer parte da vida de nossa família, assim como, provavelmente, de muitas famílias portuguesas e espanholas. Esse repertório, estudado por especialistas nas universidades, eu aprendi em outro espaço de educação que não o escolar: o da tradição oral; com minha vó, que se julga “mal-empregada” por nunca ter ido a uma escola.

Hoje, aos 91 anos, ela ainda canta e conta muitas dessas histórias em versos. Uma delas, inclusive, é citada por Braulio Tavares, porém em uma versão um pouco diferente da que minha vó canta. Ele a chama *Aninha e o cego* e eu aproveito para transcrevê-la aqui, na versão de minha vó:

Era meia noite
Quando o ladrão veio:
Deu três pancadinhas
Na porta do meio.

- Abram-se essas portas,
Fechem-se os postigos!
Menina, dê-me um lenço
Que eu venho ferido.

- Se você vem ferido,
Vá-se lá embora:
A minha portinha
Não se abre agora.

Não se abre agora,
Nem se pode abrir
Que está a minha mãe
Deitada a dormir.

- Levante-se minha mãe
De doce dormir,
Venha ver o cego
A cantar e a pedir!

- Se ele canta e pede,
Dá-lhe pão e vinho.
Se ele não quiser,
Que siga o caminho.

- Eu não quero o seu pão
E nem quero o seu vinho:
Quero que a menina
Me ensine o caminho.

- Vai, vai, Venturina,
Não sê mal mandada:
Ensina o caminho
Inté a estrada.

- Adiante, ó cego,
Adiante, além.
- Não me chame cego
Que eu vejo tão bem.

Eu nunca fui cego
E nem Deus o permita.
A filha do Nérís,
Agora aqui fica.

- Valha-me Deus Padre
E a Virgem Maria,
Que gente é aquela
De cavalaria?

- Chegue-se o cavalo
Da cela dourada.
A filha do Neris
Já cá vai roubada.

Já cá vai roubada,
Já cá vai na mão:
Eu já sou o dono
Do seu coração.

Ao analisar esses versos, Bráulio Tavares chama a atenção para o fato de que, com exceção da primeira estrofe, em que é possível identificar a voz de um narrador, o restante da narrativa é inteiramente constituído pelo diálogo entre o cego, a menina e sua mãe, o que pressupõe, da pessoa que o canta, a utilização de recursos, sobretudo vocais, para caracterizar cada personagem. Nesse sentido, minha vó foi também minha primeira professora de teatro, ao me mostrar, de forma não-realista e muitas vezes paródica, como usar a voz e os gestos para sinalizar as mudanças de personagens e toda a situação do poema.

Assim, desde a infância, música, literatura e teatro são formas de expressão integradas em minha vida.

O “ator que canta”

Em 1994, entrei na Faculdade de Artes Cênicas da ECA-USP. Paralelamente à minha formação em teatro, estudei canto e violão.

Do período da graduação, destaco o diálogo que tive com uma colega de curso que, certo dia, veio me dar um conselho. Eu já havia participado de algumas montagens curriculares que tinham canções e nas quais eu cantava. Minha colega me perguntou se eu não tinha medo de ficar estigmatizado como “o ator que canta”. Não me lembro ao certo o que respondi, mas sei que eu não tinha esse medo. Por que eu deveria ter medo de ser associado a um meio de expressão com o qual sentia e sinto tanta identificação?

Hoje, refletindo sobre esse diálogo, percebo que, indiretamente, discutíamos diferentes concepções sobre o trabalho do ator. Minha colega parecia mais inclinada para o que se costuma chamar de “ator camaleão”: o ator versátil, eclético, que a cada novo trabalho se exercita em gêneros e personagens diferentes, tornando-se praticamente irreconhecível em cena. Eu intuía a possibilidade de atuar não para provar minha versatilidade, mas para me expressar a partir de meus próprios recursos, dentre eles o canto.

Nessa época, um dos textos teatrais que eu mais gostava era *Liberdade, Liberdade*, escrito em 1965 por Millôr Fernandes e Flávio Rangel, e composto por canções, poemas, depoimentos e cenas de diversas peças que tinham a liberdade como tema. Uma característica desse texto que chamava minha atenção é que, ao contrário do que costuma acontecer na maioria dos textos dramáticos, o nome dos intérpretes aparecia antes de cada fala, e não o dos

personagens, explicitando que eram as pessoas de Paulo Autran, Vianninha, Teresa Raquel e Nara Leão que, em cena, posicionavam-se em relação à liberdade.

Outro espetáculo que eu tinha como referência, apesar de ter nascido pouco mais de uma década depois de sua criação, era o *Show Opinião*, com dramaturgia de Vianninha, Paulo Pontes, Armando Costa e João das Neves, e também composto por materiais como depoimentos e canções. Embora tivesse a denominação de *show*, foi dirigido com um olhar teatral por Augusto Boal que, em sua autobiografia, descreve o que buscava de Nara Leão, João do Vale e Zé Ketti, seus cantores-atores:

Eu queria teatro, não *show*: os atores deviam cantar uns para os outros como quem se fala, se ama; não para a platéia ou microfones, como quem se exhibe, sola. [...] É impossível cantar olho no olho sem sentir a revelação da palavra pronunciada; impossível ouvir só a música, puro som dançarino, sem a carne viva do poema. [...] Nosso *show-verdade* era diálogo: [...] eu queria que dialogassem com as letras da música de forma dramática, não lírica. Isso me obrigava a cortar uma canção pela metade, usar só alguns versos. [...] Eu queria que [o público] escutasse não apenas a música, mas a ideia que se vestia de música! (BOAL, 2000, p. 225 e 226)

Nesse *show*, as canções eram utilizadas como texto, como uma maneira de dialogar. Boal enfatiza a força da comunicação “olho no olho” mediada pela palavra cantada e revela um procedimento adotado na construção dramaturgica do *show*: o de selecionar, ao invés das canções inteiras, os fragmentos que melhor contribuíssem para o diálogo entre os atuantes.

Liberdade, Liberdade e o *Show Opinião* eram espetáculos que me interessavam pela integração entre teatro, música e literatura, pelo fato de seus atores-cantores não precisarem de personagens para estar em cena e pela visão crítica que apresentavam diante do momento histórico em que foram criados.

O educador itinerante

Em 1998, concluí a graduação e passei a integrar o NTC – Núcleo de Trabalhos Comunitários da PUC-SP. Dentre os diversos projetos de que participei nesse núcleo, destaco o Integração AABB-Comunidade – uma parceria da PUC com o Banco do Brasil – no qual trabalhei por dois anos dando formação a educadores populares de diversas cidades brasileiras, que atenderiam crianças e adolescentes matriculadas no projeto. O curso de formação acontecia nas próprias cidades onde o projeto seria implantado, durava uma semana e tinha uma metodologia que mesclava a vivência em linguagens artísticas como teatro, teatro de bonecos, música, literatura e artes visuais com discussões de temas como Concepções de

Educação, Cultura, Análise de Conjuntura, Participação Familiar e Comunitária, e Estatuto da Criança e do Adolescente. Eram temas muito novos para mim, sobre os quais eu nunca havia pensado profundamente. E, no entanto, dizem respeito à cidadania, à vida em sociedade, o que deveria ser do interesse de todos, independente de sua área de atuação. Ao discutirmos as diferentes concepções de educação, questionávamos o papel social do educador. Isso me fazia pensar quais seriam os papéis sociais do artista. Nos cinco anos em que estudei na ECA, foram raros os momentos em que tal questionamento foi proposto. É como se estivéssemos dentro de uma redoma. A própria localização da cidade universitária da USP e o fato de o curso ser praticamente em período integral, contribuía para essa sensação de isolamento, em que questões técnicas e estéticas eram tratadas sem se levar em conta suas motivações éticas.

Nos dois anos em que trabalhei naquele projeto, vivi uma situação de itinerância que me possibilitou conhecer cidades das cinco regiões do Brasil – a maioria delas muito pequenas, com uma média de 30.000 habitantes – cujas realidades eram extremamente diferentes do contexto de classe média urbana que eu conhecia morando em uma metrópole como São Paulo. Foi uma experiência muito rica de troca: por um lado, pude aprender um pouco sobre a história e a cultura de cada lugar por onde passei; por outro lado, acredito ter contribuído para ampliar as referências e, de alguma forma, os horizontes das pessoas com quem dialoguei nesse período, possibilitando um espaço de vivências, reflexões e acesso a diferentes informações.

Se, como educador, eu dialogava de forma direta com os participantes dos cursos que realizava, como ator, nunca havia experimentado algo parecido. A relação com o público parecia muitas vezes impessoal: as pessoas chegavam ao teatro, assistiam, aplaudiam e iam embora. O que elas levavam da apresentação? O que havíamos trocado? Eu não sabia. Nesse sentido, as relações que a prática pedagógica propiciava pareciam-me mais transformadoras do que as do teatro – ao menos, das experiências teatrais que eu havia participado até então. Isso não significa que eu quisesse deixar de fazer teatro; ao contrário, questionava-me como poderia incorporar à atuação artística aqueles aspectos que eu estava vivenciando na educação.

No entanto, por estar a cada semana em uma cidade diferente, não tinha condições de iniciar qualquer processo de criação com outras pessoas. Foi nesse período que comecei a alimentar o desejo de criar um trabalho-solo, que eu pudesse ensaiar e apresentar onde quer que estivesse.

O Andarilho

No final de 2001, passei a reunir poemas e canções de diversos autores e a experimentá-los em espaços públicos do centro de São Paulo, como o Vale do Anhangabaú, o Pátio do Colégio, o Viaduto Santa Ifigênia e a Praça da Sé, relacionando-me com esses espaços e com o público presente. Em diversas ocasiões, pessoas vinham conversar comigo, perguntando-me o que eu estava fazendo, comentando suas impressões e mesmo contando histórias de suas vidas. Esse processo deu origem a *O Andarilho*, espetáculo poético-musical no qual eu interpretava um artista itinerante que recitava poemas e cantava canções, além de outros três personagens que podiam ser vistos como pessoas que ele havia encontrado em suas andanças ou como facetas de sua própria pessoa, com as quais ele se deparava nas diversas situações por que passava.

Nesse trabalho, contei com a orientação da atriz Ana Gallotti, a quem também orientei na criação de *Ela – solo sem palavras*. Enquanto eu buscava a palavra cantada e falada, Ana estava interessada na comunicação não-verbal, na imagem. Ambos acreditávamos na possibilidade de um outro tipo de parceria que não fosse a “direção”: queríamos um companheiro de criação que apoiasse, estimulasse; alguém com quem compartilhar as dificuldades e descobertas do processo; um olhar que apontasse se estávamos nos aproximando ou nos distanciando de nossos desejos originais. Chamamos esse sistema de “mútua-orientação” e ao nosso encontro de Projeto Solos Encontrados. Em um ano de trabalho, criamos os dois solos já mencionados, os duos *Mu-dança* e *A 2* e uma oficina de composição teatral chamada *À flor do espanto*, em que sistematizamos e compartilhamos nossos processos criativos. Em 2003, fizemos uma temporada de três meses no Teatro do Museu da República, no Rio de Janeiro, onde apresentamos nosso repertório. Durante essa temporada, entrei em contato com os saraus que eram realizados todos os fins de semana por poetas, cantores(as) e instrumentistas, em sua maioria idosos, que com suas cadeiras de praia formavam uma grande roda no pátio do museu e abriam espaço aos que queriam ir ao centro da roda para cantar ou recitar poemas.

O Andarilho significou o início de um caminho que eu continuaria a trilhar, deixando sementes que eu retomaria e aprofundaria nesta pesquisa: pela primeira vez experimentei possibilidades de intervenção em espaços públicos por meio da poesia e da canção; foi também meu primeiro trabalho de cunho mais autoral, em que me permiti uma autonomia de criação que até então não conhecia e que esteve presente em todas as etapas do trabalho,

desde a escolha do repertório e a condução dos ensaios até a abertura em recriar o espetáculo ao longo de suas apresentações.

Teatro ou show?

Nos anos seguintes, realizei outras criações-solo compostas basicamente por canções, entremeadas por poemas e trechos de contos e romances. Porém, se em *O Andarilho* eu utilizava o personagem como uma espécie de pretexto para cantar e recitar, nessas novas criações passei a assumir que era minha própria pessoa que estava em cena, dialogando com o público por meio de um repertório poético, narrativo e musical. Enquanto em *O Andarilho* eu ainda me sentia fazendo teatro, agora não sabia ao certo como classificar essas criações. Acabei chamando-as de *shows* teatrais, provavelmente inspirado no *show Opinião*, entendendo como características teatrais a articulação entre as canções, poemas e textos narrativos – que eu continuava chamando de dramaturgia –, meu trabalho como intérprete e, por fim, a encenação, o que incluía a concepção de espaço, o cenário ou ambientação, a relação com o público e a utilização de figurinos, adereços e fontes de iluminação. Essas criações foram apresentadas em praças públicas, saraus, feiras de artesanato, pontos de cultura, associações de moradores e grupos de alfabetização de adultos.

Nesse período, comecei a intuir que a palavra, cantada e falada, criava uma espécie de cena do imaginário; uma cena que não estava visivelmente materializada, mas que se completava de diferentes maneiras na imaginação de cada pessoa que ouvia uma canção, um poema, uma história. Foi quando comecei a questionar que tipo de atuação era essa: não era exatamente a do ator, nem somente a do músico; tinha algo do contador ou cantador de histórias, do recitador de poemas. Isso tinha um nome? Precisava de um nome? Foi também nesse momento que senti a necessidade de buscar referências que me ajudassem a entender melhor o que eu estava buscando e a aprofundar minha prática.

A gota d'água para a elaboração do projeto desta pesquisa foi uma experiência que tive como músico profissional em 2007, na cidade de Paraty, onde morei por dois anos. Fui contratado para cantar e tocar durante os quatro dias de Carnaval em um quiosque na Praia do Pontal. Naquele ambiente, a música servia apenas para embalar dias ensolarados à beira-mar regados a cerveja. Não era essa a relação que eu queria estabelecer com o público por meio da música. Ao observar bares e restaurantes da cidade que ofereciam música ao vivo, constatei que em muitos deles havia televisores ligados bem acima da cabeça dos músicos. O repertório

predominante era a bossa-nova – música bastante conhecida entre os turistas estrangeiros e que, com seus temas contemplativos, geralmente referindo-se ao mar, a barquinhos, tardinhas e garotas bonitas, e com seu estilo vocal sussurrado, presta-se perfeitamente como música ambiente, reforçando a imagem de uma cidade paradisíaca.

Questionava-me: para quê, para quem fazer arte? O que busco no encontro com o público? Inquietavam-me perguntas do tipo: como a arte nasceu? Que sentidos tinha em suas origens, antes de virar uma profissão e, sobretudo, antes de se tornar uma mercadoria?

A curiosidade pelas origens da arte e o questionamento acerca de seus papéis sociais levaram-me a retomar algumas leituras que havia feito na graduação, nas aulas de Sociologia do Teatro e História do Teatro; em especial, os primeiros capítulos de *A necessidade da arte*, de Ernest Fischer, e *Mestres do teatro*, de John Gassner.

Estudar para buscar origens

Ao refletir sobre as origens da arte, que se confundem com as origens do próprio ser humano, Fischer (1979) refere-se à magia, entendendo-a como uma forma ampla de conhecimento que, posteriormente, seria desdobrada em arte, ciência e religião, e que servia ao homem como auxílio na transformação da natureza, de acordo com suas necessidades, e no desenvolvimento das relações sociais. Assim, provavelmente, nasceram os cantos rítmicos, que facilitavam a realização de trabalhos coletivos; as danças rituais, antes de uma caçada ou uma guerra; o ato de os caçadores se pintarem e se disfarçarem com peles de animais, imitando-os para atraí-los mais facilmente. Nessas ações, os aspectos lúdicos e artísticos não estavam separados de objetivos práticos: elas preparavam o homem física e espiritualmente para a realização de suas intenções. Ao mesmo tempo que estavam integradas aos espaços e às necessidades da vida cotidiana, tais ações possibilitavam também a vivência e o compartilhar de momentos de transcendência em relação ao mero cotidiano.

Se em suas origens a arte não era uma especialidade, tampouco existia a figura do artista, do modo como o conhecemos hoje. Gassner descreve uma “personalidade abrangente”, agregando em si múltiplos papéis que, aos poucos, ganhariam independência, tornando-se especializações;

um indivíduo que transcende qualquer profissão isolada. [...] Esse sacerdote é um poeta em virtude da imaginação que o capacita a animar a natureza ou personificar suas forças como espíritos; e ele se torna simultaneamente um cientista, [...] um feiticeiro que exorciza doenças (antecipando práticas médicas literais) e um proponente da ideia de que a humanidade pode obter o

domínio da natureza. [...] Para finalizar, ele é também um filósofo social, pois é quem organiza a representação como uma atividade comunitária e amplia a realidade da comuna primitiva. Sob sua liderança a natureza não está sendo dominada para o indivíduo, mas para a tribo e o teatro primitivo que serve a esse propósito é uma comunhão. (GASSNER, 1997, p. 6 e 7)

Ainda sobre essa figura, parente ancestral do que, tempos depois, seria nomeado “artista”, Fischer reflete sobre sua importância social, sobretudo no processo gradativo de separação do homem em relação à natureza e ao próprio homem, com o surgimento das classes sociais:

Mesmo depois desse rompimento, o artista continuou a ser o representante e porta-voz da sociedade [...], o eco e o reflexo da experiência comum, dos grandes eventos e ideias do seu povo, da sua classe e do seu tempo. [...] A tarefa do artista era expor ao seu público a significação profunda dos acontecimentos, fazendo-o compreender claramente a necessidade e as relações essenciais entre o homem e a natureza e entre o homem e a sociedade, desvendando-lhe o enigma dessas relações. Cabia-lhe elevar o sentido de autoproteção do povo da sua cidade, da sua classe, da sua nação; cabia-lhe libertar da insegurança de vida e das angústias de uma individualidade ambígua e fragmentada os homens que tinham emergido da sólida comunidade primitiva para o mundo da divisão do trabalho e dos conflitos de classe; cabia-lhe conduzir a vida individual de volta à existência coletiva, unir o pessoal ao universal; cabia-lhe restaurar a unidade humana perdida. (FISCHER, 1979, p. 51 a 52)

Esses estudos fortaleceram em mim o desejo de uma atuação menos fragmentada, mais abrangente na utilização de diferentes recursos expressivos e na própria relação com a vida, o cotidiano, as questões de nosso tempo. Percebi também a importância de buscar referências, ainda que distantes no tempo e no espaço, que me ajudassem a aprofundar essa atuação tanto do ponto de vista teórico, de uma melhor elaboração dos sentidos que a permeiam, quanto do ponto de vista prático, incluindo aqui os processos criativos e a relação com o público.

3. *Griots* e jograis como referências para uma atuação

Podemos dizer que, depois de escolher sua Arte, o artista, aos poucos, Tateando até encontrar o verdadeiro caminho necessário ao desenvolvimento de sua personalidade, escolherá, talvez até de modo a princípio inconsciente, uma família de espíritos afins, uma linhagem de parentes mais velhos à qual ele se filia, seguindo aquele impulso tão natural ao espírito humano de, mesmo quando vai renovar, apoiar-se numa tradição ou num exemplo. (SUASSUNA, 2008, p. 264)

Esse trecho de Ariano Suassuna sintetiza o processo que vivenciei ao buscar, para minha própria atuação, referências em “espíritos afins”, em “parentes mais velhos” dessa família tão grande, cujos ramos e raízes espalham-se por todas as culturas do planeta, que são os trabalhadores da palavra e da música; esses portadores e recriadores de memórias e imaginários, que possibilitam ao ser humano retroceder e avançar, resgatar e renovar ideias, valores, ações. Nesse caminho, tomei conhecimento da existência dos *griots* africanos e retomei o interesse que sentia desde a adolescência pelos jograis medievais europeus.

Os *griots* são artesãos da palavra no Oeste africano. Trata-se de um ofício tradicional e hereditário, que passa de pai para filho ou de mãe para filha. Juliana Jardim Barboza, a partir de sua experiência com essa tradição no contato pessoal com o *griot*, ator e diretor teatral Sotigui Kouyaté e nas viagens que realizou a dois países africanos (Mali e Burkina Faso), apresenta algumas imagens sobre os *griots* que utilizo aqui não para descrevê-los tecnicamente, mas para dar uma ideia inicial de sua atuação:

[...] figuras que entram e saem das casas, prestam homenagens pelas ruas, em cerimônias de casamentos, batismos e funerais, em *performances* e shows musicais, durante as refeições, aconselham-se mutuamente [...]. **Sua performance (que é seu estar no mundo)** é parte do cotidiano, no qual nada é separado de nada. (BARBOZA, 2009, p. 51; grifos meus)

Os jograis medievais também trabalhavam com a palavra, a música, a memória e o imaginário, apesar de não fazerem parte, como os *griots*, de um ofício hereditário: qualquer um poderia se tornar jogral. Em seu *Dicionário de teatro*, Ubiratan Teixeira assim o define:

Na Idade Média, [...] o intérprete de poemas e canções de caráter épico, romântico ou dramático; espécie de ator ambulante que percorria cidades e povoados, cantando e recitando em praças públicas para o povo ou nas cortes senhoriais. O jogral era ao mesmo tempo instrumentista, bailarino e cantor. (TEIXEIRA, 2005, p. 158)

Assim, ao estruturar o projeto desta pesquisa, apoiei-me nessas três bases: *griots*, jograis e minha própria atuação. Não se trata, portanto, de uma pesquisa sobre os *griots* ou os jograis, e sim sobre a busca de uma atuação que os toma como referências. Em *Jogos para atores e não-atores*, Augusto Boal (1999, p. 197), a partir de Aristóteles, traz uma definição de “imitação” que pode ajudar a explicitar essa proposta: “Imitar não é copiar as aparências, mas reproduzir as forças criadoras internas que produzem essas aparências”. É nesse sentido que me proponho a buscar princípios na atuação dos *griots* e dos jograis: destacando algumas “forças criadoras” com as quais me identifico e vivenciando-as como pontos de partida, não de chegada; como perguntas, e não como respostas.

Ao ler o artigo *A etnocenologia como desígnio de um novo caminho para a pesquisa acadêmica – ampliação do modo e do lugar de olhar a cena contemporânea*, de Miguel de Santa Brígida, encontrei alguns fundamentos para a realização de uma pesquisa em que eu pudesse investigar minha própria atuação artística:

A proposição etnocenológica ratifica a indissociabilidade entre prática e teoria para a pesquisa científica, reafirmando a importância do trinômio artista-pesquisador-participante na vivência, na experiência encarnada, em suas escolhas teóricas e nas suas práticas criativas identificadas com o processo criador. (BRÍGIDA, 2007, p. 199)

A meu ver, isso pressupõe uma relação dinâmica, não hierárquica entre teoria e prática, em que ambas se alimentam mutuamente. É o que pretendo desenvolver ao longo dos quatro capítulos que compõem esta dissertação.

4. Estrutura da dissertação

Nos dois primeiros capítulos, analiso as atuações dos *griots* africanos e dos jograis medievais europeus. Considerando a amplitude desses dois universos, procuro enfatizar os aspectos que, a meu ver, dialogam mais diretamente com a atuação que busco aprofundar e sistematizar nesta pesquisa.

Início o primeiro capítulo descrevendo brevemente como tomei conhecimento da tradição dos *griots* africanos e por que me interessei em estudá-la. A partir de estudos de Carlos Vaz, Amadou Hampâté-Bâ, Thomas Hale e Jan Vancina, entre outros autores, e do breve, porém significativo encontro com o *griot*, ator e diretor teatral Hassane Kouyaté, situo a atuação dos *griots* no contexto do teatro tradicional africano e da tradição oral do oeste africano, destacando, da pluralidade de papéis que exercem socialmente, os de músicos, poetas e historiadores. Esse recorte, juntamente com o fato de serem artesãos da palavra, suscitou questionamentos e reflexões sobre os sentidos de uma atuação artística contemporânea cuja principal matéria são repertórios poéticos, narrativos e musicais ligados à memória coletiva, em um mundo cujos valores hegemônicos estão ligados ao individualismo, à indiferença, à facilidade de descartar e à desvalorização de modos de vida que não estejam fundamentados no princípio do consumo. Ainda nesse capítulo, estabeleço algumas diferenças entre a tradição dos *griots* africanos e o termo “griô” que, nacionalmente, vem sendo atribuído a mestres de diferentes saberes e fazeres populares.

No segundo capítulo, a exemplo do que fiz no anterior, retomo as origens de meu interesse pelo período medieval europeu e, especificamente, pelos jograis. Fundamentado por autores como Ramón Menéndez Pidal, Jacques Le Goff, Peter Burke e Paul Zumthor, entre outros, apresento definições bem contrastantes que, desde a Idade Média, vêm sendo elaboradas sobre esses artistas, enfatizando o caráter ideológico de tais definições, sobretudo quanto à valorização dos jograis ligados às cortes senhoriais em detrimento dos que atuavam junto a públicos populares. Esse segundo grupo constitui justamente o recorte que estabeleço nesse capítulo, destacando sua itinerância e atuação em espaços públicos, e refletindo sobre sua contribuição para a formação e ampliação de imaginários ao longo de seus itinerários. Por fim, analiso o conceito de *performance* ou “obra plena” de Paul Zumthor – que revelou-se extremamente importante para as experiências da pesquisa prática, sobretudo em sua segunda etapa – e apresento um representante contemporâneo latinoamericano da arte jogralesca: o jogral argentino Palmito, cujo trabalho acompanho desde 2007 e que tive a oportunidade de entrevistar em novembro de 2009, no Chile.

Nos dois capítulos que se seguem, sistematizo as duas etapas que constituíram a pesquisa prática, relacionando-as com os aspectos teóricos destacados nos capítulos anteriores e refletindo sobre os princípios éticos e estéticos que as caracterizaram.

No capítulo 3, aponto algumas especificidades no que diz respeito às ações de planejar, vivenciar, registrar e sistematizar um processo de criação. Em seguida, passo a descrever o processo de criação de *O caçador de raízes*, dividindo-o em três momentos principais: escolha de repertório, ensaios e apresentações. Ao longo do capítulo, entrelaço as experiências vivenciadas nessa etapa com aspectos destacados do estudo sobre os *griots* e os jograis; dentre eles, a itinerância, que me levou a realizar, com as apresentações, um percurso que incluiu Chile, Minas Gerais e São Paulo. Nesse processo, pude ampliar minha visão sobre *atuação* para além de questões relacionadas à presença cênica ou à criação de um espetáculo, percebendo-a como o conjunto de ações e interações que envolvem um fazer artístico que é também social. Apesar de ter proporcionado um diálogo fértil entre teoria e prática, a primeira etapa resultou, cenicamente, em um trabalho ainda muito dependente de aspectos ligados à encenação, como cenário, sonoplastia e iluminação. Não seria o caso de buscar uma atuação mais despojada, focada no repertório e em uma relação mais direta com o público?

Foram essas questões que motivaram a realização de uma segunda etapa da pesquisa prática, sistematizada no quarto capítulo desta dissertação. Nessa etapa, o papel de historiadores dos *griots* e o conceito de *performance* de Paul Zumthor refletiram-se em

algumas escolhas como o foco na narrativa, a partir de uma história real sobre jangadeiros cearenses, com um conteúdo político bastante evidente; a utilização de canções e poemas não como fragmentos de uma dramaturgia de colagem, mas como elementos que integram a narrativa, comentando-a ou fazendo a transição entre seus episódios; a diversidade de formatos resultantes de uma mesma história, dependendo do diálogo estabelecido com diferentes públicos; e a não utilização de recursos de cenografia, sonoplastia e iluminação, sendo o espaço configurado na própria relação com o público. A itinerância e, especificamente, o percurso São Paulo – Chile – Minas Gerais foi retomado nessa segunda etapa, que encerrou as experiências práticas desta pesquisa.

Isso não significa que a “busca por uma atuação” tenha terminado. Ao fechar um ciclo, esta dissertação inaugura outro, em que pretendo aprofundar os estudos teóricos e práticos não apenas como uma atuação-solo, mas no encontro com outros artistas que tenham interesse por esse fazer artístico-social que integra canções, poemas e histórias. É o que visualizo como continuidade desta pesquisa e que aponto nas considerações finais deste trabalho.

Capítulo 1

Griots africanos:
os artesãos da palavra



Griot's Odissey (A odisséia do griot), de Derek Jay Dent.
Fonte: www.inaligallery.com (acessado em 08/05/2011).

1. Aproximações: o teatro e a tradição oral do oeste africano

Início este capítulo compartilhando com o leitor como tomei conhecimento da tradição dos *griots* africanos e por que me interessei por sua atuação. Eu estava em um sebo no centro de São Paulo, na sessão de teatro, e encontrei por acaso o livro *Para um conhecimento do teatro africano*, de Carlos Vaz – ator nascido em 1954 na República da Guiné-Bissau. O título do livro, por si só, foi revelador, fazendo-me refletir sobre a quase inexistência, em cursos e livros de história do teatro, de quaisquer referências sobre teatro africano: é como se não existisse ou não tivesse importância. Carlos Vaz aponta as possíveis causas dessa omissão ao analisar que, no processo de colonização africana,

os antropólogos culturais da administração colonial [afirmavam] que não existia teatro em África. [...] É claro que se considerarmos o teatro à maneira italiana, com cenários pintados e a segregação rigorosa entre atores e espectadores, que caracterizam ainda muitas vezes as representações dramáticas no Ocidente, chegaremos à conclusão de que efetivamente o teatro não existiu na África de outrora. (VAZ, 1978, p. 16)

A constatação desse autor tem muitos pontos em comum com as inquietações que, na década de 1990, deram origem à Etnocenologia:

Éramos um grupo de pessoas surpreendido com os limites universitários na abordagem de certas manifestações espetaculares originárias de culturas e de civilizações não-ocidentais. Os trabalhos, cada vez mais numerosos, consagrados a estes “espetáculos”, faziam sistematicamente referência a conceitos que pertenciam essencialmente [...] ao teatro grego, shakespeariano, espanhol do século de ouro, francês do XVII (Molière, Corneille) ao século XIX, russo (Stanislávski), enfim, todas as referências americanas, inglesas, francesas, italianas do século XX, formavam a base do aparelho crítico e da análise dos pesquisadores contemporâneos. Não há forma espetacular do mundo não-ocidental (como também formas ocidentais que não pertençam ao teatro convencional)¹ que não tenha encontrado lugar neste esquema [...]. Nós refletimos: “E se estudássemos e documentássemos estas formas espetaculares não mais como referência a uma forma **estabelecida e desenvolvida** como a do teatro ocidental, mas simplesmente a partir dos conceitos das culturas e das civilizações que produziram tais formas?” [...] A Etnocenologia é, enfim, o conceito e a disciplina que permite dar, outra vez, aos povos, os meios para praticar os seus próprios sistemas de referências, para se liberar das ideologias dominantes e resistir à uniformização cultural. (KHAZNADAR, 1999, p. 55 a 59; grifos meus)

Esse trecho sintetiza duas grandes contribuições da Etnocenologia para a pesquisa em Artes Cênicas e, especificamente, para esta pesquisa: a escolha por estudar expressões cênicas ou “manifestações espetaculares” de culturas não hegemônicas e a legitimação dos

¹ Aqui podem ser incluídos os jograis medievais europeus.

referenciais das culturas que originaram tais expressões, para que sejam compreendidas a partir de seus próprios sentidos e valores. Ainda assim, não pude deixar de destacar as expressões “estabelecida” e “desenvolvida”, usadas por esse autor para se referir à forma do chamado teatro ocidental e que, a meu ver, revelam resquícios de um olhar que vê a própria cultura – nesse caso, a cultura européia – como referencial de desenvolvimento. O teatro de outras culturas seria, então, não estabelecido, subdesenvolvido?

Carlos Vaz abre seu livro analisando justamente a tradição do teatro africano e a evolução de suas “origens vivas” – expressão que indica a presença de tais origens não como passado distante, mas como práticas existentes ainda hoje em muitas regiões da África, em ocasiões como ritos de caça, danças guerreiras, cerimônias cíclicas – colheitas, nascimentos, casamentos e mortes – cultos aos antepassados, pantomimas de amor e reuniões noturnas nas *tabancas* (aldeias da Guiné-Bissau), em que são feitas declamações de contos populares. Fundamentado na música, na dança e na literatura oral, e cumprindo um papel artístico, mágico-religioso e pedagógico,

esse teatro tradicional é essencialmente popular: os temas são com efeito baseados na vida cotidiana e as obras representadas requerem a participação efetiva dos espectadores, dirigindo-se indistintamente a toda a gente, pois são representadas gratuitamente ao ar livre, num lugar público [...], dando a cada um o sentimento de que pertence ao grupo. (VAZ, 1978, p. 18)

É a partir dessa concepção de teatro que o autor descreve o *griot* africano:

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 e 18)

Ao ler tal descrição, identifiquei-me de imediato com essa figura que conta e canta histórias, toca instrumentos e interpreta diferentes papéis, utilizando, em sua atuação, recursos cênicos, musicais e literários. Era isso o que eu vinha experimentando há alguns anos e que, por não corresponder a uma visão purista do que significa “fazer teatro”, fazia-me cogitar se minha atuação estaria mais para a do músico do que para a do ator. Nesse sentido, destaco os seguintes questionamentos de Eugênio Barba, que dialogam com a descrição da atuação do *griot*, feita por Carlos Vaz:

Por que o ator tende a limitar-se a apenas um personagem num espetáculo? Por que raramente se explora a possibilidade do ator tornar-se o contexto de uma história inteira, com muitos personagens, com saltos nos níveis de ações, com trocas imprevistas da primeira à terceira pessoa, do passado ao presente, do geral ao particular, da pessoa à coisa? Por que essa

possibilidade está relegada, para nós, ao ofício do contador de histórias, ou a exceções como Dario Fo, ao passo que em outros lugares caracteriza cada teatro, cada tipo de ator, seja quando recita-canta-dança sozinho, seja quando participa de um espetáculo com outros atores e outros personagens? (BARBA, 1994, p. 67 e 68)

Para além da identificação com esses aspectos estéticos, interessei-me por essa tradição que até então eu desconhecia e que parecia manter-se vinculada aos “atos fundamentais da existência humana” (VAZ, 1978, p. 17) e da vida comunitária. Isso me levou, antes mesmo de cogitar a realização desta pesquisa, a buscar outras informações sobre os *griots* africanos e seu contexto cultural, ampliando, aos poucos, a primeira imagem que eu havia construído sobre eles.

Para não reproduzir visões estereotipadas e preconceituosas que tantas vezes são divulgadas sobre a vida na África – visões que banalizam e desconsideram a diversidade cultural desse continente tão vasto – procurei referências e abordagens que me aproximassem o máximo possível de um olhar mais interno sobre a África, a exemplo do que reflete o pesquisador brasileiro Fábio Leite:

Procuro sempre lembrar que existem duas maneiras principais de abordar as realidades das sociedades africanas. Uma delas, que pode ser chamada de periférica, vai de fora para dentro e chega ao que chamo de África-Objeto, que não se explica adequadamente. A outra, que propõe uma visão interna, vai de dentro dos fenômenos e revela a África-Sujeito, a África da identidade profunda, originária, mal conhecida, portadora de propostas fundadas em valores absolutamente diferenciais. (LEITE, 2003, p. 10)

Esses “valores diferenciais” também são observados por outro pesquisador brasileiro, Paulo Farias (2004, p. 10), que chama a atenção para a perspicácia, ainda pouco comum, de se reconhecer “que a África oferece a toda a humanidade, e não apenas na música e nas artes plásticas, uma herança de pensamento original e desafiante”. Nesse sentido, destaco a Coleção História Geral da África, realizada pela UNESCO com o objetivo de “contar a história da África a partir da perspectiva dos próprios africanos” e de mostrar ao mundo “que a história africana não se resume ao tráfico de escravos e à pobreza”.²

Foi no primeiro dos oito volumes que compõem essa coleção que encontrei o texto *A tradição viva*, do etnólogo malinês Amadou Hampâté Bâ. Diante desse texto, senti-me em situação de transmissão oral, “escutando-o” repetidas vezes e aprendendo-o aos poucos. A cada nova leitura, alguns trechos destacavam-se como se estivessem sendo lidos pela primeira

² Informações disponíveis no endereço eletrônico www.unesco.org/new/pt/brasil/special-themes/ethnic-and-racial-relations-in-brazil/general-history-of-africa/ (acessado em 09/05/2011).

vez; outros, a princípio compreendidos, sugeriam reflexões mais aprofundadas, conclusões menos apressadas. Se descrevo a relação que estabeleci com esse texto é para enfatizar uma das características mais importantes das tradições orais: a proximidade que se estabelece entre quem fala, o que é dito e quem escuta. Esse é justamente o primeiro princípio que destaco desse estudo e que procurei vivenciar na própria leitura que fazia, a exemplo do que reflete Jorge Larrosa (2003, p. 109), ao valorizar “a lentidão da leitura, a delicadeza da leitura, essa forma de tratar o texto como uma força que nos leva além de nós mesmos, além do que o texto diz, do que o texto pensa ou do que o texto sabe”. Essa postura também é aconselhada pelo historiador Jan Vancina no texto *A tradição oral e sua metodologia*:

É ingenuidade ler um texto oral uma ou duas vezes e supor que já o compreendemos. Ele deve ser escutado, decorado, digerido internamente, como um poema, e cuidadosamente examinado para que se possam apreender seus muitos significados [...]. O historiador deve, portanto, aprender a trabalhar mais lentamente, refletir, para embrenhar-se numa representação coletiva, já que o *corpus* da tradição é a memória coletiva de uma sociedade que se explica a si mesma. [...] O historiador deve iniciar-se primeiramente, nos modos de pensar da sociedade oral, antes de interpretar suas tradições. (VANCINA, 1982, p. 158)

Hampâté Bâ (1982) analisa especificamente as tradições da região ao sul do Saara, onde nasceu e foi criado e da qual fazem parte os *griots*. Para definir tradição oral, utiliza expressões como “conhecimento total”, “grande escola da vida” e “ciência da vida”, alertando que ela não se limita ao relato de lendas, mitos e histórias em geral: “Ela envolve uma visão particular do mundo, ou melhor, uma *presença* particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem” (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 183). Essa definição de tradição oral dialoga com o modo como Jan Vancina (1982: p. 157) sintetiza oralidade: “uma atitude diante da realidade”. Tais definições evidenciam uma concepção de conhecimento como algo integrado em si – ou seja, não fragmentado – e ao mesmo tempo integrado com a vida, o que transparece na oposição estabelecida entre as expressões “visão de mundo” e “presença no mundo”: não se trata apenas de olhar o mundo, como quem não participa dele, e sim de ampliar a noção do que significa estar, atuar no mundo. Esse é outro princípio que destaco para a atuação que estou buscando por meio desta pesquisa: não se trata de aprofundar unicamente uma presença cênica, mas uma presença na vida, na sociedade, por meio do fazer artístico. Esse princípio será retomado em outros momentos nesta dissertação, especialmente nos capítulos dedicados às experiências práticas, assim como todos os demais princípios que destacarei a partir dos estudos sobre os *griots* e os jograis.

Um dos aspectos da tradição oral africana analisado por Hampâté Bâ é a memória, também caracterizada por um senso de unidade, de totalidade:

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 a sua audiência. Aí reside toda a arte do contador de histórias: [...] seus ouvintes, assim como ele próprio, [tornam-se] testemunhas vivas e ativas desse fato. (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 215)

Há duas questões que destaco desse trecho. A primeira é justamente essa inteireza da memória, que também é mencionada por Walter Benjamin (1993, p. 221) quando afirma que o narrador “pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria existência, mas em grande parte a experiência alheia). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*”. Porém, para que uma história seja contada em sua totalidade, é necessário que os ouvintes tenham tempo, interesse e disponibilidade para ouvi-la, o que tem se tornado cada vez mais raro no tempo em que vivemos, caracterizado pela velocidade, pelo individualismo e pelo excesso de informações que, na maioria das vezes, não são refletidas. De fato, a exemplo da citação que Benjamin (1993, p. 206) faz de Paul Valéry, “o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado”. Talvez em sua inteireza resida uma importante contribuição da narrativa para os públicos contemporâneos: possibilitar a vivência compartilhada de um tempo menos acelerado, de uma escuta mais generosa, paciente e prazerosa.

A segunda questão que destaco do trecho citado acima é o caráter participativo da narrativa, que envolve tanto o narrador quanto a audiência. Em termos teóricos e mesmo ideológicos, essa ideia era clara para mim. No entanto, na prática, eu ainda não tinha noção de como criar *com* o público tal participação. Esse foi um dos princípios a que dediquei bastante atenção nas duas etapas que constituíram a pesquisa prática, encontrando possibilidades muito diferentes em cada uma delas.

Outro aspecto que se evidencia nas tradições orais é a valorização da palavra: “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*” (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 182). De acordo com o mito de criação dos *bambara*, um dos povos tradicionais do oeste africano, foi por meio da fala que Maa Ngala – Ser Supremo, criador de todas as coisas – fez sua criação, colocando em movimento as forças cósmicas que, antes, dormiam estáticas nas coisas e no próprio ser humano. A fala humana é considerada, portanto, como dom divino

e agente da magia, já que para esses povos, magia é justamente a capacidade de mobilizar forças. Justamente por isso, é usada com cuidado: acredita-se que uma pessoa que mente, ou seja, “pensa uma coisa e diz outra, separa-se de si mesma. Rompe a unidade sagrada, reflexo da unidade cósmica, criando desarmonia dentro e ao redor de si” (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 187). O respeito às palavras pressupõe que elas sejam vividas cotidianamente, e não conhecidas de forma apenas teórica.

2. Os artesãos da palavra

Tradicionalmente, os ofícios artesanais como o dos ferreiros, tecelões e trabalhadores da madeira e do couro, possuem um caráter sagrado no oeste africano: ao agirem sobre a matéria, transformando-a, os artesãos imitam, complementam e mesmo modificam a criação de Maa Ngala. As ações que caracterizam cada ofício não são meramente mecânicas: constituem comportamentos rituais, o que pressupõe do oficiante uma série de conhecimentos espirituais, cuja origem remontaria a uma revelação inicial. Cada ofício possui seus próprios códigos de comportamento “em relação à natureza e aos semelhantes” (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 199) e segredos rituais específicos, necessários para assegurar que o artesão esteja harmonizado com suas funções sagradas.

Os artesãos constituem um grupo social hereditário chamado *nyamakala*. E é desse grupo social que fazem parte os *griots* e as *griottes* – as mulheres-*griots*: se os ferreiros agem sobre o ferro; os tecelões, sobre os tecidos; e os carpinteiros, sobre a madeira; os *griots* são os artesãos da palavra, falada ou cantada. Não se trata, portanto, de uma metáfora, apesar da beleza poética dessa expressão. Nesse sentido, há uma grande aproximação entre a atuação dos *griots* e as ideias que Walter Benjamin desenvolve sobre a figura do narrador:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. [...] Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. [...] A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, que transparece nas palavras de Valéry, é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIN, 1993, p. 205 a 221)

Benjamin compara a narrativa a um vaso de argila, no sentido de serem produtos artesanais que, ao contrário dos industriais, carregam a marca de quem os produziu. Se a mão

marca o vaso, quais são as marcas humanas da narrativa? A meu ver, a principal marca é justamente “a alma, o olhar”, a visão de mundo do narrador, que determina desde a escolha da história a ser narrada até sua abordagem, o que se manifesta, por exemplo, na maneira como os personagens são apresentados ao público.

Para exemplificar essa afirmação, trago uma experiência recente que vivenciei ao ser convidado por integrantes de uma companhia paulista que integra teatro e narração de histórias para assistir a um ensaio e tecer alguns comentários sobre a história que estavam narrando. Esta trazia dois grupos de personagens: de um lado, o rei e a rainha; de outro, o cozinheiro, o camponês e sua esposa. O rei e a rainha eram mostrados de forma mais realista, enquanto os personagens populares eram caricaturizados por meio de expressões corporais, faciais e vocais um tanto grotescas, o que gerava uma identificação maior com os personagens da realeza. Perguntei às atrizes-narradoras a razão daquela escolha: elas não sabiam dizer ao certo; haviam trabalhado os personagens de forma espontânea, a partir de seus próprios imaginários. Como contraponto, recordei o filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, dirigido por Carla Camurati em 1995, no qual os personagens de D. João VI e Carlota Joaquina, interpretados respectivamente por Marco Nanini e Marieta Severo, é que eram caricaturizados, provocando no espectador certa repulsa em relação a eles. Também aqui havia uma marca: a utilização de um recurso que desconstruía a imagem de nobreza da família real portuguesa, com o objetivo consciente e explícito de criticá-la. O ato de narrar exige do narrador um olhar atento aos padrões estéticos e ideológicos que povoam seu imaginário: é a partir desses padrões que ele tecerá sua narrativa que, por sua vez, irá dialogar com o imaginário do público, podendo reforçar estereótipos ou questioná-los.

Nesse sentido, é importante pensar os diferentes sentidos que podem ser atribuídos à palavra “tradição”. Podemos entendê-la como algo positivo: são nossas raízes, nossas histórias, nossa trajetória enquanto povo. No entanto, em todos os povos há tradições preconceituosas, autoritárias, que se manifestam em repertórios como canções, poemas, narrativas, provérbios, piadas... O que dizer, por exemplo, de canções como:

Nega do cabelo duro,
qual é o pente que te penteia?³

Se essa mulher fosse minha, eu tirava do samba já já;
dava uma surra nela, que ela gritava: - Chega!⁴

³ *Nega do cabelo duro*, de Rubens Soares e David Nasser.

⁴ *Se essa mulher fosse minha* – samba de roda de domínio público.

Olha a cabeleira do Zezé,
será que ele é, será que ele é bicha?
[...] Corta o cabelo dele!⁵

São canções tradicionais, bastante conhecidas. No entanto, trazem um olhar depreciativo sobre o negro, a mulher e o homossexual, mencionando sem crítica ações violentas como “dava uma surra nela” e “corta o cabelo dele”. Particularmente, não tenho nenhum interesse em divulgar repertórios que tragam visões como essas, a não ser com a intenção de evidenciar o preconceito, a discriminação e a violência que existem em nossa sociedade e que se manifestam inclusive de forma lúdica. Um princípio que considero importante para uma atuação que trabalha com a memória coletiva, é não idealizá-la nem simplesmente reproduzi-la, mas posicionar-se em relação a essa memória e seus repertórios. Nesse sentido, identifico-me com alguns pensamentos do diretor polonês Jerzy Grotowski, ao propor com o texto e com a tradição uma relação que pressupõe encontro e também confronto:

Se o texto contém certas concentrações de experiências humanas, representações, ilusões, mitos e verdades que ainda são válidos para nós, hoje – então o texto torna-se uma mensagem que recebemos das gerações anteriores. [...] Estes trabalhos me fascinam porque me dão a possibilidade de um confronto sincero – um brusco e brutal confronto, de um lado, com as crenças e as experiências de vida de uma geração anterior, e do outro, com nossas experiências e nossos preconceitos. (GROTOWSKI, 1992, p. 48 a 50)

A oposição entre transmitir e recriar a tradição também está presente na atuação dos *griots*. Antes é preciso enfatizar, como o faz Hampâté-Ba repetidas vezes em seu texto, que ao contrário do que se costuma pensar, os *griots* não são os únicos guardiões ou transmissores das tradições africanas. No entanto, diferente dos demais tradicionalistas, gozam de um direito especial: não têm a obrigação de dizer sempre a verdade, podendo modificar os fatos narrados de acordo com a inspiração do momento ou seu objetivo em relação ao público. Isso pressupõe um conhecimento profundo dos sentidos de cada texto, para não descaracterizá-lo, assim como do público com o qual dialoga. Nesse sentido, retomando as ideias de Benjamin, cada encontro com o público traz também marcas específicas à narrativa e, de modo mais amplo, a cada momento de atuação. Essa forma artesanal de atuar a partir da relação com o público foi um dos princípios que mais levei em consideração nas experiências práticas.

⁵ Cabeleira do Zezé, de João Roberto Kelly.

3. Músicos, poetas e historiadores: um recorte para esta pesquisa

Na novela *Negras raízes*, o escritor norteamericano Alex Haley apresenta os *griots* pelo olhar do personagem Kunta Kinte, diferenciando-os de acordo com os papéis sociais que desempenham:

Quando apareciam os *griots*, os **contadores de histórias**, todos ficavam em silêncio e sentavam-se junto ao baobá⁶ para ouvir as histórias de reis antigos e clãs poderosos, de guerreiros, grandes batalhas, as lendas do passado distante. Um ***griot religioso*** podia fazer profecias e advertir que Alá Todopoderoso devia ser apaziguado, oferecendo-se então para realizar as cerimônias necessárias em troca de um pequeno presente. Um ***griot cantador*** entoava versos intermináveis sobre os esplendores passados nos reinos de Gana, Songhai e Velho Mali. Quando acabava, algumas pessoas da aldeia muitas vezes ofereciam-lhe pagamento para cantar elogios a seus pais idosos. A multidão aplaudia quando os anciãos apareciam na porta da cabana e ficavam piscando ao sol, sorrindo de satisfação, e exibindo as gengivas sem dentes. Depois de descrever os grandes feitos desses anciãos, o *griot* cantador recordava a todos que uma mensagem pelos tambores – e uma modesta oferenda – poderia trazê-lo rapidamente de volta a Juffure, em qualquer ocasião, para entoar elogios a quem quer que fosse, em funerais, casamentos e outras ocasiões especiais. (HALEY, 1976, p. 39; grifos meus)

Esse trecho oferece uma pequena amostra da pluralidade de papéis exercidos socialmente por esses artesãos das palavras. O pesquisador norteamericano Thomas Hale (1998) menciona *griots* genealogistas, historiadores, conselheiros, discursadores, embaixadores, mediadores de conflitos, intérpretes e tradutores, músicos, compositores, educadores, encorajadores em jogos e batalhas, louvadores e organizadores de cerimônias. É realmente um ofício complexo: além da diversidade de papéis, há nuances na realização de cada um deles. Diante de tal amplitude e da necessidade de um recorte que possibilitasse um diálogo mais direto com os objetivos desta pesquisa, optei por olhar com mais atenção para os *griots* músicos, poetas e historiadores.

“Para os africanos a palavra já é música”, afirmou o *griot*, ator e diretor teatral Hassane Kouyaté na oficina *Iniciação ao conto*, que descreverei com mais detalhes no final deste capítulo. Dentro dessa concepção, ser um artesão da palavra significa ser também um artesão da música. Ao refletir sobre a relação intrínseca entre fala e música, Hampâté Bâ pode ajudar a complementar e esclarecer aquela afirmação:

⁶ Baobás são grandes árvores que existem em regiões áridas e que, pela sombra que produzem, criam um espaço propício para agregar pessoas.

Se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém [...] que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação. [...] Mas para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente [...]. A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo. Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação. (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 185 e 186)

Em nossa cultura, a linguagem desse autor pode parecer um tanto esotérica, no sentido pejorativo do termo. É importante lembrar que ele representa uma cultura que não dissocia aspectos materiais de espirituais, ao contrário da nossa, e na qual palavra, música e magia estão aliadas. É nesse sentido que, de acordo com Paulo Farias (2004, p. 9), a palavra de um *griot* constitui “um trabalho corporal e anímico” sobre o Outro: não é à toa que os *griots* encorajavam guerreiros, evocando os feitos heróicos de seus antepassados; ou que sejam ainda hoje grandes mediadores de conflitos, harmonizando rivalidades por meio de sua fala.

Na pesquisa prática – especialmente na primeira etapa, que será analisada no Capítulo 3 – experimentei algumas possibilidades da capacidade mobilizadora da palavra entoada, seja em momentos mais solitários como ensaios, seja em intervenções em espaços públicos e apresentações poético-musicais. Nessas situações, havia um processo de transformação que incluía as pessoas e o próprio ambiente; havia uma mobilização de forças; havia magia. Seria possível argumentar, a partir desse raciocínio, que toda arte é mágica por transformar, de alguma forma, ambientes e pessoas. De fato, como procurei situar na Introdução, a partir dos estudos de Fischer (1979) e Gassner (1997), a arte descende da magia ancestral que agregava também ciência e religião. No entanto, para uns, isso é apenas teoria ou história da arte, e nesse caso, uma história morta. O que procurei fazer foi acessar em mim algo das “origens vivas” dessa arte – voltando à expressão de Carlos Vaz (1978) – que pudesse ampliar os sentidos de uma atuação, do uso da palavra e da música para além do exibicionismo ou da criação de produtos para o mercado cultural. Ao lembrar tudo isso, vou compreendendo melhor por que venho me sinto constantemente atraído pela magia e por que, para aprofundar minha própria atuação, decidi estudar manifestações de culturas tão distantes no espaço e no tempo, como é o caso dos *griots* africanos e dos jograis medievais europeus.

Se a fala e o canto não são distantes entre si, também não há uma diferença muito grande entre poemas e canções, segundo Thomas Hale (1998): em geral, são composições mais curtas, interpretadas de modo independente ou inseridas em contos e epopéias para ilustrar determinados episódios. Dependendo da circunstância, o poema pode ser cantado ou

as palavras de uma canção recitadas, o que também é analisado por Eileen Southern (1983) ao mencionar gradações entre a palavra falada e a cantada, que se integram e se alternam: da mesma forma que uma história pode comportar canções no curso de sua narrativa, uma canção pode se transformar em fala e, em seguida, voltar a ser canção.

Ainda de acordo com essa autora, a música está presente em praticamente todas as atividades da vida individual e coletiva das sociedades africanas, com repertórios apropriados para cada situação. Há música para os ciclos da existência humana, como o nascimento de uma criança, a revelação do seu nome, o surgimento do seu primeiro dente, a chegada à puberdade, a iniciação à vida adulta, o casamento, a morte... Há canções para a realização dos trabalhos coletivos e canções para a recreação, o entretenimento do grupo. A música é ainda um meio de comunicação entre as pessoas, uma forma de compartilhar experiências. Para exemplificar essa função comunicativa da música, a autora apresenta o relato do viajante europeu Mungo Park⁷, admirado com um grupo de mulheres africanas que, durante o trabalho, conversavam por meio de canções improvisadas sobre os incidentes do dia, o que incluía a sua presença naquele local. O fazer musical não é, portanto, uma exclusividade dos *griots*, embora eles se destaquem na preservação e divulgação da música antiga, bem como no trabalho de compor novos repertórios. Segundo Hassane Kouyaté, “um *griot* é, antes de tudo, um historiador, um conselheiro e um organizador de cerimônias; como na África muitas cerimônias acontecem sob a forma de festa, o *griot* é também cantor, contador, dançarino”.

Inspirado na atuação dos *griots* músicos, inserida nos momentos importantes da vida comunitária, vivenciei uma experiência muito interessante em julho de 2009, quando fui convidado para uma festa junina realizada no sítio A Querência, localizado em Itapecerica da Serra. Por conta própria, assumi a função de cantar e tocar na festa, especialmente em torno da fogueira. Passei algumas semanas pesquisando um repertório específico sobre festas juninas e encontrei diversas canções, muitas delas de Luis Gonzaga, que contavam histórias sobre as origens dessa festa, ligadas à colheita do milho. Durante a festa, recheada de comidas feitas com milho, senti nitidamente que meu papel ali incluía entretenimento e informação; uma atuação que divertia, ao mesmo tempo que ampliava os sentidos daquele momento, resgatando suas origens e transformações ao longo dos tempos. Essa foi a primeira experiência desta pesquisa em que visualizei uma possível aproximação entre a atuação artística que se dá por meio de repertórios poético-musicais e o trabalho de um historiador.

⁷

A autora não menciona a nacionalidade desse viajante.

“Na África, tudo é ‘História’”, afirma Hampâté Bâ:

A grande História da vida compreende a História das Terras e das Águas (geografia), a História dos vegetais (botânica e farmacopéia), a História dos “Filhos do seio da Terra” (mineralogia, metais), a História dos astros (astronomia, astrologia), a História das águas, e assim por diante. [...] De todas as “Histórias”, a maior e mais significativa é a do próprio Homem, simbiose de todas as “Histórias”, uma vez que, segundo o mito, foi feito com uma parcela de tudo o que existiu antes dele. (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 195)

De acordo com essa concepção, ser historiador é ter uma visão integrada da vida, do mundo, o que condiz com a afirmação de Hassane Kouyaté, segundo a qual todo *griot* é inicialmente um generalista para, depois, tornar-se um especialista, buscando seu próprio caminho.

Outra característica da concepção de História para os africanos é a importância dada às genealogias. Logo no início de sua autobiografia, no capítulo chamado “Raízes”, Hampâté Bâ evoca sua dupla herança – as linhagens materna e paterna, que ele considera ao mesmo tempo históricas e afetivas – fazendo a seguinte reflexão:

Na África tradicional, o indivíduo é inseparável de sua linhagem, que continua a viver através dele e da qual ele é apenas um prolongamento. É por isso que, quando desejamos homenagear alguém, o saudamos chamando-o repetidas vezes, não por seu nome próprio, que corresponderia no Ocidente ao nome de batismo, mas pelo nome de seu clã [...]. Porque não se está saudando o indivíduo isolado e sim, nele, toda a linhagem de seus ancestrais. (HAMPÂTÉ BÂ, 2003, p. 23)

Por um lado, a genealogia amplia a identidade do indivíduo para além de sua própria pessoa, realizando uma importante função da arte e da História, que é a de fazer com que o ser humano se (re)conheça: “o indivíduo que escuta sua genealogia em uma cerimônia ou em um épico é transformado de um membro da audiência em um produto vivo daqueles que o precederam” (HALE, 1998, p. 19). Por outro lado, esses indivíduos eram/são, em sua maioria, integrantes de famílias reais ou de chefes, o que faz da atuação do *griot* historiador uma forma de legitimar, pela linhagem, o poder estabelecido, como analisa Jan Vancina:

É o grupo dirigente de uma sociedade que retém a posse das tradições oficiais, e sua transmissão é geralmente realizada por especialistas, que utilizam meios mnemotécnicos (geralmente canções) para reter os textos. Às vezes há o controle de colegas em ensaios privados ou na representação pública associada a uma cerimônia importante. (VANCINA, 1982, p. 166)

Há ainda outra forma de olhar a questão e que tem a ver com o papel que a memória pode desempenhar no contexto atual da África, após séculos de colonização: o de resgatar e afirmar sua História, sua cultura e seus valores – motivo pelo qual muitos tradicionalistas vêm sendo perseguidos, como é possível perceber nesse depoimento de Hampâté Ba:

Os tradicionalistas foram postos de parte, senão perseguidos, pelo poder colonial que, naturalmente, procurava extirpar as tradições locais, a fim de implantar suas próprias ideias, pois, como se diz, “Não se semeia nem em campo plantado nem em terra alqueivada⁸”. (HAMPÂTÉ-BÂ, 1982, p. 188)

Todas essas questões levaram-me a refletir sobre que histórias eu gostaria de divulgar por meio de minha própria atuação. Certamente não seria a história dos reis, príncipes, princesas e dirigentes de nosso país, que já ocupam muitas páginas de nossa História oficial: aprendemos, por exemplo, que “Pedro Álvares Cabral descobriu o Brasil”, “D. Pedro I foi o responsável por nossa independência” e que “a Princesa Isabel libertou os escravos”. Meu interesse está voltado para outras histórias, daqueles que na maioria das vezes passam anônimos por não estarem no poder. Nesse sentido, identifico-me com os questionamentos levantados por Bertold Brecht no poema *Perguntas de um trabalhador que lê*:

Quem construiu a Tebas de sete portas?
Nos livros estão nomes de reis.
Arrastaram eles os blocos de pedra?
E a Babilônia, várias vezes destruída,
Quem a reconstruiu tantas vezes?
Em que casas da Lima dourada moravam os construtores?
Para onde foram os pedreiros, na noite em que a Muralha da China ficou
[pronta?

A grande Roma está cheia de arcos do triunfo.
Quem os ergueu?
Sobre quem triunfaram os Césares?
A decantada Bizâncio tinha somente palácios para os seus habitantes?
Mesmo na lendária Atlântida, os que se afogavam gritaram por seus escravos
[na noite em que o mar a tragou?

O jovem Alexandre conquistou a Índia.
Sozinho?
César bateu os gauleses.
Não levava sequer um cozinheiro?
Filipe da Espanha chorou, quando sua Armada naufragou.
Ninguém mais chorou?
Frederico II venceu a Guerra dos Sete Anos.
Quem venceu além dele?
Cada página uma vitória.
Quem cozinhou o banquete?
A cada dez anos um grande Homem.
Quem pagava a conta?

Tantas histórias.
Tantas questões. (BRECHT, 2000, p.166)

Além desses questionamentos, o papel de historiador exercido pelos *griots* levou-me a refletir sobre pontos em comum e diferenças entre esse tipo de atuação e a de um professor de

⁸ Alqueivado: baldio, de pousio, não cultivado, ocioso. Fonte: <http://dicionario.sensagent.com/> (acessado em 09/05/2011).

História em nossa cultura: ambos são educadores e lidam com histórias coletivas. No entanto, ao contrário do professor, o *griot* não está preso a uma grade curricular: conta essas histórias na “grande escola da vida”, como disse Hampâté-Bâ (1982), com música e poesia. Thomas Hale (1998) aponta a proximidade existente entre História e Literatura no oeste africano, ambas vistas como interpretações ou leituras contemporâneas do passado, que possibilitam compreender melhor o tempo presente, o que remete à visão de teatro de Augusto Boal (1999, p. xi), para quem o teatro “deve ajudar-nos a conhecermos melhor a nós mesmos e ao nosso tempo [...], conhecer o mundo que habitamos para que possamos transformá-lo da melhor maneira. [...] Pode nos ajudar a construir o futuro”. Nesse sentido, ser artista é ser também um educador social. Essa possibilidade de integração entre a atuação do artista e a do educador era uma busca que me acompanhava desde minhas experiências no Núcleo de Trabalhos Comunitários da PUC-SP e que pude fortalecer a partir do estudo sobre os *griots* africanos, sobretudo na segunda etapa da pesquisa prática, analisada no Capítulo 4, em que optei por trabalhar uma narrativa histórica.

4. Um (breve) contato pessoal: Hassane Kouyaté

Entre os dias 10 e 16 de maio de 2010, foi realizada a quarta edição do *Boca do Céu: encontro internacional de contadores de histórias*, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo. Um dos convidados deste ano foi Hassane Kouyaté, filho do também *griot*, ator e diretor teatral Sotigui Kouyaté, que durante vinte e três anos trabalhou com o diretor teatral Peter Brook.

Hassane participou de três momentos da programação do Encontro: narrando contos africanos, fazendo relatos de algumas de suas experiências como contador e ministrando a oficina *Iniciação ao conto*. Em sua primeira participação no evento, Hassane foi apresentado ao público por meio de uma “carta afetiva”, lida por Fernanda Ribeiro, uma das organizadoras do encontro. A carta dizia⁹:

O contador que vai se apresentar a vocês pertence à casta dos *griots* – nome dado pelos europeus aos *djeli*¹⁰ do Império Mandengue da costa oeste africana. Os *djelis* são os guardiões da memória. Eles transmitem os acontecimentos e agem como mediadores na vida social e política. Eles são a memória da sua comunidade.

⁹ Transcrição da gravação em áudio que fiz da leitura da carta.

¹⁰ Falarei sobre o sentido do termo *djeli* um pouco mais à frente.

O homem que vai se apresentar a vocês, como todos os *griots*, não possui apenas a arte da palavra: ele é também ator, dançarino, músico, diretor... Ele próprio diz não ter uma profissão da maneira como entendemos no Ocidente, pois seu aprendizado foi feito por osmose, através do contato com seus pais; porque é na vida de todos os dias que aprendemos, porque esse aprendizado dura a vida toda.

O homem que vai se apresentar a vocês é um Kouyaté – a maior linhagem de *griots* de Burkina Faso; um Kouyaté como seu ancestral Bala, *griot* do Imperador Mandengue Sundiata Keyta, que reinou no século XIII; um Kouyaté como seu ilustre pai Sotigui, chamado por Deus este ano. O contador Hassane Kouyaté é detentor da palavra da tradição cultural e espiritual. É um homem profundamente ligado à sua cultura africana e possui uma grande e inteligente abertura sobre o que o rodeia. Seria preciso dizer que Hassane é um homem direito, justo, generoso, um homem corajoso; que vocês encontrarão, mais do que um contador talentoso, um ser humano no seu sentido mais nobre.

Além de trazer informações sobre os *griots* e sobre a linhagem dos Kouyaté, essa “carta afetiva” ressalta as qualidades humanas de Hassane. Curiosamente, quando iniciou sua fala, ele nos disse que estávamos ali para ver nossos próprios defeitos espelhados nos outros e, quem sabe, sairmos dali melhor do que havíamos entrado.

Hassane narrou três situações relacionadas à sua formação como *griot*. Em sua narrativa, transparece uma forte ligação com a figura do avô, o que revela uma característica das culturas orais em geral, que é a valorização dos “velhos” – termo que de maneira alguma é ofensivo na cultura africana; ao contrário, ser velho significa ter visto muitas coisas e, conseqüentemente, ter aprendido muito. Quando uma criança africana pergunta algo, as pessoas geralmente a aconselham a conversar com seu avô. Assim, quando se fala nos avós, metaforicamente fala-se na História.

Por ter nascido em uma família *griot*, Hassane acompanhou desde muito cedo as ações que compõem o cotidiano de um *griot*. Via e ouvia, por exemplo, os músicos tocando o *balafon*. Um dia, começou a brincar com esse instrumento enquanto seu avô dormia... ou fingia dormir: na verdade, ele o observava discretamente. No dia seguinte, o avô lhe deu varetas para tocar o *balafon*, ensinando-lhe algumas notas. Passado algum tempo, quando havia visitas na casa, o avô lhe dizia: “Toque uma música para o estrangeiro”.

O avô também lhe propunha brincadeiras em forma de desafio, para ver se o neto estava aprendendo as histórias que ouvia: “Se eu disser: ‘um dia, o vilão caiu no buraco’, que história você me conta?”. Ou então, fazia perguntas que Hassane tinha que responder somente por meio de contos. Caso ele não se lembrasse de nenhum conto, poderia inventar um, ou então responder com provérbios. O desafio aumentava quando, em alguma roda de histórias, o avô lhe dizia: “Você já ouviu essa história. Vá lá e diga como ela termina”.

Como conselheiro, seu avô era chamado muitas vezes para ajudar a resolver conflitos de diversos tipos – por exemplo, matrimoniais. E, geralmente, Hassane o acompanhava para observar. Certa vez, quando alguém chamou o avô para resolver um problema, ele fingiu que estava doente e disse que Hassane iria em seu lugar.

Essas três situações, que certamente não são exclusivas de sua família, envolvem três tipos de aprendizado: musical, verbal e de um papel social que é o de mediador de conflitos. Por meio delas, Hassane mostrou o papel dos momentos de desafios – que seu avô lhe propunha por saber que ele tinha condições de superá-los –, da observação e, sobretudo, da escuta na formação de um *griot*. Essa formação permite que aos doze anos já se saiba muita coisa, o que permite ao futuro *griot* escolher em que deseja se especializar. Então, ele é enviado para junto de alguma família que tenha conhecimentos mais profundos na área de interesse escolhida, mesmo que seja em outro país. Por sua vez, dessa outra família ou país também são enviados jovens para aprenderem ali, formando o que em nossa cultura chamamos de intercâmbio.

A itinerância é um dos aspectos destacados por Hampâté-Bâ (1982, p. 209) na formação dos *griots*, sobretudo para seu papel de historiador: “Aquele que não viajou, nada viu”. Como viajantes, aprendem a recolher e a divulgar informações das diversas regiões por onde andam. Daí um dos sentidos da palavra *dieli*, que na língua *bambara* é utilizada para designar os *griots* e que significa sangue: “De fato, tal como o sangue, eles circulam pelo corpo da sociedade” (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 204).

Hassane contou que quando o neto vai para o mundo, o avô se senta junto a uma árvore e espera: ele sabe que o neto voltará algum dia, quando chegar “o tempo das perguntas”. Ele voltará para perguntar, a partir das coisas vividas. Seu avô costumava lhe dizer: “Existe a minha verdade, a sua verdade e a Verdade. Quando você encontrar a sua verdade, quem sabe nós possamos juntos procurar a Verdade”.

Para Hassane, seu avô era um visionário: considerava fundamental que seus descendentes misturassem a formação tradicional africana com a escola européia. Ele dizia: “A partir do momento em que os brancos entraram na nossa cultura, nós não vamos conseguir mais nos livrar deles”. O melhor, ele pensava, era aprender a língua e o pensamento desses povos, buscando uma síntese entre as duas culturas. Para descrever a síntese que elaborou em si mesmo, Hassane usou a imagem da zebra, que tem listas brancas e negras bem definidas. Ou seja, ele sabe transitar entre esses dois mundos com facilidade, sem se trair – o que ele considera fundamental. A tradição como algo fechado não lhe interessa; não pode ser vista

como um copo cheio, em que não se possa colocar mais água sob o risco de transbordar. Ele entende a tradição como uma lente para olhar o mundo, possibilitando que uma pessoa saiba quem é para poder trocar com o outro. “A tradição precisa ser traída para ser defendida com a tradição”, e por isso ele não se incomoda de usar, por exemplo, o cinema ou a televisão: são recursos desse tempo, assim como ele é um *griot* desse tempo. Da mesma forma, para Hassane o conto é sempre contemporâneo, porque o contador é contemporâneo e suas questões serão sempre contemporâneas, ainda que trabalhe a partir de fontes tradicionais.

Hassane foi para a França, estudar Comércio, e paralelamente acompanhava seu pai em algumas apresentações, tocando instrumentos musicais. Nessa altura, ainda não pensava em se tornar efetivamente um *griot*: para ele, estava apenas ajudando o pai. Uma vez, durante o espetáculo *A voz do griot*, Sotigui Kouyaté lhe passou a palavra. Hassane não gostou de tal ação: aquilo não tinha sido planejado. O pai respeitou os sentimentos do filho, dizendo-lhe que se sentisse livre para fazer o que quisesse em sua vida. Esse é um dado importante revelado pela fala de Hassane: o fato de ter nascido em uma família *griot* e de ter recebido formação como tal, não o obrigava a seguir esse caminho.

No entanto, como diz um provérbio africano, “o filhote de um pássaro dificilmente rastejará”... Na década de 80, Hassane estava envolvido no movimento pela libertação de Nelson Mandela. Um dia, durante um ato, contou histórias sobre liberdade que impressionaram muito a todos. Após o ato, um homem se aproximou dele e o convidou para contar aquelas mesmas histórias em outra cidade, desta vez ganhando dinheiro. Para Hassane, era muito estranha a ideia de ganhar dinheiro contando histórias. “Eu só contei essas histórias porque eu quero libertar o Nelson Mandela”, ele disse ao homem, que lhe respondeu: “Então venha libertar o Nelson Mandela em nossa cidade”. Essa situação juntou-se a outras, que o colocaram diante da escolha de assumir-se *griot*. Confuso, ele voltou a procurar seu avô e lhe perguntou: “Por que nós contamos histórias?”. O “tempo das perguntas” havia chegado. E nova iniciação começou.

Hassane refletiu especificamente sobre as diferentes motivações de um contador de histórias. Para ele, muitos se tornam contadores por uma questão de praticidade: por ser mais barato e mais simples do que montar um espetáculo teatral, por não trazer os conflitos e a necessidade de diálogo que um trabalho mais coletivo exige, porque o que se ganha financeiramente não precisa ser dividido. Ele disse que há contadores na Europa que ganham verdadeiras fortunas contando histórias. Ele mesmo chegou a ganhar bastante dinheiro, cumprindo uma agenda intensa em que emendava manhãs, tardes, noites e mesmo

madrugadas, em diversas partes do mundo. Um dia, após ter finalizado um evento, ele tentou se lembrar das histórias que tinha contado, mas não conseguiu. Chorou. Percebeu que não estava mais escutando seus próprios contos e decidiu não ser mais um contador profissional. Hoje, ele conta apenas onde sente que possa haver uma relação especial, não descartável; onde o conto possa fazer sentido também para ele. Além disso, parecia-lhe uma contradição ser um formador de contadores e ao mesmo tempo “segurar o lugar”. Hassane acredita que formar contadores pode tornar o mundo melhor e isso lhe interessa mais do que o próprio ato de contar.

Atualmente, ele é responsável pela Fundação *Djeliya*: a Casa da Palavra – localizada na casa que era de seu avô, em Burkina Faso, onde anualmente é realizado o Festival Internacional de Conto e Música de Burkina Faso, entre os dias 20 de dezembro e 3 de janeiro; evento que os moradores de lá chamam de “Natal e Ano Novo de outro jeito”. A programação se estende para além do espaço da Fundação, incluindo momentos de narração de contos nas casas dos moradores da região. Achei interessante uma reflexão que ele fez sobre as palavras “conto” e “música”, presentes no nome do Festival. Foi nesse contexto que ele afirmou que, para os africanos, a palavra já é música. No entanto, os estrangeiros não entendiam por que havia tanta música em um festival de contos. Por isso, didaticamente, o festival passou a trazer no nome essas duas manifestações, que para eles é uma só.

A oficina

A oficina *Iniciação ao conto* teve duração de nove horas, distribuídas em três encontros realizados nos dias 13, 14 e 15 de maio de 2010. Eu tinha muitas expectativas em relação a esse momento, meu primeiro contato pessoal com um *griot*. Não sabia ao certo como registrar a oficina. Pensando no espírito da tradição oral, acreditava que os principais meios de registro teriam que ser a escuta e a observação: ouvir sua voz, ver suas expressões, seus gestos, sentir sua comunicação; enfim, viver intensamente aqueles momentos, aquela experiência, para poder narrá-la e refletir sobre os aprendizados que ela pudesse trazer. O próprio Hassane, quando percebeu que muitos dos participantes da oficina buscavam cadernos e canetas para fazer anotações, disse que, apesar de não ter nada contra a escrita, queria estabelecer conosco uma comunicação por meio do olhar e que isso não seria possível se todos estivessem de olhos baixos, voltados para seus cadernos. Esse comentário tranquilizou-me e confirmou minha intuição inicial de não colocar o registro acima da própria vivência.

Por outro lado, eu também queria registrar por escrito suas palavras e mesmo fazer registros audiovisuais que me permitissem escutá-lo e observá-lo muitas vezes – repetição que, aliás, é uma característica das culturas orais. Optei pelas três formas de registro, procurando estar sensível para escolher qual delas era mais adequada a cada momento.

Um dos primeiros temas abordados na oficina foi justamente o que é ser um *griot*. Hassane evidenciou que o aspecto artístico constitui parte, e não o todo, da atuação de um *griot*. Este é um conhecedor da cultura; sua atuação reflete, ao mesmo tempo que fortalece, a presença da arte nas sociedades do oeste africano. Os *griots* atuam no que os africanos chamam de “triângulo das distâncias”, composto por nascimento, iniciação e morte. Seu trabalho é reunir essas distâncias em um círculo – imagem que me remeteu à noção de tempo circular, abordada por Reginaldo Prandi¹¹ na oficina *Mitologias africanas*, também realizada durante o *Boca do Céu*. De acordo com essa noção de tempo, tudo o que está acontecendo no presente já aconteceu no passado e voltará a acontecer no futuro. Daí a importância das histórias e, no caso específico dos estudos de Prandi, dos mitos: eles trazem a memória das experiências humanas e podem ajudar a solucionar situações problemáticas vividas no presente. Por isso, “o narrador é um homem que sabe dar conselhos [...] aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (BENJAMIN, 1993, p. 200).

Nas sociedades tradicionais africanas, os *griots* contam histórias no *kotebâ* ou “grande caracol”: são rodas que se formam ao seu redor, sendo que a primeira é a das crianças; a segunda, envolvendo as crianças, é a das mulheres; em seguida vem a roda dos idosos e, por fim, a roda dos homens adultos. O *koté-bâ* é também uma roda de proteção, na qual os homens, por estarem na parte externa, protegem o restante da comunidade. Além dos contos tradicionais – que para Hassane são os mais difíceis de contar justamente porque todos os conhecem e podem interferir, questionar suas versões e avaliar melhor a forma como estão sendo contados – os *griots* inventam contos, podendo também criá-los junto com o público. Para tratar das possibilidades de relação entre contador e público, Hassane sugeriu uma situação hipotética em que um contador, ao descrever um animal, exagera seu tamanho em atitude de provocação ao público que, por sua vez, protesta dizendo que o animal era menor. O contador, então, mostra o animal como sendo muito pequeno e o público novamente se manifesta: “Não era tão pequeno assim!”. É um exemplo simples, que ilustra como o contador

¹¹ Reginaldo Prandi é professor do Curso de Pós-Graduação em Sociologia da USP e autor de *Mitologia dos orixás*, entre outros livros sobre culturas africanas.

pode abrir espaço para a participação do público, jogando com ele e construindo sua narrativa a partir dessa relação.

Contar as mesmas histórias para a comunidade como um todo pressupõe que haverá por parte do público diferentes camadas de entendimento em relação ao que está sendo contado: para uns, poderá significar apenas um divertido passatempo; para outros, um conto fantástico; outros ainda poderão ver no conto revelações profundas sobre o ser humano. “O conto é útil, fútil e instrutivo”, disse Hassane; tudo depende do momento em que é contado e de quem o escuta. E é claro, do próprio contador e de seu entendimento do conto. Isso não significa que ele tenha que explicar o conto, fechando-o em uma única leitura, um único sentido. Tenho observado muitos contadores que terminam suas histórias dizendo ao público: “E assim nós aprendemos que...” – e completam a frase com o que se convencionou chamar de “moral da história”. É como se a história só existisse para chegar àquele ensinamento. Não é o caso de negar o caráter didático de muitas histórias. Voltando a Benjamin (1993), reconheço que elas possam ter “uma dimensão utilitária [...], seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (BENJAMIN, 1993, p. 200). Elas podem ser tudo isso e elas podem ser muito mais do que isso. Cada pessoa que escuta uma história constrói uma trajetória própria nessa história, o que envolve sua memória, sua imaginação, as relações que estabelece, as perguntas, dúvidas e inquietações que aquela história pode provocar; sentidos ainda por serem descobertos; sentimentos que muitas vezes podem acompanhá-la por muito tempo. O contador precisa levar em consideração esses possíveis processos por parte do público. O próprio Benjamin (1993), ao diferenciar narrativa de informação, reflete que

metade da arte narrativa está em evitar explicações. [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas [...] o leitor [ou o ouvinte] é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1993, p. 203)

Uma questão discutida não apenas na oficina de Hassane, mas em outros momentos do *Boca do Céu* e, de modo geral, em diversos espaços de formação e atuação de contadores de histórias, é a presença de linguagens artísticas como teatro, música, dança e outras, na arte de contar histórias. Existem duas tendências principais nessas discussões: uma, mais purista, defende uma narração mais focada na palavra; outra, mais interdisciplinar, digamos, defende que há muitas maneiras de contar histórias e que todas são válidas, desde que verdadeiras e adequadas a cada história. O violonista e contador Paulo Freire, que também realizou uma palestra durante esse evento, fez um depoimento pessoal que ajudou a ilustrar e defender a

segunda tendência: há muitos anos, ele decidiu mudar-se para o sertão de Minas Gerais, para aprender a tocar viola como os violeiros de lá, que ele considerava como “os verdadeiros violeiros”, os “representantes autênticos dessa tradição”. Ele já sabia tocar viola, mas tocava com todos os dedos da mão, enquanto os violeiros mineiros tocavam apenas com dois dedos. Ele pediu a um de seus mestres que o ensinasse a tocar “do jeito certo”. O violeiro lhe respondeu: “Tá bem, você aprende a tocar com dois dedos. Mas depois, toca com os dedos que você tem...”. Tocar com os dedos que se tem é expressar-se a partir dos próprios recursos. Se um artista canta, dança, faz teatro ou tem intimidade com recursos das artes visuais, por que ele teria que, obrigatoriamente, deixar tudo isso de fora para contar histórias? Ao analisar essa questão, Hassane afirmou que ela não gera polêmicas entre os africanos. Para atrair a atenção de pessoas tão diferentes presentes em sua audiência, um *griot* precisa ter “muitas cordas no seu arco e muitas flechas: por isso, ele canta, dança, conta”. Quando narra histórias, o *griot* atua ora como contador, ora como ator, utilizando seu corpo e sua voz para personificar os personagens que participam dessas histórias.

Em seu artigo *O ofício do ator e a tradição do griot*, escrito a partir de uma oficina com Sotigui Kouyaté, Isaac Garson Bernat reflete sobre esse desdobramento do contador:

No ato de contar, três instâncias se dão: a do narrador, a do personagem e a do próprio contador. O narrador situa a história, descreve todos os elementos, se relaciona diretamente com a platéia, coloca e tira os personagens. Quando o contador se coloca no lugar do personagem, utiliza recursos gestuais e vocais para diferenciá-los. Ao fazer os comentários, o contador estabelece um elo direto com a platéia, tornando-a cúmplice da história que está sendo contada. Por outro lado, a participação do contador com sua visão própria dos acontecimentos é o que o diferencia de outro contador. (BERNAT, 2006, p. 57)

Apesar de não se referir explicitamente a essas três instâncias, Hassane fez uma demonstração prática em que elas apareceram nitidamente. Ele narrou um conto cujos personagens eram a onça e a cabra. Em seguida, mostrou isoladamente cada parte da história, explicando como tinha construído os corpos e as vozes desses personagens, como executava a transição entre ambos, como voltava a assumir seu próprio corpo e voz de narrador, e, por fim, como se posicionava em relação à história narrada por meio de comentários irônicos ou reflexivos que criavam ganchos entre ele, o conto e o público.

Esse tipo de demonstração, a partir de momentos de narração e sua posterior desconstrução para evidenciar os elementos que a constituem, foi um recurso muito utilizado por Hassane durante a oficina. Um dos temas abordados por ele dentro dessa metodologia foi o do “início do começo da palavra”. 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. É quando contador e público se olham pela primeira vez, sentem e trocam suas energias; é um tempo necessário para que as pessoas se acostumem com o corpo e com a voz do contador; um aquecimento coletivo, quando se cria um ritmo comum entre contador e público; um tempo para preparar as pessoas para receberem a palavra. Para ilustrar a diferença entre dar e jogar a palavra, Hassane usou o seguinte diálogo:

Pergunta-se para a palavra: “O que te torna interessante?”
Ela responde: “O modo de me dizer”.
Pergunta-se então: “E o que te torna não interessante?”
E ela torna a responder: “O modo de me dizer”.

Há muitas maneiras e mesmo técnicas para esse início do começo. Hassane demonstrou algumas, simulando diferentes situações de um contador entrando no espaço em que vai atuar e iniciando esse momento.

A primeira técnica que ele demonstrou foi a da anedota: o contador inventa um prólogo para aquele momento, uma espécie de fio condutor das histórias que vai contar. No dia que narrou contos africanos, Hassane utilizou esse recurso, dizendo que certo dia, quando era criança, perguntou a seu avô o que era o amor. O avô lhe respondeu: “Sente e escute”, e lhe contou uma história, que Hassane passou a contar para o público. Quando terminou a história, ele voltou à anedota – ao suposto diálogo com seu avô: “Então é isso o amor?”, perguntou. E o avô novamente lhe respondeu: “Escute”, contando-lhe uma segunda história, que Hassane também contou ao público. O procedimento se repetiu ainda uma terceira vez. Por meio dessa anedota, Hassane criou uma unidade em sua apresentação: ao invés de contar três histórias isoladas, ele as integrou em uma história maior: a de seu avô contando-lhe histórias para tentar explicar o que é o amor.

A segunda técnica foi a da instalação: o contador entra silenciosamente no espaço, sem olhar para o público, e começa a arrumar o lugar em que vai atuar, preparando uma espécie de instalação com os objetos que irá utilizar. Essas ações criam um interesse por parte do público em relação ao que irá acontecer naquele lugar. Quando percebe que tem a atenção de todos, o contador olha para as pessoas e somente então começa a falar.

Se essa técnica opera pelo silêncio, a próxima que ele demonstrou caminha no sentido oposto: o contador já entra no espaço falando rapidamente. Hassane entrou na sala dizendo vários provérbios, um atrás do outro: “A sombra da zebra não é listrada”, “Quanto mais alto sobe o macaco melhor se vê a sua bunda”, “Não importa a potência do jato do seu xixi: a

última gota sempre cai no seu pé”, “Não é porque o peixe está na água que ele não chora”, entre outros. Essa técnica gera uma situação cômica, ao mesmo tempo que estimula o raciocínio do público inclusive pelo inusitado dos provérbios. O que se vê nesse caso é a palavra preparando o público para a própria palavra.

Ao demonstrar essas técnicas, Hassane alertou para o perigo de “brigar com o público” em situações em que este se mostre disperso, pouco concentrado: “O público não é um adversário; é preciso respeitá-lo para que o público também respeite o contador. Ao invés de lutar contra a energia do público, fazer com que ela cresça”. Isso, no entanto, não garante que o contador consiga agradar a todas as pessoas. Como todo ser humano, ele não é perfeito. Segundo Hassane, o que o leva um contador até o público é um ato de generosidade e de verdade. Se o contador se aceitar, aceitar os seus meios – seus recursos –, se ele for verdadeiro consigo e com as pessoas, elas o aceitarão. E mais uma vez fica evidente a necessidade de se buscar a própria verdade. Como buscá-la? Hassane apontou a escuta como primeiro trabalho: uma escuta com o coração, com os sentidos, com a inteligência. Nesse sentido, um importante aprendizado é o do silêncio, que ele considera como “o jardim da palavra, o único lugar onde o pensamento pode passear” – silêncio como capacidade de se esvaziar para poder ser novamente preenchido; escuta como possibilidade de ser tocado para poder tocar, afinal “palavras que vêm da boca tocam as orelhas; palavras que vêm do coração tocam os corações”. Ao mesmo tempo que dedicou muita atenção a aspectos técnicos do ato de contar um conto, em muitos momentos Hassane sintetizava os aprendizados necessários a um contador em frases simples como “exercícios para ficar livre”, “respirar e não ficar cansado”, “viver cada momento e respirar”, “cuidar para que cada um crie imagens mentais para cada elemento da história”.

Para finalizar o tema do “início do começo da palavra”, Hassane falou justamente da finalização do encontro com o público: assim como prepara o início desse encontro, o contador deve fazer o mesmo com seu final. Esse cuidado com a feitura de um encontro revela o caráter artesanal da atuação dos *griots*, assim como seu papel de organizador de cerimônias. E para finalizar sua oficina, Hassane descreveu o conto utilizando a seguinte imagem: o conto é como dois cavalos que andam juntos, emparelhados. O primeiro cavalo foi ensinado a ir de um ponto a outro sem olhar para os lados. O segundo cavalo foi ensinado a observar todos os detalhes do caminho. O primeiro cavalo está ocupado com a direção da história, sua trajetória do começo ao fim: é o esqueleto da história. O segundo cavalo se ocupa com os detalhes que servem tanto para caracteriza o lugar e o tempo em que se passa a

história quanto para lhe dar graça e sabor: é sua vestimenta. Os dois cavalos são importantes. Sem vestimenta, a história torna-se fria. Porém, sem um esqueleto, não se sustenta, perdendo-se nos detalhes e não chegando a seu destino.

O desafio do contador é equilibrar esses dois cavalos.

5. *Griots* africanos x griôs brasileiros

Ao longo da pesquisa, deparei-me diversas vezes com o termo “griô”, sobretudo em espaços e eventos ligados à cultura afrobrasileira. Pareceu-me importante entender que leitura está sendo feita, a nível nacional, da tradição dos *griots* do oeste africano. Foi assim que tomei conhecimento do Projeto de Lei Griô Nacional, originado da Ação Griô Nacional¹², criada em 2006 pela Associação Grãos de Luz e Griô (Lençóis – BA) e proposta ao Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura. O projeto de lei (anexo1) situa o termo “griô” como uma forma abasileirada da palavra *griot*, designando

todo(a) cidadão(ã) que se reconheça e/ou seja reconhecido(a) pela sua própria comunidade como herdeiro(a) dos saberes e fazeres da tradição oral, organizados em diversas categorias, tais como: mestre(a) das artes, da cura e dos ofícios tradicionais, líder religioso(a) de tradição oral, brincante, contador(a) de histórias, poeta/poetisa popular e outras categorias socioculturais que através do poder da palavra, da oralidade, da corporeidade e da vivência, dialoga, aprende, ensina e torna-se a memória viva e afetiva da tradição oral, transmitindo saberes e fazeres de geração em geração, garantindo a ancestralidade e identidade de seu povo. (p. 3)

Nesse sentido, são considerados(as) griôs:

congadeiro(a), quituteira(o), baiana(o) de acarajé, pescador(a) artesanal, marisqueira(o), quebradeira de coco, jongueiro(a), folião(ã) de reis, capoeirista, parteira(o), zelador(a) de santo, erveira(o), rezador(a), benzedor(a), caixeiro(a), carimbozeiro(a), reiseiro(a), cantador(a), tocador(a), cirandeiro(a), maracatuzeiro(a), catireiro(a), repentista, cordelista, pajé, artesão(ã), moçambiqueiro(a), fandangueiro(a), marcador(a)/gritador(a) de quadrilha e leilão, guardião(ã) de cordão de pássaro, e herdeiro(as) e transmissores(as) de todas as demais expressões culturais populares de tradição oral do Brasil. (p. 3)

O objetivo principal do projeto é instituir uma política de transmissão dos conhecimentos desses mestres e mestras, em diálogo com escolas e universidades públicas, integrando seus conhecimentos com o currículo da educação formal. Para isso, concede diplomas com o título de Mestre e Griô de Tradição Oral do Brasil e oferece bolsas para que

¹² Informações sobre a Ação Griô podem ser encontradas no endereço eletrônico www.cultura.gov.br/cultura_viva (acessado em 26/08/2009).

griôs mestres continuem realizando suas atividades e compartilhem seus saberes com griôs aprendizes. O Projeto de Lei tem sido divulgado nacionalmente por meio dos pontos de cultura, e milhares de assinaturas já foram colhidas com o intuito de aprová-lo como lei de iniciativa popular.

No diálogo com outros pesquisadores, tenho observado certas restrições no que diz respeito à vinculação desse projeto à tradição dos *griots*; sobretudo por informações incompletas ou mesmo equivocadas que acabam sendo divulgadas nessa “abrasileiração”. De fato, pude constatar em eventos como a *Noite do Griot* (realizado pela Casa África, em Belo Horizonte), na discussão sobre a Lei Griô Nacional em sessão na Câmara dos Deputados em São Paulo e mesmo em anais de eventos científicos sobre culturas africanas, afirmações como “ouvi uma história de um *griot* moçambicano”; “na África, ferreiros, carpinteiros e tecelões são considerados *griots*” ou “*griot*, na cultura africana, é uma função designada ao ancião de uma tribo”.

Por um lado, concordo que a utilização do termo “griô”, que poderia servir para divulgar a tradição dos *griots*, acaba por fazê-lo de modo superficial, o que não pode ser encarado como um simples detalhe, já que um dos princípios desse projeto é justamente a valorização da memória. Nesse sentido, talvez fosse melhor dizer simplesmente “mestres da cultura popular brasileira”.

Por outro lado, reconheço a importância desse projeto por possibilitar a legitimação de saberes e fazeres populares que, ao longo de séculos de colonização e dominação estrangeiras, têm sido menosprezados, rotulados como “folclore”, quando não completamente ignorados. Nesse sentido, considero este projeto de lei um avanço muito significativo na maneira de conceber cultura em nosso país, o que me motiva a procurar meios de contribuir para a efetivação de tal projeto, seja divulgando suas proposições, seja apontando questões que precisam ser melhor elaboradas.

6. Memória, música e poesia em uma atuação comunitária

Inicialmente, meu interesse pela atuação dos *griots* estava ligado ao fato de cantarem, contarem e tocarem, ou seja, à integração entre teatro, música e literatura, que eu vinha buscando há alguns anos em minha própria atuação artística. Aos poucos, esse interesse foi sendo ampliado para além de questões estéticas, à medida que comecei a conhecer, ainda que por meios indiretos e correndo o risco de certa idealização, alguns dos valores que permeiam

o contexto cultural do qual os *griots* são parte: uma presença no mundo integrada com a natureza; o respeito às outras histórias que não apenas a história humana; uma visão não fragmentada de conhecimento, que abrange diferentes dimensões do ser que não apenas o racional; o valor da memória, da palavra, do encontro e do diálogo; enfim, uma forma mais comunitária de (con)viver.

Em diversos momentos, esses princípios levaram-me a refletir com tristeza sobre o contexto de fragmentação, individualismo e indiferença que caracteriza a vida cotidiana das grandes cidades; ainda mais de uma metrópole como São Paulo. Diariamente, cruzo com milhares de pessoas que não conheço e com as quais, na maioria das vezes, não chego nem a olhar nos olhos. Deparo-me com inúmeras situações de miséria ao longo de meus itinerários e, talvez numa atitude de defesa, vou me acostumando a essa violência. Perguntava-me e ainda me pergunto: qual é a minha comunidade – comum unidade? Com que públicos quero me comunicar artisticamente? Que sentidos pode ter uma atuação baseada em canções, poemas e histórias? O que é possível contar, cantar e tocar para além de um repertório?

Gislayne Matos faz uma reflexão sobre o ato de contar histórias que parece dialogar com esses questionamentos:

O sentimento de unidade que o contador é capaz de propiciar, por meio de sua palavra, talvez esteja funcionando como uma das saídas possíveis desse túnel de individualismo, de isolamento, de indiferença pelo outro e de intolerância com a alteridade próprios da contemporaneidade, que parece minar o reconhecimento do que há de humano numa “comunidade” de humanos: já não nos reconhecemos e entretanto... somos tão semelhantes. (MATOS, 2005, p. xxxii)

Além do (re)encontro entre as pessoas, penso que uma atuação que trabalha com repertórios poéticos, narrativos e musicais ligados à memória coletiva pode desempenhar um papel importantíssimo no mundo em que vivemos atualmente, particularmente no contexto brasileiro e de outros países que foram e continuam sendo culturalmente colonizados:

A identidade brasileira hoje está mais ligada a nossos repertórios do que a nossos territórios. Não se domina um país pela invasão territorial, mas principalmente pela superposição e diluição de repertórios culturais e sociais. Caso nossos repertórios não estejam enraizados de forma significativa, ou seja, relacional, consciente e crítica, poderemos ser massacrados pela pasteurização de ideias, estéticas. (MARQUES, 2010, p. 157)

Nesse sentido, tenho encontrado nos *griots* uma metáfora inspiradora do artista que atua como um historiador de seu tempo, observando e registrando em sua memória e em sua sensibilidade tudo aquilo que vê, escuta, vive, relacionando tais percepções a repertórios

locais, atuais, ou de outros tempos e espaços; um artista-artesão, atento à delicadeza da matéria com a qual trabalha: a vida.

No começo de *Negras Raízes*, Alex Haley faz a seguinte homenagem aos *griots*:

Dizem, com toda razão, que quando um *griot* morre, é como se toda uma biblioteca tivesse sido arrasada pelo fogo. Os *griots* simbolizam como toda a genealogia humana remonta a algum lugar e algum tempo em que não havia escrita, quando somente as memórias e as bocas dos anciãos transmitiam para a posteridade as primeiras histórias da humanidade... para que, hoje, todos nós saibamos quem somos. (HALEY, 1976, p. 6)

Para finalizar este capítulo, quero também fazer uma homenagem a esses artesãos da palavra do oeste africano que têm me inspirado na construção de minha própria atuação artística, com um trecho da canção *Canções e momentos*, de Milton Nascimento:

Há canções e há momentos
em que a voz vem da raiz...
E eu não sei se quando triste
ou se quando sou feliz...

Eu só sei que há momento
que se casa com canção.
De fazer tal casamento
vive a minha profissão...

Capítulo 2

A poesia itinerante dos jograis medievais europeus



1. Aproximações: algumas visões sobre os jograis

Meu interesse pela Idade Média vem das aulas de História Geral que tive na Escola São Teodoro de Nossa Senhora de Sion – um colégio de freiras localizado na Vila Maria (zona norte de São Paulo), onde estudei até os dezessete anos. A própria escola tinha algo de medieval com seus corredores sombrios cheios de crucifixos e freiras idosas com hábitos cinzentos, contrastando com a vivacidade e as primeiras expressões de erotismo dos alunos. O período medieval me atraía pelas imagens de um mundo mais rural e artesanal, ao mesmo tempo que me indignava pelo abuso de poder dos senhores feudais e da Igreja Católica.

Foi também nas aulas de História com a professora Dinalva Torres Nellessen, que comecei a questionar uma série de valores que eu recebia de minha família, da escola e da televisão, ligados à moral católica e à visão de mundo capitalista. Minha experiência com a História foi libertadora, ampliando as referências que eu tinha para pensar minha própria vida, o mundo em que estava inserido e como eu gostaria de participar desse mundo.

Nesse mesmo período, comecei a fazer teatro. Em 1993, com dezessete anos, eu estava decidido a cursar uma faculdade de Artes Cênicas. Um dos livros exigidos para a prova específica de teatro da FUVEST era *História e formação do ator*, de Ênio Carvalho, que assim descreve a condição social do ator medieval:

Excomungado e vilipendiado pelas autoridades civis e eclesiásticas, o ator, com sua inesgotável arte de fabular, escondendo-se pelas praças e pelas cortes, pelos castelos e, inclusive, pelas igrejas, vai preservar subrepticamente a semente imorredoura do teatro. Eram comediantes vagabundos, que se misturavam a bufões, jograis e menestréis – seus parentes artísticos. (CARVALHO, 1989, p. 28)

Ao ler esse trecho, senti uma admiração muito grande por esses artistas que, em condições tão hostis, seguiam atuando para manter viva a própria arte, a “semente imorredoura do teatro”. Essa leitura fortaleceu em mim a vontade de ser mais um desses semeadores. A História começava a se aliar ao teatro. Nessa mesma época, assisti ao filme *A viagem do Capitão Tornado*, de Ettore Scola, que apesar de abordar um período posterior ao teatro medieval – a *commedia dell’arte* – trazia também a figura do ator itinerante perambulando pelas estradas e apresentando-se ora nas praças, ora nas cortes.

Assim, o interesse por essa figura, que começou de forma um tanto generalizada, foi sendo, aos poucos, melhor delineado, levando-me a olhar com mais atenção para os jograis e trovadores. A palavra *jogral* originou-se do termo latino *joculator*, que vem de *jocus* – jogo. Segundo o pesquisador espanhol Ramón Menéndez Pidal (1949), a denominação *joculator*

apareceu na Europa Central a partir do século VII, mesclada com os termos *mimi*, *histriones* e *thymelici*, provenientes da antiguidade clássica, designando a pessoa que divertia o rei ou o povo. Aos poucos, esse termo se popularizou, substituindo os anteriores. Já o termo *trovador* surgiu no século XI, no sul da França, para designar os compositores ou poetas que, por meio do verbo *trouver* (encontrar), faziam referência na própria denominação à ação de compor, encontrar versos. Os trovadores procuravam diferenciar-se social e artisticamente dos jograis, valorizando a composição e o ambiente cortesão em detrimento da execução de obras alheias em ambientes como praças, feiras e tavernas. A partir desse estudo preliminar, optei por focar meus estudos nos jograis, pelo fato de sua atuação estar mais vinculada aos espaços públicos e aos públicos populares – aspectos que busco em minha própria atuação – do que a dos trovadores.

Em 1942, Ramón Menéndez Pidal escreveu uma obra que se tornaria referência sobre os jograis medievais: *Poesía juglaresca y juglares*¹³. Sua principal motivação foi propor um novo olhar sobre o papel dos jograis no contexto medieval. Para isso, examinou e reordenou fontes que já haviam sido trabalhadas anteriormente por outros pesquisadores, acrescentando outras que, em seu entendimento, eram mais legítimas. Em seus estudos, constatou que os sentidos para a palavra “jogral” variavam muito de acordo com as circunstâncias e o público. De modo geral, o substantivo jogral designava o profissional do ofício da *juglaría* – arte jogralesca; já como adjetivo, era um termo depreciativo, sobretudo quando referido a alguma pessoa.

Menéndez Pidal parte de definições elaboradas por outros pesquisadores do assunto; dentre elas, a de Menéndez Pelayo, que fora seu professor, para quem a *juglaría* era

um modo de mendicância mais alegre [...] e nela se refugiavam igualmente aleijados, truões e chocarreiros, estudantes boêmios, clérigos vagabundos e freqüentadores de tavernas (chamados em outras partes de goliardos) e, em geral, todos os deserdados da natureza e da fortuna que possuíam alguma aptidão artística e que gostavam da vida ao ar livre ou tinham que se conformar com ela por dura necessidade. (MENÉNDEZ PIDAL, 1949, p. 11 e 12)

Dentro dessa visão, a *juglaría* é menos uma arte do que o estilo de vida mendicante e boêmio de um grupo social marginal. Em oposição a essa definição, trago a do pesquisador português António José Saraiva, que vê na atuação dos jograis uma importante ação cultural:

¹³ Em português, *Poesia jogralesca e jograis*.

Os jograis são uma das mais importantes instituições culturais da Idade Média. [...] Através deles se comunicam entre si os diversos grupos sociais com os seus valores; as diferentes regiões culturais do mundo com as suas criações próprias. [...] São os intermediários culturais por excelência, insinuando-se com a gaza invisível do canto e da música, para a qual não há portas fechadas, em todas as regiões e em todos os níveis sociais. O camponês, o burguês, o senhor, ou nas feiras e romarias, ou nos festins e banquetes, ao ar livre ou em salões, até mesmo nas naves das igrejas, entretinham-se a ver o jogral que tocava, cantava e bailava, mostrava o macaco dançarino, executava malabarismos com facas ou maçãs, fazia trejeitos e paródias e por vezes recitava poemas ou relatava notícias de longínquas e extraordinárias terras. (SARAIVA, 1984, p. 56)

Esse autor destaca a itinerância não apenas geográfica dos jograis, mas também sua mobilidade na própria sociedade, atuando junto a públicos e em espaços bastante diferentes. Em outro trecho, Saraiva atribui aos jograis um papel precursor dos atuais meios de comunicação de massa, enfatizando sua influência na opinião pública, também apontada pelo medievalista suíço Paul Zumthor (1993, p. 139): “Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes – no espaço, no tempo, na consciência de si –, a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns”. Paul Zumthor tinha grande interesse pelas poéticas da voz e foi a partir desse olhar que ele abordou os jograis, considerando-os como “portadores da voz poética”, “detentores da palavra pública” e “portavozes do mundo medieval” (ZUMTHOR, 1993, p. 57 e 65).

De mendicância alegre a instituição cultural: é grande a distância que separa visões tão diferentes sobre os jograis. Há um episódio bastante significativo, relatado por diversos autores¹⁴, que pode ajudar a esclarecer tais divergências, já existentes durante a Idade Média. Na Espanha, em 1274, o trovador Giraldo Riquier de Narbona encaminhou a Alfonso X a *Suplicação ao rei de Castela sobre a denominação dos jograis*, pedindo que se restringisse a extensão do termo “jogral” e que se diferenciasse jogral de trovador. Riquier lamentava que artistas “nobres” e “vulgares” fossem igualmente chamados de jograis. Para ele, a *juglaría*, que havia sido “inventada por homens *doctos* [eruditos] e esclarecidos para colocar os bons no caminho da alegria e da honra” (MENÉNDEZ PIDAL, 1949, p. 18), estava demasiadamente rebaixada, a ponto de incluir qualquer um que se apresentasse para a “gente baixa” das praças e ruas, sem frequentar nobres cortes, usando animais ou títeres, tocando com pouco saber e gastando nas tavernas o dinheiro que por esse meio conseguiam. Quanto aos trovadores, segundo ele, existiam para *loar* (louvar) aos valentes, dando-lhes ânimo para

¹⁴ Menéndez Pidal (1949), Paul Zumthor (1993), Margot Berthold (2000) e Alice Viveiros de Castro (2005).

seus nobres feitos e inventando bons versos, cujos ensinamentos eram duradouros e não apenas diversões de momento – especificidade atribuída aos jograis.

A resposta do rei veio no ano seguinte. Atendendo à solicitação de seu trovador, o rei declarou que não deveriam receber o nome de jogral os que faziam saltar macacos, cabritos ou cachorros, manipulavam títeres, imitavam pássaros ou tocavam e cantavam entre a gente baixa por um pouco de dinheiro, vivendo de maneira vil e não se apresentando em cortes de valor. Somente poderiam ser chamados de jograis aqueles que, “com cortesia e ciência, sabiam portar-se entre a gente rica, tocando instrumentos, contando novidades ou relatos poéticos e cantando versos ou canções feitas por outros” (MENÉNDEZ PIDAL, 1949, p. 19). Alfonso X salienta ainda que na Espanha, ao contrário do que acontecia em Provença, havia nomes específicos para diferenciar cada classe de pessoas. Assim, aos imitadores e contorcionistas cabia o termo *remendadores*; os que se fingiam de loucos nas cortes, sem vergonha de nada, eram os *bufões*; uma outra categoria – a mais desprestigiada nessa classificação – era a dos *cazurros*, e dela faziam parte todos os que “declamavam sem nexos pelas ruas e praças, ganhando dinheiro de qualquer modo” (CASTRO, 2005, p. 29). Segundo Alice Viveiros de Castro, o termo *cazurro* ainda hoje é usado na Espanha como sinônimo de teimoso e cabeça dura.



À esquerda, artistas de feira com animais; segundo o rei, estes não deveriam ser chamados de jograis. À direita, dois jograis – miniatura das *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X (Manuscrito do Escorial).
Fonte: www.castelodosaprendizes.com/album.htm (acessado em 25/12/2009).

Quanto aos *trovadores*, o rei os definiu como aqueles que sabiam *trobar* (encontrar, criar) versos, canções e danças. Dentre eles, havia os *segréis* – trovadores que percorriam diversas cortes, ou, na visão de Alice Viveiros de Castro (2005, p. 29), “nobres arruinados que erravam pelas cortes”. E, no topo desse escalão, o trovador que possuísse “a maestria do soberano trovar, compondo versos perfeitos, de bons ensinamentos e demonstrações do caminho da honra, da cortesia e do dever, depondo contra os casos duvidosos, [deveria] ser chamado *don doctor de trobar*” (MENÉNDEZ PIDAL, 1949, p. 19).

Esse diálogo entre trovador e rei, ou em outros termos, entre um tipo de artista e uma determinada instância de poder, é bastante significativo por explicitar alguns valores que permeavam a Europa medieval. A visão maniqueísta presente no discurso de ambos é coerente com os valores de “bem e mal”, “virtude e pecado”, “Céu e Inferno”, apregoados pela Igreja Católica. Nesse quadro, um artista que provoca “diversões de momento”, passageiras como a vida terrena, não será tão bem visto quanto aquele que leva ao público “ensinamentos duradouros” como a vida eterna. Além de critérios morais, essa classificação revela a divisão social que coloca, de um lado, as “gentes baixas” das ruas, praças e tavernas, e, de outro, a “gente rica” das “cortes de valor” – incluindo as eclesiásticas – e o rei. Em um extremo, o *cazurro*; no outro, o *don doctor de trobar*.

Nenhuma definição é imparcial: cada uma traz, implícita ou explicitamente, uma determinada visão sobre os jograis, até porque elas são construídas a partir de fontes muito específicas: um documento da Igreja, um edital do rei, poemas e canções dos próprios jograis. Cada fonte revela a visão de quem a produziu. As palavras são extremamente reveladoras nesse episódio, cujo tema central é a própria semântica em seu caráter ideológico, e não meramente linguístico. A nomenclatura que Alfonso X estabeleceu, com a ajuda poética de Riquier, tinha como principal objetivo separar, ou melhor, confirmar a separação já existente entre classes sociais e seus respectivos artistas, com critérios que valorizavam determinados tipos de atividade, espaços de atuação e públicos, em detrimento de outros. Na Idade Média, como acontece ainda hoje, os artistas mais próximos do povo eram desqualificados, ao contrário daqueles que atuavam para as pessoas ricas, ensinando-as a dançar e animando suas festas e encontros.¹⁵ Nesse sentido, retomo as análises de Ernest Fischer sobre as consequências para a arte do processo de transformação da ancestral sociedade tribal comunitária na sociedade de classes:

Os hinos sagrados tornaram-se hinos de louvor aos dirigentes. [...] E, finalmente, o corifeu, com seus dons de improviso e invenção, evoluiu a ponto de transformar-se em um bardo, apto para cantar sem coro nas cortes e, mais tarde, em praça pública. [...] De um lado, encontramos a glorificação apolínea do poder e do *status quo*, dos reis, dos príncipes, das famílias aristocráticas e da ordem social estabelecida por elas, refletindo-lhes a visão ideológica de maneira a fazê-la passar por imagem da ordem universal. De outro lado, havia uma revolta dionisíaca de baixo para cima, a voz da antiga comunidade destruída que se refugiava em sociedades e cultos secretos,

¹⁵ A atualidade dessas classificações pode ser verificada, por exemplo, nos critérios da CAPES para avaliar e pontuar as produções artísticas dos pesquisadores (o chamado *qualis artístico*): uma apresentação realizada em uma instituição de padrão internacional é melhor pontuada do que se for realizada em uma comunidade de periferia do próprio país.

protestando contra a violação e fragmentação da sociedade. (FISCHER, 1979: p. 50 a 51)

Nesta pesquisa, em que busco princípios para uma atuação, tais análises ajudaram-me a escolher o recorte para este capítulo e um caminho para as experiências da pesquisa prática: a atuação realizada não nas cortes, mas em espaços públicos, junto a públicos populares.

2. Itinerância e espaços de atuação

Peter Burke (2010, p. 153) atribui à análise do espaço uma importância fundamental: “Para entender qualquer item cultural precisamos situá-lo no contexto, o que inclui seu contexto físico ou cenário social [...], pois esse espaço físico ajuda a estruturar os eventos que nele ocorrem”. Assim, neste item, proponho um olhar sobre alguns dos espaços públicos por onde os jograis medievais itineravam e em que atuavam. Se a atuação do jogral era jogo, interessa saber onde, com quem e com o que jogava.

As estradas

Por que os jograis viajavam? “Para buscar e variar seu público”, afirma Menéndez Pidal (1949, p. 71); “por ‘gosto’ talvez... por medo ou recusa de uma ligação”, acrescenta Paul Zumthor (1993, p. 65). Em geral, iam a pé ou, em momentos de prosperidade passageira, a cavalo, encontrando pelos caminhos outros típicos personagens viajantes da Idade Média, como mercadores, frades, estudantes, camponeses, cavaleiros, peregrinos e aqueles tidos como bandidos, doentes, loucos, vagabundos, heréticos e feiticeiros. De acordo com o historiador francês Jacques Le Goff, a Idade Média conheceu uma intensa itinerância, apesar das péssimas condições de suas estradas:

A bela rede de estradas romanas quase desaparecera, arruinada pelas invasões, mal conservada e, além disso, mal adaptada às necessidades da sociedade medieval. [...] O transporte era lento e se fazia no lombo de animais de carga ou em carroças arcaicas – em meio a desvios para evitar o castelo de um cavaleiro saqueador ou, ao contrário, para visitar um santuário. [...] Esse povo ia ao longo das sendas, dos caminhos, por uma rede de itinerários diversos que se deslocavam entre alguns pontos fixos: cidades com feira, locais de peregrinação, ponte, vau ou desfiladeiro. [...] A estrada medieval era desesperadamente longa, lenta. (LE GOFF, 2005, p. 129 e 130)

O autor menciona a destruição da rede de estradas romanas após as chamadas “invasões bárbaras” que, a partir do século III e, sobretudo no século V, marcaram o fim do

Império Romano e o início da Idade Média. É nesse contexto que André Carreira situa a itinerância dos jograis – que ele se refere como *histrões*¹⁶ – salientando sua utilidade pública:

Com as invasões bárbaras, o declínio do Império conduziu ao abandono dos teatros e finalmente ao seu fechamento total depois do ano 568. [...] Dessa forma, os *histrões* voltaram para a *strada*, e foram obrigados a adotar uma vida nômade. [...] A ideia do poeta ou músico ambulante tornou-se cada vez mais forte, pois a carência de vias de comunicação e meios de difusão de notícias e novos saberes, característica da Idade Média, criou uma grande demanda de pessoas portadoras de informação. (CARREIRA, 2007, p. 199)

Assim, os jograis atuavam como uma espécie de jornalista de sua época, recolhendo e divulgando notícias e saberes de cada lugar por onde passava.

Além de perigos e dificuldades, as estradas tinham também inúmeras tarifas ou pedágios, cobrados tanto para a passagem de eventuais mercadorias, quanto para a própria travessia do viajante. O trecho a seguir oferece uma imagem da chegada dos jograis às cidades, mostrando como eles sabiam fazer da arte não apenas o motivo de suas viagens, mas também a principal moeda que dispunham para realizá-las:

Quando as cidades se converteram em centros administrativos e econômicos, a estreiteza e reclusão da aldeia medieval foram sacudidas violentamente. Os caminhos aldeões se converteram em rotas comerciais pelas quais transitavam caravanas de comerciantes e artesãos e perambulavam alegres *histrões*. Estes gozavam de especial popularidade, e quando alguns destes personagens alegres se aproximavam das portas daquelas [cidades], eram recebidos com entusiasmo. Ao chegar junto à ponte levadiça, o *histrão*, [...] ao invés de pagar a taxa de alfândega estabelecida para se entrar na cidade, oferecia um espetáculo, pagando assim aos guardiões com um produto natural. Na cidade, o *histrão* era um visitante bem recebido por todos: oferecia seu jogo mímico nas tavernas, nas praças dos mercados, nas igrejas, nas mansões dos alcaides e dos duques. (QUIROGA, 2006, p. 9)

A itinerância dos jograis, propiciadora de experiências, encontros e trocas, bem como as descrições das estradas por onde passavam, serviram como inspiração para o percurso que eu iria trilhar nas duas etapas da pesquisa prática. Nesse percurso, mais do que apenas caminhos, eu aprenderia a ver as estradas também como espaços de atuação.

Aldeias

“Era mais fácil mudar o público do que mudar o repertório, e para mudar o público eles tinham de viajar de cidade em cidade, ou de feira em feira, parando nas aldeias que

¹⁶ Como mencionei anteriormente, fundamentado nos estudos de Menéndez Pidal (1949), os jograis foram também chamados de mimos e *histrões* ao longo da Idade Média.

existissem pelo caminho” (BURKE, 2010, p. 138). Essa frase dá uma ideia da importância que as aldeias representavam para os jograis medievais: nelas, podiam descansar e se abrigar com um pouco mais de conforto e segurança, e também atuar. Sua chegada “trazia às casas regozijo e festa que rompiam a monotonia habitual da vida” (MENÉNDEZ PIDAL, 1949, p. 73). Por isso, não precisavam se preocupar em procurar alojamento: eram convidados, retribuindo tal hospitalidade tocando e cantando. Além de estadia, geralmente recebiam do público animais, alimentos, bebidas, roupas, calçados, armas e objetos variados. Quando não podiam transportar os presentes que recebiam, os jograis os vendiam, obtendo dinheiro.

Porém, mais do que romper a monotonia do cotidiano das aldeias, a atuação dos jograis ampliava o imaginário de seus habitantes, no sentido que Luiz Alberto de Abreu (2000, p. 117) atribui a esse termo: “o repertório de imagens comuns a uma cultura [...] em decorrência de histórias, tipos, crenças, conceitos e comportamentos”. Os jograis traziam em sua bagagem outras histórias, personagens, ideias, formas de viver. Ao mesmo tempo, também tinham seu próprio imaginário enriquecido com os modos de vida, temas e repertórios de cada lugar por onde passavam.

Ao ler sobre as aldeias medievais, estabeleci relações com as descrições de minha vó sobre a Vendinha, aldeia em que nasceu em Portugal. Também meu imaginário foi ampliado com esse estudo, o que influenciou, na pesquisa prática, a escolha de repertórios e dos próprios espaços de atuação. Eu também buscava esse enriquecimento mútuo no encontro com diferentes repertórios e imaginários.

Centros culturais medievais

Atualmente, a ideia que temos sobre centros culturais está ligada a determinadas instituições públicas ou privadas criadas especificamente para abrigar bibliotecas, teatros, exposições etc. É o caso, por exemplo, do Centro Cultural São Paulo, do Centro Cultural Banco do Brasil e outro tantos. No contexto medieval, essa expressão é usada por autores como Peter Burke e Jacques Le Goff para referir-se a espaços como tavernas, estalagens, igrejas, feiras e praças que, de diferentes maneiras, funcionavam como pólos aglutinadores, possibilitando o encontro entre os moradores de cada lugar, acolhendo os estrangeiros e oferecendo opções de lazer.

As tavernas e estalagens eram ambientes efervescentes, animados pela bebida, música, dança, jogos e por conversas em que se contavam histórias, notícias, boatos e críticas

diversas. Ali, afirma Jacques Le Goff (2005), formavam-se mentalidades. Os jograis contribuíam para o caráter lúdico desses ambientes, ao mesmo tempo que também absorviam essa atmosfera, incorporando-a em sua arte, o que os tornava alvo frequente de condenações, sobretudo por parte da Igreja:

Durante séculos a poesia havia sido *jogo*, na acepção mais profunda, talvez a mais grave; seu objetivo último: proporcionar aos homens o *solatium* [...]. Mas, para a maioria dos eclesiásticos, todo *solatium* cheira a enxofre: o termo refere-se a um prazer, a algum alívio da alma e do corpo, à esperança de uma liberdade, à gratuidade de uma ação – à Festa. Donde a generosidade de que o público dá provas para com seus divertidores, mas também a reputação de cupidez que ganham, com ou sem razão, esses divertidores – argumento de peso para os censores, no espírito de que *soulas* significa obstáculo à penitência, instituidora de normas cristãs, ou, bem pior, significa triunfo da Mentira e da Depravação. Esses julgamentos severos influenciam a opinião geral, sem refrear os costumes lúdicos aos quais estão associadas as diversas formas da poesia. (ZUMTHOR, 1993, p. 68 e 69)

Como se vê, penitência não combinava com alegria e jogo. Os jograis, assim como as prostitutas, eram condenados pela Igreja por fazerem comércio de seus corpos e por contrariarem, em suas atitudes, virtudes que eram exaltadas pela moral católica, como o silêncio, a castidade e o jejum. Outro motivo de condenação dos jograis era o excesso de prazer que provocavam e as ações ditas pecaminosas a que, supostamente, induziam. Diante disso, não é difícil compreender por que os jograis que atuavam nas tavernas eram tão menosprezados socialmente. Nesses espaços, não apenas as mentalidades, mas também as práticas eram mais livres, menos controladas.

Apesar das restrições do clero à arte dos jograis, estes também utilizavam os adros das igrejas como espaço de atuação. Isso pode parecer contraditório em um primeiro momento; no entanto, durante a Idade Média e ainda na Idade Moderna, a igreja era um espaço muito utilizado para fins laicos, o que incluía cantos, danças, bebidas e comilanças. É difícil saber exatamente que repertório os jograis adotavam nas igrejas. É sabido que muitos deles criticavam abertamente a Igreja e, de modo geral, o poder instituído. Isso fez com que em 1395 uma ordem real francesa os proibisse de falar sobre o Papa ou questões da Igreja, assim como sobre o Rei e os senhores da França. Não é impossível que os jograis fizessem tal crítica no próprio espaço da igreja. Menéndez Pidal (1949) relata o caso de um *remendador* que, certo dia, ao entrar em uma cidade, deparou-se com uma imagem da Virgem Maria segurando o menino Jesus nos braços. Ao invés de fazer uma oração, o artista observou-a demoradamente e, em seguida, passou a imitá-la. Conta-se que ele recebeu, imediatamente, um castigo divino, caindo no chão, deformado. É muito provável que esse castigo imediato

não tenha vindo necessariamente de Deus, e sim de seus autoproclamados representantes na Terra.

Nos séculos XII e XIII, havia duas tendências da Igreja em relação aos jograis: uma, de condenação, e outra, de reabilitação para alguns jograis e mesmo de inspiração em sua atuação para fins de pregação. Esse foi o caso de São Francisco de Assis, que se autodenominava um jogral de Deus. Em 1215, o bispo inglês Thomas de Cobham elaborou o *Penitentiale*, um manual de confissão que diferenciava os “bons” dos “maus” jograis:

O jogral mau, vergonhoso é aquele que não recua diante da *scurrilitas*, ou seja, do burlesco, do excesso, do exibicionismo das palavras e gestos. É aquele que não coloca o corpo a serviço da alma; é um histrião que substitui os gestos decentes pela *gesticulatio* despudorada. Em compensação, existem outros bufões que devem ser louvados. Eles cantam as grandes proezas dos príncipes e da vida dos santos, proporcionam um alívio quando se está doente ou ansioso e não cometem infâmias abusivas como o fazem os homens e mulheres acrobatas, bem como aqueles que dão espetáculos vergonhosos e que fazem aparecerem fantasmas seja por encantamento ou de outra forma. (LE GOFF, 2009, p. 158)

A Igreja não apenas tolerava os “bons jograis”, como também os utilizava para fins de propaganda, sobretudo nas peregrinações. Nelas, a itinerância dos jograis se unia à dos peregrinos por longos e tortuosos percursos, passando por castelos, mosteiros e igrejas onde supostamente estavam enterrados santos e heróis, e que forneciam, portanto, o cenário ideal para as narrativas sobre suas vidas. Também nas peregrinações, o percurso constituía o próprio espaço de atuação.

Muitas feiras coincidiam com festas importantes, religiosas ou não, e propiciavam, para além de relações comerciais, intercâmbios culturais e artísticos: “todos podiam assistir aos artistas ambulantes, dançar ou ouvir as últimas novidades” (BURKE, 2010, p. 157), além de participar de jogos de dados e cartas, banquetes e espetáculos. Dentre os artistas ambulantes, Alice Viveiros de Castro (2005, p. 37) menciona os “dançarinos de corda, funâmbulos, volantins, malabaristas, jograis, trovadores, adestradores de animais, pelotiqueiros, músicos, domadores de ursos, dançarinos, prestidigitadores, bonequeiros e acrobatas”, acrescentando que esses artistas se reencontravam nas estradas que ligavam uma feira à outra. Ainda hoje, em muitos países europeus, são realizadas recriações das feiras medievais, que anunciam, entre suas atrações, a presença de jograis.

A maioria dos jograis atuava por conta própria, ou seja, dependia unicamente do que o público oferecesse por sua atuação. Porém, como mostra Menéndez Pidal (1949) a partir de registros do século XIV, em algumas cidades criou-se o cargo de “jograis do município”, nomeados anualmente para animarem as festas públicas, comporem canções que elogiassem a

cidade ou atuarem na recepção de personalidades importantes. Enquanto algumas cidades contratavam jograis, outras tinham sérias restrições à sua permanência e atuação:

As municipalidades adotam – ao mesmo tempo em que oficializam a atividade de certos jograis – regulamentos que limitam o número daqueles admitidos como residentes, mesmo se temporários. Estrasburgo só quer, por volta de 1200, quatro; Cracóvia, em 1336, oito; Colônia, em 1440, quatro. Os outros não são tolerados no perímetro urbano mais do que dois ou três dias consecutivos. Em Bolonha, em 1288, em Paris e Montpellier, em 1321, é-lhes proibido passar a noite. (ZUMTHOR, 1993, p. 65)

Nesse mesmo ano, 1288, a cidade de Bolonha impediu os jograis de se exibirem nas praças públicas. Em 1300, a Constituição da Universidade de Lérida, na Espanha, proibiu que os estudantes dessem roupas, comida ou dinheiro aos jograis. Qual seria a razão de tais restrições? Jean Duvignaud (1972), ao analisar a figura do ator nômade nas sociedades monárquicas, afirma que o estrangeiro era motivo de sonho e de ruptura, o que perturbava a ordem estabelecida. Le Goff segue a mesma linha de raciocínio ao refletir que

o excluído por excelência na sociedade medieval era o estrangeiro. [...] A Cristandade medieval rejeitava o intruso que não pertencia às comunidades conhecidas, vendo-o como portador do desconhecido e da inquietação. [...] O estrangeiro é aquele que não é um fiel, um súdito, aquele que não jurou obediência, aquele que, na sociedade feudal, é considerado “sem aval”. [...] Os que não podia enquadrar ou prender, a sociedade medieval lançava nos caminhos. (LE GOFF, 2005, p. 322 e 323)

Segundo o autor, essa visão sobre o estilo de vida itinerante é consequência de um processo gradual de sedentarização da sociedade a partir do século XIII, o que fez com que os errantes passassem a ser considerados vagabundos, malditos. Não posso deixar de comparar esse quadro com o tratamento que, tradicionalmente, o estrangeiro recebe na África Ocidental:

Quando um estranho chega a uma cidade, faz sua saudação dizendo: “Sou vosso estrangeiro”. Ao que lhe respondem: “Esta casa está aberta para ti. Entra em paz”. E em seguida: “Dá-nos notícias”. Ele passa, então, a relatar toda sua história, desde quando deixou sua casa, o que viu e ouviu, o que lhe aconteceu, etc., e isso de tal modo que seus ouvintes o acompanham em suas viagens e com ele as revivem. (HAMPÂTÉ-BÂ, 1982, p. 215)

Diante das dificuldades da vida nômade, muitos jograis preferiam animar as cortes senhoriais onde, a partir do século XIII, passam a ser chamados de menestréis. A presença de menestréis e trovadores era símbolo de prestígio nas cortes que, por sua vez, ofereciam proteção e estabilidade a esses artistas. Sobre essa relação, Le Goff faz a seguinte análise:

Posição ambígua a destes menestréis, *trouvères* e trovadores, obrigados a louvar e enaltecer quem os empregava, sendo estreitamente dependentes do pagamento e dos favores destes senhores; [...] movido [o menestrel] por ideais opostos aos da casta feudal, pronto a se fazer acusador de seus

senhores. As produções literárias e artísticas do meio castrense¹⁷ constituem muitas vezes um testemunho mais ou menos camuflado de oposição à sociedade feudal. (LE GOFF, 2005, p. 312)

Nas cortes, os jograis animavam banquetes e festas variadas, como casamentos e batizados, acompanhando os senhores em suas viagens e, muitas vezes, até em batalhas, animando os guerreiros com cantos heróicos. No entanto, a institucionalização de muitos jograis não significou o fim do nomadismo:

Até cerca de 1850, a Europa inteira foi percorrida por poetas, cantores, recitantes nômades, divertidores da voz e do gesto [...]. A sociedade industrial não eliminou completamente este nomadismo, do qual conserva relíquias, marcas de um passado em vias de extinção, e de uma liberdade que ela recusa. (ZUMTHOR, 1997, p. 228 e 229)

A concentração dos jograis, nas cortes e no meio urbano, possibilitou que esses artistas se organizassem como categoria, criando corporativas que, especialmente na França e na Espanha, procuravam assegurar alguma estabilidade econômica e maior integração desses artistas às estruturas da cidade.

Os jograis são apontados por Quiroga (2006) e Carreira (2007) como precursores do teatro de rua ocidental, cujos artistas, em pleno século XXI, continuam sofrendo restrições e represálias por parte das autoridades. Apesar do artigo 5º, termo IX, da Constituição Brasileira, que diz: “É livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica, e de comunicação, independentemente de censura ou licença”, muitos artistas de rua de diversos estados brasileiros, vêm encontrando dificuldades para realizarem seus trabalhos em espaços públicos como praças, calçadões, parques e outros mais. Esse foi justamente um dos principais temas discutidos no Congresso Brasileiro de Teatro, realizado em março de 2011 na cidade de Osasco (SP), cuja Carta Oficial é composta por uma “moção de repúdio à criminalização do artista de rua” (anexo 2). Um dos desdobramentos dessa carta foi a elaboração de um “projeto de lei sobre a questão dos artistas de rua” (anexo 3), a partir de um texto guia construído pelos próprios artistas durante o evento. Não deixa de ser irônica a necessidade de se criar uma lei que garanta que a própria Constituição seja respeitada.

Ao pesquisar sobre os espaços de atuação dos jograis e, especificamente, sobre os espaços públicos, pensei na importância de ocupá-los com arte, inclusive para garantir que sejam verdadeiramente públicos. No cotidiano acelerado das grandes cidades, as pessoas estão ao mesmo tempo tão próximas e tão distantes: aglomeradas nos ônibus, metrô e trens, poucas

¹⁷ Castrense: relativo ao castelo.

vezes conversam, fechadas em seus próprios pensamentos, quando não em seus óculos escuros e fones de ouvido; nas ruas, praças, calçadas e calçadões, apenas passando, se deslocando rapidamente, com desconfiança, sem tempo para simplesmente estar, contemplar, sentir, refletir. A meu ver, a arte pode humanizar esses espaços tão mecanizados, aproximando as pessoas de si mesmas e do outro, possibilitando o encontro, o estar junto, o compartilhar de experiências; propondo olhares, questionamentos, reflexões; criando, ainda que por instantes, outras possibilidades de vida, de cotidiano, de mundo. Semeando. Talvez justamente aí resida seu “perigo”, dentro de um sistema que funciona à base do individualismo e da competição.

Acompanhar os jograis medievais ao longo de seus itinerários – ainda que indiretamente, por meio da imaginação – contribuiu também para fortalecer meu desejo de uma atuação itinerante e, ao mesmo tempo, integrada à vida cotidiana, abrindo meu olhar para a diversidade de “centros culturais” passíveis de serem ocupados poeticamente.

3. O “texto-em-ato”

Menéndez Pidal (1949) divide o repertório dos jograis medievais em duas categorias, de acordo com seu gênero poético: lírico ou épico. Em seus estudos, constatou que os jograis líricos eram mais propagadores da poesia do que propriamente poetas; quando compunham suas próprias canções, queriam ser chamados de trovadores. Dado o caráter subjetivo de sua poesia, em que cantavam sobre si mesmos e suas impressões diante da vida que os rodeava, “os jograis líricos nos familiarizaram com a pessoa do jogral, com seus costumes, suas paixões, suas viagens, suas ambições nas cortes e entre o povo” (MENÉNDEZ PIDAL, 1949, p. 188). Já os jograis épicos permanecem até hoje como figuras anônimas: sobre suas vidas nada se sabe, o que é reforçado pelo caráter objetivo, histórico, de sua poesia – muitas vezes, resultado da intervenção de vários autores, de épocas diversas, a partir de uma obra antiga, tradicional como, por exemplo, a xácara *Aninha e o cego*, cantada por minha vó¹⁸. Ao contrário da poesia lírica, associada, assim como seus intérpretes, à figura dos trovadores, a poesia épica é atribuída unicamente aos jograis. Para Menéndez Pidal (1949, p. 189) é nela que podemos encontrar uma “robusta poesia jogralesca”. O autor menciona também um tipo

¹⁸ Ver p. 4.

de canto epicolórico que, diferente das longas narrativas épicas, detinha-se em um único episódio, expressando os sentimentos e impressões que este suscitava.

As experiências artísticas que constituíram a pesquisa prática possibilitaram-me a oportunidade de trabalhar com repertórios ora mais líricos, subjetivos, como foi o caso da primeira etapa, ora mais narrativos, como na segunda etapa, suscitando reflexões sobre o que cada gênero mobilizou em mim mesmo como artista e na relação com o público.

Em uma cultura dominada pela escrita, é fácil associar a obra literária ao objeto livro, ao papel em que ela está escrita ou mesmo à tela de um computador, onde possa ser lida. O mesmo não acontece nas culturas predominantemente orais, como é o caso da sociedade medieval: “A obra medieval, até o século XIV, só existe plenamente sustentada pela voz, atualizada pelo canto, pela recitação ou pela leitura em voz alta. [...] A voz, com sua qualidade e timbre próprios, faz parte integrante da arte literária” (ZINK, 2006, p. 80 e 81).

Se no oeste africano, como afirmou Hassane Kouyaté, “a palavra é música”, para o público medieval, segundo Zumthor (1993), a ideia de poesia e de música vocal eram indissociáveis. A fala dos jograis tendia a uma espécie de canto ou cantilação¹⁹, com grande liberdade na variação dos efeitos vocais. Esse canto misturava-se aos ruídos cotidianos dos diferentes espaços;

um fundo de ruído do qual mal se destacam às vezes: o formigamento sonoro dessas cidades, dessas cortes, dessas igrejas de peregrinação, murmúrios, gritos, chamados, cantos, invectivas, ao qual [os portadores da voz] fazem tão frequentemente alusão [...]. A voz poética se inscreve na diversidade agradável dos ruídos. (ZUMTHOR, 1993, p. 72 e 73)

Se a fala era música, o gesto se aproximava da dança, dialogando com os elementos de cada espaço e envolvendo fisicamente o público. Ao diálogo que os jograis propunham com as pessoas, Paul Zumthor (1993, p. 222) se refere como “jogo de aproximação e de apelo, de provocação ao Outro, de pergunta”, apontando, a partir da análise dos poemas conservados até hoje, algumas manifestações desse jogo, que ele chama de “intervenções dialógicas”:

Era uma vez um jovem, galante e cortês como este bom profeta que eu vejo escutar tão atentamente²⁰. [...] Senhores, estais vendo que a noite cai e que eu me canso. Voltai amanhã mais cedo, e agora vamos beber, porque tenho sede e estou feliz de ver aproximar-se a noite. Tenho pressa de voltar para casa; mas que nenhum de vós se esqueça de me trazer amanhã uma moedinha amarrada no pano da camisa... (ZUMTHOR, 1993, p. 226)

¹⁹ Zumthor (2005, p. 104) define o modo acantilado como “modulado segundo uma melodia relativamente monótona”.

²⁰ O autor ressalta que esse “bom profeta” poderia ser uma pessoa ou mesmo uma estátua, fazendo igualmente parte do grupo para quem o texto se dirigia.

Menéndez Pidal (1949) também observa, em determinados poemas épicos, vestígios da comunicação direta que os jograis estabeleciam com seu público: às vezes, abandonavam a objetividade da narração, colocando-se de maneira afetiva diante da ação narrada; outras vezes, interrompiam a narração em um momento de interesse culminante para pedir dinheiro ao público, como no trecho citado acima; nas narrações heróicas, descreviam com detalhes certos itinerários, revelando as terras por onde haviam viajado e que, portanto, lhe eram familiares.

Assim, além do texto em si e do corpo/voz que o comunicava, a obra incluía também o espaço, com seus aspectos físicos e suas sonoridades, o público, fosse uma única pessoa ou uma multidão, e a situação em que se dava esse encontro: um momento cotidiano, uma festa, uma peregrinação, o fato de ser manhã ou noite, de fazer sol ou começar a chover. Ao conjunto desses elementos, Zumthor chama de “circunstâncias”: são elas que colocam o “texto em situação”, o “texto-em-ato” (ZUMTHOR, 1993, p. 219 e 221), gerando a *performance* ou “obra plena”.

Esse conceito de “obra plena” foi um princípio fundamental para as experiências práticas, levando-me a buscar um dizer/cantar que se relacionasse com todos os elementos do espaço, com o contexto dessa atuação, como parte de um diálogo que incluía o “Outro”, tornando-o co-autor da obra.

4. Um jogral contemporâneo latinoamericano

Assim como destaquei, no capítulo sobre os *griots*, o contato pessoal, ainda que breve, com o *griot* Hassane Kouyaté, trago, neste capítulo, um exemplo contemporâneo latinoamericano da arte jogralesca: o jogral argentino Palmito, que tive a oportunidade de conhecer em novembro de 2007, durante um encontro de teatro no Chile, que descreverei com mais detalhes nos próximos capítulos. Com trinta e quatro anos, vive e atua de forma itinerante desde 2001. A música e o jogo são os principais elementos de sua atuação: por meio de suas *Canciones Juguenotas*, ele propõe jogos de interação não apenas *com*, mas *entre* o público, cantando histórias e transitando por diversos personagens. São canções de sua própria autoria, voltadas principalmente para o público infantil, com ritmos variados que ele define ludicamente: *carnavalito* socializador, *tango precoce*, *chamamé* participativo, *heavy metal* arrependido, *valsecito* de chinelos, entre outros, que ele canta e toca acompanhado de um instrumento musical batizado com o nome de Violeta Porras, em homenagem bem

humorada à artista chilena Violeta Parra: trata-se de um charango que ele personalizou, acrescentando ao braço do instrumento o rosto de uma boneca de pano.



Palmito com Violeta Porras.

Fonte: <http://palmitoencamino.blogspot.com> (acessado em 04/05/2011).

Em geral, inicia suas apresentações com a canção *Pasamano* (Passa mão) – o tal “*carnavalito* socializador”. Ele diz que precisa de uma “mãozinha” para começar a apresentação. De sua bolsa, ele retira uma mão de manequim, com a qual toca Violeta, cantando:

*Vamos a mostrar el juego del “pasamano”
Se trata de dar la mano a lo más cercano.
Le paso a mano a...*²¹

Nesse momento, ele passa a mão a uma pessoa da platéia, que a segura, dizendo seu nome – por exemplo, Mariela. Ele prossegue:

*Sigue, sigue pasa mano.
Le paso a mano a...*²²

Mariela, então, passa a mão para outra pessoa, que também diz seu nome e passa a mão adiante, até que todos tenham se apresentado uns aos outros – ou pelo menos a maioria, se for um grupo muito grande. A mão retorna a ele, que canta:

*Se doy la mano al más cercano
Nunca termina pasamano.*²³

Então, Palmito acelera o ritmo da canção, repetindo “nunca termina” muitas vezes, cada vez mais rápido. Ao final, como que exausto, ele diz: “nunca termina... *pero* descansa!” E finaliza a canção. É seu “início do começo”, usando a expressão de Hassane Kouyaté, que

²¹ Vamos mostrar o jogo do “passa mão” / Se trata de dar a mão a quem está mais próximo / Passo a mão

a...
²² Segue, segue passando a mão / Passo a mão a...

²³ Se dou a mão ao mais próximo / Nunca termina o “passa mão”.

serve para apresentar e integrar artista e espectadores, explicitando o caráter participativo de sua atuação.

Uma de suas histórias é a do rio Paraná *de las* Palmas. Ele introduz a história dizendo que o dia está muito quente e que, por isso, irá nadar no rio, simbolizado por um pano estendido no chão. Para entrar no rio, dá uma cambalhota sobre o pano, que tem um buraco no meio. Durante a cambalhota, enfia rapidamente a cabeça por esse buraco e, ao se levantar, o pano se transforma em seu figurino: uma espécie de poncho estampado com várias imagens de peixes. Assim, Palmito assume o personagem Rio Paraná *de las* Palmas.



Acima, Palmito transformando-se no Rio Paraná de las Palmas.

Abaixo, já caracterizado como o Rio.

Fonte: <http://palmitoencamino.blogspot.com/>

Para contar sua história, o personagem Rio canta uma canção, pedindo ao público que bata palmas toda vez que ele mencionar a palavra “palmas”. Os primeiros versos da canção dizem:

*Me cuentan que soy un rio donde viven muchas PALMAS
Soy el Rio Paraná, el Paraná de las PALMAS.*²⁴

Outro jogo se inicia. Quando percebe que o público está acertando o ritmo das palmas com a música, Palmito propõe novos desafios dentro desse mesmo jogo: primeiro, deixa de cantar a palavra “palmas”, que se torna presente na canção somente por meio das palmas do

²⁴

Contam que sou um rio onde vivem muitas PALMAS / Sou o rio Paraná, Paraná das PALMAS.

público; depois, deixa de cantar todas as outras palavras, limitando-se a tocar a canção, mas pedindo que o público ainda bata palmas no momento em que, originalmente, a palavra “palmas” seria cantada. Ao final da canção, o personagem Rio se despede e, com outra cambalhota, Palmito despe-se do pano, perguntando ao público se demorou muito em seu banho no rio e o que aconteceu ali durante esse tempo...

Esses são alguns exemplos que mostram o caráter lúdico e interativo da atuação de Palmito. Suas canções partem de argumentos simples: um jogo de dar as mãos, de bater palmas ou de adivinhações por meio de rimas; um monstro que ao dar seu primeiro susto acabou se assustando; um crítico que de tanto espiar o vizinho por cima do muro acabou virando trapezista; um menino que não quer ir à escola, afinal a professora já tinha tantos alunos! No entanto, por trás da aparente ingenuidade de seus temas, há uma observação sutil e uma crítica bem humorada a determinados tipos, valores e comportamentos sociais.

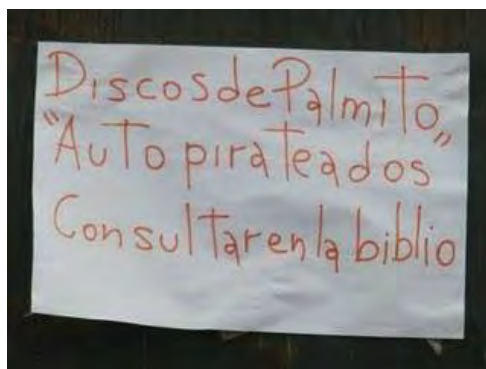
Em novembro de 2008, reencontrei Palmito na edição seguinte do mesmo encontro de teatro no Chile. Dessa vez, vinha acompanhado de Al Kachofa, outro artista itinerante argentino, poeta, cantor e tocador de trompeta, baixo, violão e percussão. Para chegarem ao Encontro, tinham decidido fazer o trajeto entre Santiago e Viña del Mar utilizando bicicletas e automeando-se *“juglares en pedals”*. Felizmente, para suas pernas, encontraram um caminhoneiro em um trecho do caminho, que se ofereceu para levá-los até a cidade.

Em novembro de 2009, voltamos a nos encontrar no mesmo evento; dessa vez, acompanhado de sua namorada Ananá (“abacaxi”), que passou a atuar nas *Canciones juguenotas* dançando, cantando e interagindo com o público. Al Kachofa demorou ainda dois dias para chegar ao encontro porque tinha sido barrado na fronteira entre Argentina e Chile. O motivo: a cachorrinha Piti, que ele adotara naquele ano, não tinha os comprovantes de vacinação exigidos. Al Kachofa não quis abandoná-la e ficou na alfândega para resolver essa questão. Palmito e Ananá levaram sua mochila e seus instrumentos para o encontro e, na primeira apresentação, ainda sem a presença de Al Kachofa, criaram um espaço cênico que incluía essa bagagem, mostrando que o amigo estava presente, ainda que de forma simbólica. Dois dias depois, ele chegou ao encontro com Piti, que em algumas apresentações entrou em cena e interagiu com eles.



À esquerda: Al Kachofa tocando baixo. À direita: Palmito e Ananá.
Fonte: <http://palmitoencamino.blogspot.com/>

Nesse ano, Palmito trouxe discos com quatro de suas *Canciones*, o que lhe causou algumas dificuldades ao passar pela alfândega chilena. Brincando com a situação, Palmito disse no encontro que além de trazer mercadorias ilegais, fazia apologia à pirataria:



Discos de Palmito 'autopiratedados' - consultar en la biblio (biblioteca).
Foto de meu acervo pessoal.

Nesse mesmo ano, eu o entrevistei com o objetivo de saber como ele elaborava sua própria arte e seu modo de vida itinerante. Para ele, a itinerância é uma maneira de trabalhar para si "e não para a economia"; de viver "uma surpresa por dia", e não uma rotina preestabelecida. Ele começou como músico, acompanhando um grupo de teatro que ia iniciar uma excursão por províncias da Argentina. Passado algum tempo, o grupo se desfez e Palmito continuou na estrada, passando a integrar aspectos teatrais à sua atuação que, até então, estava mais voltada à música. Assim foi compondo seu figurino e adereços, criando personagens e a própria maneira de se relacionar com o público.

O fato de realizar um trabalho autoral e de muitas vezes atuar sozinho não o impede de estabelecer parcerias ao longo de seus encontros. Foi assim que conheceu Al Kachofa e

Ananá, e que passaram a atuar juntos. No entanto, tais parcerias não são fixas: eles não têm a intenção ou o compromisso de constituírem um grupo: são livres para seguirem suas próprias escolhas na vida e continuarem juntos enquanto suas escolhas coincidirem.

Na época da entrevista, Palmito completava oito anos de estrada, tendo atuado em províncias argentinas de Buenos Aires, Córdoba, Misiones, Chaco, Jujuy, Rio Negro, Salta, La Pampa, Mendoza, Nuequen, Chubut e Santiago del Estero, além de percorrer outros três países latinoamericanos: Chile (Valparaíso, Viña del Mar, Concon, Curicó e Santiago), Bolívia (Tupiza, Potosi, Coroico, Cochabamba, Sucre e La Paz) e Paraguai (Luque)²⁵. Ele manifestou o desejo de vir ao Brasil, mas considerou que essa era uma viagem muito grande, que precisaria acontecer em um momento especial – algo como uma “viagem sem volta”, não só pelo tamanho, mas pela diversidade cultural de nosso país.

Palmito prefere os itinerários mais curtos às longas viagens que, segundo ele, são desgastantes e geram ansiedade pela chegada, ao passo que as pequenas distâncias propiciam um percurso mais tranquilo, com maior abertura para as surpresas e descobertas do caminho. Ele também prefere os pequenos povoados às grandes cidades. Neles, consegue se instalar mais facilmente, acampando quando necessário, o que não é muito simples nas cidades por questões de segurança e pela ação repressiva da polícia. Além disso, consegue estabelecer relações de troca muito mais interessantes nesses povoados, o que inclui desde o aspecto humano dessas trocas até a questão material. Isso não significa que ali ele receba mais dinheiro por suas apresentações; ao contrário, é justamente a possibilidade de não usar dinheiro que lhe agrada: de trocar suas *Canciones* por estadia, alimentos, por transporte até outros povoados. Muitas vezes, apresentou-se em escolas afastadas de pequenas províncias, onde passava vários dias esperando até que aparecesse algum carro que o levasse para outro lugar. Nesses períodos, a escola passava a ser sua casa: ali dormia, cozinhava e atuava, cantando e contando histórias para as crianças e dando oficinas.

Ao ouvir suas experiências, penso nos valores que esse estilo de vida e de atuação afirma. A meu ver, o maior desses valores é a liberdade de construir um caminho a partir dos próprios desejos e demandas, ao invés dos padrões hegemônicos de estabilidade, acúmulo e consumo; de estabelecer relações mais espontâneas e, talvez, mais verdadeiras; de considerar e buscar vivenciar diariamente as inúmeras possibilidades que a vida oferece. Certamente não é um cotidiano fácil, tornando-o vulnerável em vários sentidos. Também não é um estilo de

²⁵ Apesar de não ter um endereço fixo, Palmito mantém um endereço virtual, de onde retirei essas informações sobre seu itinerário: www.palmitoencamino.blogspot.com (acessado em 4/5/2011).

vida bem visto socialmente: “Somos dessa classe de pessoas com quem nossos pais não querem que nos juntemos”, ele diz. No entanto, tenho a impressão de que isso não ocupa o centro de suas preocupações. Ele parece mais interessado em ressignificar constantemente sua vida, a própria itinerância, buscando novas motivações para seu dia-a-dia, procurando manter vivo o entusiasmo.

5. Ampliando horizontes

Como homens-pássaros, os jograis medievais ampliavam constantemente seus próprios horizontes, no sentido literal e metafórico dessa expressão: conheciam novos mundos, realidades, imaginários, e nesse processo certamente descobriam novas possibilidades para suas vidas. Ao buscar o outro, também se encontravam. Da mesma forma, esta pesquisa tem ampliado meus horizontes ao trazer referências distantes no tempo e no espaço, nas quais identifico tantos pontos de encontro com muitas de minhas buscas. E não me refiro apenas à arte: a própria impossibilidade de separar arte e vida é um dos principais aprendizados que a pesquisa tem proporcionado, seja nos estudos sobre os *griots* e os jograis, seja nas experiências práticas que passarei a descrever nos próximos capítulos.

Assim, finalizo este capítulo dedicando aos jograis itinerantes, medievais e contemporâneos, o refrão da canção *Pavão misterioso*, de Ednardo:

Pavão misterioso, pássaro formoso,
tudo é mistério nesse seu voar!
Ai, se eu corresse assim, tantos céus assim,
muita história eu tinha pra contar...

Capítulo 3

O caçador de raízes

1ª. etapa da pesquisa prática



Imagem do colete criado por Vera Gomes para o figurino de *O caçador de raízes*.
Foto: Vera Gomes

1. Planejamento, vivência, registro e sistematização

Os próximos capítulos abordam as duas etapas que constituíram a parte prática desta pesquisa. Ao escrevê-los, percebo que lido com dois tempos diferentes: o tempo passado, que comporta as ações ligadas ao planejamento, vivência e registro das experiências artísticas, e o tempo presente, em que sistematizo tais experiências. Por isso, ao refletir sobre essas ações, procurarei estabelecer um diálogo entre passado e presente, de modo a posicionar meu atual ponto de vista sobre as escolhas que fiz em cada momento.

No começo de 2009, quando estava no início da pesquisa, idealizei para sua parte prática a realização de uma criação cênica em que eu pudesse vivenciar princípios éticos e estéticos destacados da atuação dos *griots* africanos e dos jograis medievais europeus. Hoje, ao analisar essa proposição inicial, percebo que minha tendência era realizar primeiramente o estudo teórico, fazendo da prática uma espécie de aplicação da teoria. No entanto, não foi isso o que aconteceu ao longo da pesquisa. O estudo sobre os *griots* e os jograis foi sendo entrelaçado com os momentos de criação artística, o que possibilitou uma relação muito mais dinâmica entre teoria e prática.

Outro ponto que destaco dessa proposição é o foco na criação cênica, o que suscitou, ao longo do processo, os seguintes questionamentos: buscar princípios para uma atuação é o mesmo que buscar princípios para uma criação cênica? Qual seria a diferença entre criação e atuação? Eu não tinha muita clareza. Nessa época, ainda estava preocupado em encontrar uma classificação, um formato, para o tipo de trabalho que vinha desenvolvendo: apresentações poético-musicais, *shows*, *shows* teatrais, *show-teatro*, *performance*... Na falta de um nome satisfatório, optei pela expressão “criação cênica”, que me pareceu interessante justamente por ser bastante aberta, além de fazer referência ao ato de criar e de evidenciar que tal criação materializava-se cenicamente, ou seja, na relação com o público. Inicialmente, essa expressão me ajudou a não começar a pesquisa buscando já um formato muito específico, fechado. No entanto, o foco continuava sendo o resultado, o produto, o que pode ser deduzido pelo planejamento que elaborei e que previa os seguintes procedimentos: escolha de um repertório inicial de canções, poemas e histórias, a partir de um tema-gerador; experimentação desse repertório, por meio de exercícios, jogos e técnicas teatrais; organização do repertório em núcleos ou cenas; intervenções em espaços públicos, como praças, parques, calçadas e outros; interação e troca com o público presente, colhendo suas impressões e, quando possível, outras canções, poemas e histórias, a serem acrescentados ao repertório inicial;

concepção do espaço cênico e da cenografia ou ambientação, a partir das intervenções realizadas; incorporação de elementos cênicos, como objetos, figurinos e fontes de iluminação; ensaios; apresentações; e avaliação da criação cênica a partir do contato com o público.

Esse planejamento foi elaborado com base nos processos de criação de *O Andarilho* e dos *shows* teatrais, que descrevi brevemente na Introdução²⁶. Nesse sentido, planejar foi elaborar uma primeira sistematização da metodologia que eu já vinha experimentando no trabalho com canções, poemas e histórias, e que pretendia aprofundar nesta pesquisa. Dentro dessa metodologia – percebo hoje com mais clareza – todas as ações tinham como objetivo o resultado final: a criação cênica. Mesmo as intervenções em espaços públicos eram vistas por mim muito mais como um meio, como etapas do processo de criação, do que como um fim, ou seja, como algo que trazia, em si, muitos dos princípios da atuação que busco nesta pesquisa e cujo sentido vai além de uma presença cênica, ampliando-se para uma presença no mundo por meio da arte. Relembro aqui as palavras de Hampâté-Bâ (1982, p. 183), quando afirma que a tradição oral africana, mais do que uma visão de mundo, forma uma “presença particular no mundo”. É a partir desse conceito de presença que penso o termo “atuação”. Ao longo do capítulo, mostrarei como fui amadurecendo essas reflexões, a partir da relação entre o estudo teórico e as experiências artísticas vivenciadas pela pesquisa prática.

Ainda sobre o planejamento, considero importante salientar que ele funcionou muito mais como um apontamento inicial para o processo; uma espécie de mapa, necessário para que eu tivesse noção do caminho a ser percorrido, porém flexível e aberto às riquíssimas descobertas proporcionadas pela viagem.

Há um verso da canção *Mais além*, de Lenine, Braulio Tavares, Lula Queiroga e Ivan Santos, que define o que significou, para mim, viver uma experiência artística sabendo de antemão que ela seria registrada e sistematizada. O verso diz: “um olho nas estrelas, o outro olho aqui”. A entrega ao processo de criação, o “olho nas estrelas”, conviveu o tempo inteiro com o olho que observava o processo vivido, buscando formas de registrá-lo para, posteriormente, sistematizá-lo, de maneira que pudesse ser compreensível e significativo para outras pessoas. O principal recurso que utilizei para registrar o processo de criação e as apresentações de *O caçador de raízes* foi o diário de bordo, fundamentado no artigo *O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas*, de Marina Marcondes Machado (2002: p. 260), que o definiu como “a compilação de todas as anotações

²⁶ Ver páginas 9 e 10.

que um encenador-criador faz durante a escritura, montagem e encenação do espetáculo, [incluindo] pensamentos, dúvidas, angústias, surpresas, referências, dia após dia”. Além do diário de bordo, utilizei recursos como a fotografia, o vídeo e gravações em áudio.

Por mais completo que seja, todo registro tem seus limites, até porque nem tudo no processo é consciente. Procurei registrar o máximo possível, buscando acrescentar ao meu ponto de vista o olhar das outras pessoas que participaram do trabalho, ou seja, dos parceiros de criação e do público.

Enquanto o registro constitui um material mais diretamente ligado à experiência vivida, a sistematização é uma elaboração do registro e da própria experiência. Um dos maiores desafios dessa etapa é narrar e significar o processo vivido com todas as suas contradições, já que, muitas vezes, a ficção é mais convincente do que a própria realidade com suas idas e vindas, dúvidas e caminhos nebulosos.

Sistematizar é também condensar e organizar uma experiência. Nesse sentido, dividi o processo de criação de *O caçador de raízes* em três principais momentos, que analiso neste capítulo: escolha do repertório inicial, ensaios e apresentações.

2. Escolha do repertório inicial

As primeiras anotações em meu diário de bordo datam de fevereiro de 2009, quando estava lendo *A tradição viva*, de Amadou Hampâté-Bâ (1982). Ao levantar um questionamento sobre o que estava descobrindo com essa leitura, respondi:

A descobrir. A saborear sem pressa, a **deixar que as palavras** que estou lendo nos livros **façam efeito sobre mim**. Essas descobertas têm misturado estudo e VIDA. Estudar sobre a profundidade da palavra para os povos africanos tem me feito repensar minha relação com a palavra falada. Sinto que ainda falta muito pra trabalhar com a palavra pensada. Não posso escolher tanto o que penso, mas **posso escolher melhor o que falo e canto**.

Deixar que as palavras fizessem efeito sobre mim significava permitir que elas ecoassem em meu cotidiano, de maneira que eu pudesse confrontar meus próprios valores e os da sociedade em que vivo com os valores humanos e sociais refletidos por Hampâté-Bâ, especialmente no que diz respeito à relação com a palavra e à noção de totalidade, de integração entre homem e natureza, entre os diversos saberes e fazeres humanos, entre mundo material e imaterial. Talvez seja a esse processo que Juliana Jardim Barboza (2009, p. 56) chama de repouso sobre o texto: um “lembrar-se de si, conectar-se a si”, em busca de um “lugar quieto” que permita “uma relação aberta e escutante com a palavra”.

Repousei sobre esse texto; deixei que ele repousasse em mim. Comecei a escutar com mais atenção as palavras que penso, falo, canto, e a refletir sobre algumas questões envolvidas na escolha de um repertório: quais são as palavras que tenho em mim, que quero trazer para mim, que quero levar a outras pessoas? Quais são os temas que me instigam e que podem traduzir não apenas meu momento pessoal, mas o momento que vivemos enquanto humanidade? Esses questionamentos são muito parecidos com as “perguntas importantes” que Hassane Kouyaté propôs na oficina *Iniciação ao conto*, referindo-se ao trabalho do contador de histórias: “quem sou eu; por que quero contar; que tipo de contos posso carregar; para que pessoas quero dar esses contos; em que lugar; que meios eu tenho para contar?”. São perguntas grandes, que também precisam repousar para não gerarem respostas falsas, ansiosas. E, no entanto, são perguntas para serem respondidas: talvez muito mais com ações do que com palavras. Ou com palavras que tenham fundamento nas ações de quem as pronuncia. Nesse sentido, escolher um repertório vai muito além de escolher palavras: é escolher universos com os quais estou disposto a me envolver; é plantar sementes que tenho vontade de cuidar, para que possam florir e frutificar.

De acordo com o planejamento, o repertório seria escolhido a partir de um tema gerador. No entanto, não foi isso o que aconteceu. Ao contrário, o tema, que era para ser gerador, na verdade foi gerado a partir de canções, poemas e histórias que fui reunindo aos poucos, sem muita consciência dos critérios que estavam me guiando. Isso fica evidente na seguinte anotação de meu diário de bordo, datada de setembro de 2009:

Até agora, vim juntando poemas, canções e histórias que, de forma intuitiva, senti que faziam parte desta criação. É como se, dentro de mim, a criação já existisse ou já houvesse um desejo inconsciente de um tema ou universo. Ou uni-versos. E então, quando encontro os versos, sei que fazem parte dessa criação.

Na época, eu atribuía a escolha à intuição. Mas toda intuição tem suas fontes e é exatamente a tentativa de desvendar essas fontes que constitui meu trabalho no momento em que sistematizo o processo vivido.

As leituras sobre os *griots* e os jograis alimentaram meu imaginário com histórias e imagens que tiveram influência direta na escolha do repertório. Uma dessas imagens, presente desde o início da pesquisa, é a da árvore. No estudo sobre os *griots*, a árvore aparece como um espaço cotidiano de encontro, de convivência e de relação com o sagrado: em torno dos grandes baobás, crianças, jovens, adultos e idosos se reúnem para escutar os *griots*; no livro *Negras raízes*, Alex Haley (1976) faz menção à árvore dos viajantes, situada na entrada de cada aldeia mandinga e na qual os viajantes faziam ritos para que suas viagens fossem seguras

e benditas. Assim que li essa narrativa, decidi incluí-la na criação, intuindo que ela poderia gerar um momento de ritual compartilhado com o público.

A imagem da árvore inspirou ainda a escolha do poema *O caçador no bosque*, do livro *O caçador de raízes*, de Pablo Neruda, que diz em seus versos:

Em meu bosque, entro com raízes, com minha fertilidade:
De onde vens? – me pergunta uma folha verde e ampla como um mapa.
[...] Venho buscar raízes.
[...] Essa raiz deve nutrir meu sangue. (NERUDA, 2004, p. 147 a 148)

O poema me atraiu, sobretudo, pela imagem simbólica e também ritualística de um homem que entra em seu bosque para buscar raízes. Que bosque é esse, que raízes? As possibilidades de leitura são várias. De alguma forma, essa imagem sintetizava a própria pesquisa: o que eu estava fazendo senão buscar raízes em minha própria trajetória pessoal e artística, nas origens da arte e da figura do artista, na atuação dos *griots* e jograis? Assim, *O caçador de raízes* se tornou o título da criação cênica.

As histórias sobre a itinerância de jograis e *griots* também influenciou a escolha do repertório. É o caso da canção *Caminando, caminando*, do compositor, cantor e ator chileno Victor Jara:

*Caminando, caminando,
voy buscando libertad!
Ojalá encuentre caminos
para seguir caminando.*

*[...] Cuanto tiempo estoy llegando?
Desde cuando me habré ido?
Cuanto tiempo caminando?
Desde cuando caminando?²⁷*

Comecei a estabelecer algumas relações: o que é um caçador de raízes senão um caminhante? Se o caçador de Neruda busca raízes, o caminhante de Victor Jara busca a liberdade. Será, no fundo, a mesma busca? Por que buscamos raízes? Para sabermos quem fomos, quem somos, quem queremos ser; talvez para sermos livres. O viajante mandinga que, ao partir de sua aldeia, faz um rito na árvore dos viajantes bem poderia ser o caçador de raízes ou o cantante-caminhante em busca de liberdade. Poderia ser também o guardador de rebanhos imaginado por Fernando Pessoa (Alberto Caeiro), que tem

²⁷ Caminhando, caminando, vou buscando liberdade! Oxalá encontre caminhos para seguir caminando. [...] Há quanto tempo estou chegando? Desde quando terei partido? Quanto tempo caminando? Desde quando caminando?

... o costume de caminhar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás... (PESSOA, 1997, p. 89).

Olhar para trás poderia ser uma metáfora para a busca de raízes?

Além das leituras, outros fatores tiveram papel importante nessa escolha. No começo de 2009, uma tromba d'água fez transbordar os dois grandes rios que atravessam a cidade de Paraty. Vários bairros ficaram inundados. Na época, enviei o poema *Mundo grande*, de Carlos Drummond de Andrade, para um casal de amigos argentinos que moram em um desses bairros. Em especial, sentia-me tocado pelos versos:

Fecha os olhos e esquece.
Escuta a água nos vidros,
tão calma. Não anuncia nada.
Entretanto escorre nas mãos,
tão calma! vai inundando tudo...
Renascerão as cidades submersas?
Os homens submersos – voltarão?

Meu coração não sabe.
Estúpido, ridículo e frágil é meu coração.
Só agora descobro
como é triste ignorar certas coisas.
(Na solidão de indivíduo
desaprendi a linguagem
com que homens se comunicam.)
[...] Nunca escutei voz de gente.
Em verdade sou muito pobre.

Outrora viajei
países imaginários, fáceis de habitar,
ilhas sem problemas, não obstante exaustivas e convocando ao suicídio.
Meus amigos foram às ilhas.
Ilhas perdem o homem.
Entretanto alguns se salvaram e
trouxeram a notícia
que o mundo, o mundo grande está crescendo todos os dias,
entre o fogo e o amor.
Então, meu coração também pode crescer.
Entre o amor e o fogo,
entre a vida e o fogo,
meu coração cresce dez metros e explode.
- Ó vida futura! nós te criaremos. (ANDRADE, 2010, p. 108 e 109)

Drummond expressa a necessidade de que seu coração cresça, de sair de sua solidão de indivíduo e escutar voz de gente, reaprender como os homens se comunicam. A meu ver, essa é uma maneira de expandir a busca de raízes para além das vivências pessoais, conectando-as com raízes culturais, sociais, históricas, o que transparece no mito do orixá mensageiro Exu, que transcrevo na versão coletada por Reginaldo Prandi:

Um dia, em terras africanas dos povos iorubás, um mensageiro chamado Exu caminhava de aldeia em aldeia à procura de solução para terríveis problemas que na ocasião afligiam a todos, tanto os homens como os orixás. Conta o mito que Exu foi aconselhado a escutar do povo todas as histórias que falassem dos dramas vividos pelos seres humanos, pelas próprias divindades, assim como por animais e outros seres que dividem a Terra com o homem. [...] Todas as narrativas a respeito dos fatos do cotidiano, por menos importantes que pudessem parecer, tinham que ser devidamente consideradas. [...] Realizada essa pacientíssima missão, o orixá mensageiro tinha diante de si todo o conhecimento necessário para o desvendamento dos mistérios sobre a origem e o governo do mundo dos homens e da natureza, sobre o desenrolar do destino dos homens, mulheres e crianças e sobre os caminhos de cada um na luta cotidiana contra os infortúnios que a todo momento ameaçam cada um de nós. (PRANDI, 2001, p. 17)

O poema de Drummond e o mito de Exu ressaltam a importância de se escutar “voz de gente”, de considerar as histórias do povo. No mito, tais narrativas são vistas como portadoras de soluções para os problemas enfrentados por todos os seres vivos. Isso responde, em certo grau, a alguns questionamentos que levantei na Introdução desse trabalho: as pessoas precisam de canções, poemas e histórias? Para quê? A meu ver, esses materiais trazem memórias, afirmam diferentes formas de pensar, sentir, viver – diversidade que constitui um remédio diante da tendência massificante do mundo em que vivemos.

A figura de um caminhante começou a se destacar no repertório escolhido, assim como um contraponto entre o local e o globalizado, a aldeia e o mundo grande. Outro exemplo em que encontrei essas questões é a canção *Onde eu nasci passa um rio*, de Caetano Veloso, especialmente no trecho que diz:

Hoje eu sei que o mundo é grande
E o mar de ondas se faz.
Mas nasceu junto com o rio
O canto que eu canto mais.

Se o eu-lírico da canção sabe que o mundo é grande, é porque o viu com seus próprios olhos; porque saiu do aconchego do rio onde nasceu – sua aldeia – para “desaguar” no desconhecido mar. No entanto, apesar de reconhecer o quanto aprendeu, o poeta sabe que é junto ao rio que canta mais. Talvez porque o mundo grande pode tornar as pessoas pequenas, como nos versos de Fernando Pessoa (Alberto Caeiro) e Manuel Bandeira:

Nas cidades as grandes casas fecham a vista à chave,
Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de todo o céu...
Tornam-nos pequenos porque tiram o que os nossos olhos nos podem dar.
E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver. (PESSOA, 1997, p. 94)

Esta estrada onde moro, entre duas voltas do caminho,
Interessa mais do que uma avenida urbana.
Nas cidades todas as pessoas se parecem.
Todo o mundo é igual. Todo o mundo é toda a gente.
Aqui, não: sente-se bem que cada um traz a sua alma.
Cada criatura é única. (BANDEIRA, 1991, p. 85)

Por meio desses exemplos, procurei mostrar como se deu a escolha do repertório inicial da criação, entre os meses de fevereiro e setembro de 2009, e de que maneira fui estabelecendo conexões entre cada canção, poema e história. Mais recentemente, encontrei na leitura de Paul Zumthor (1993, p. 147 a 148), reflexões que associo diretamente a esse processo de escolha e de organização de repertório: “Em todo texto repercute (literal e sensorialmente) o eco dos vários outros textos do mesmo gênero... quando não [...] o eco de todos os textos possíveis”, referindo-se mais adiante às “alusões” ou “pontas que evocam num texto outro texto, incessante mosaico de referências”. Também no livro *Para ler o teatro contemporâneo*, de Jean-Pierre Ryngaert, encontrei fundamentos para compreender melhor esse processo, a partir da seguinte citação de Antoine Vitez:

Pois concebo o conjunto dos textos que foram escritos até agora, ou os que estão sendo escritos no instante em que estou falando, como um gigantesco texto escrito por todo o mundo, por todos nós. O presente e o passado não são muito distintos para mim. Não há, portanto, nenhuma razão para que o teatro não possa se apropriar dos fragmentos deste texto único que é escrito pelas pessoas, perpetuamente. (RYNGAERT, 1998, p. 65)

Assim, a partir de fragmentos desse “gigantesco texto do mundo” e das “alusões” presentes em cada fragmento, organizei o repertório em três núcleos temáticos, que apontavam diferentes ambientes e um possível percurso para a criação. De certa maneira, atuei como uma espécie de rapsodo – palavra que, segundo Berenice Raulino (artigo não publicado), deriva do termo grego *rhaptein*, que significa “coser, costurar as histórias que existiam anteriormente”. Os núcleos temáticos foram os seguintes: **a aldeia ou vilarejo** – ambiente comunitário, ligado às origens, a ancestralidade; **a estrada** – símbolo do percurso do caminhante em busca de raízes; **e a cidade** – ambiente disperso, fragmentado, massificado, onde a poesia tem lugar ambíguo, ora prestigiada e tida como necessária, ora vista com desconfiança, menosprezada e mesmo perseguida.

No dia 16 de setembro de 2009, registrei no diário de bordo a sensação de haver concluído a escolha do repertório inicial, apontando a necessidade de trabalhá-lo corporalmente, ou seja, de ensaiar.

3. Ensaios

No dia 24 de setembro de 2009, li e cantei o repertório inicial para o arte-educador Márcio Costa, com quem convivo e realizo trabalhos em artes e educação desde 2006. Em seguida, conversamos sobre o repertório e sobre a criação. Compartilhei com ele alguns desejos que tinha em relação a esse trabalho, dentre eles, o de que o caminhar que não fosse tão solitário como em outros processos que eu havia vivenciado. Por sua vez, Márcio apontou a importância de trazer para o corpo inteiro aquelas palavras que, até então, eram expressas apenas por meio da voz. E propôs duas atividades de improvisação. Na primeira delas, eu deveria experimentar diferentes trajetórias no espaço, compostas por partida, percurso e chegada; em cada trajetória, meu objetivo seria explorar os planos alto, médio e baixo, atento às sensações corporais que cada plano trazia e a tudo o que atraísse meu olhar. Na segunda atividade, eu deveria utilizar alguns objetos, integrando-os com as imagens corporais e espaciais experimentadas no exercício anterior e com fragmentos do repertório inicial, do qual eu poderia extrair frases inteiras ou apenas palavras. Os objetos utilizados foram uma pequena bolsa de viagem, uma maçã, uma garrafa com água, um caderno e uma vela artesanal.

Então, conversamos sobre as duas improvisações. Elas propiciaram a criação de imagens e ações que relacionamos com momentos do cotidiano de um caminhante – mais especificamente, do caminhante que já começara a ser esboçado pela escolha do repertório. Visualizamos sua chegada a uma aldeia em um fim de tarde e o diálogo com as pessoas que vai encontrando; a busca por alimentos e por água para beber e se banhar; a fogueira que acende para se aquecer à noite e os instantes em que canta olhando as estrelas; seu dormir, seu despertar, seu rito de partida e o prosseguir de seu caminhar. Ao mesmo tempo, tais ações e imagens apontaram a possibilidade de uma leitura mais simbólica e coletiva: o caminhante como metáfora do ser humano e sua trajetória ao longo de diferentes tempos e espaços; a estrada, como símbolo da procura, de tudo aquilo que move, da própria vida e seus diversos caminhos e opções; o trajeto temporal tarde-noite-madrugada-manhã como representação de diferentes estados subjetivos, mais amenos ou mais intensos, transitando de momentos sombrios e introspectivos até instantes de iluminação, calor, esperança.

Esse dia inaugurou o período de ensaios. Ao final do encontro, convidei Márcio para participar do processo, por perceber que sua presença e seu olhar poderiam trazer contribuições importantes para a criação. No entanto, não sabia exatamente que tipo de participação poderia ser essa, nem como nomeá-la. A princípio, não queria usar a palavra

“direção”: a escolha dos *griots* e jograis como referências para esta pesquisa estava relacionada, entre outros aspectos, à busca de um processo de criação mais autônomo, autoral, menos fragmentado em funções. Além disso, eu via com muitas reservas essa figura – o diretor – que tem a concepção geral da criação, determina como encaminhar o processo e que dá a última palavra no que diz respeito ao resultado cênico. Dentro dessa visão, o ator se torna um executante. Assim, por não saber como nominar essa participação e por considerar que essa questão precisava ser olhada com cuidado dentro da pesquisa, propus a Márcio que não estabelecêssemos, a priori, funções muito fechadas, definidas, e que a própria experiência fosse revelando que parceria seria estabelecida. Ele aceitou a proposta e assim iniciamos os ensaios.

Não vou descrever, na sequência do capítulo, cada um dos ensaios. Destacarei apenas os movimentos gerais, as questões que foram mais relevantes no sentido de aprofundar as buscas desta pesquisa.

A primeira questão diz respeito justamente à maneira de ensaiar. Na criação de *O caçador de raízes*, constatei a existência de três tipos de ensaios, que nomeei da seguinte forma: ensaios metódicos, ritualísticos e intervenções no cotidiano.

Os “ensaios metódicos” tinham espaço e duração previamente determinados; geralmente ensaiávamos em uma sala, começando com um aquecimento corporal e vocal, seguido por exercícios, jogos e improvisações que tinham como objetivos trabalhar a expressividade do corpo, criar imagens e ações físicas e integrá-las ao repertório escolhido, experimentar diferentes possibilidades espaciais e encontrar a dinâmica da criação como um todo.

Apesar de reconhecer a importância desses ensaios, sentia, em algumas situações, a necessidade de outro tipo de trabalho que não acontecesse necessariamente em uma sala; que pudesse se integrar de forma mais espontânea ao Sol, à Lua, à terra, ao fogo, à água, ao vento, às árvores e suas raízes, às estrelas, à solidão ou ao contato inesperado com outras pessoas; um momento em que eu não me sentisse representando, mas verdadeiramente agindo, evocando e emanando os sentidos mais profundos das palavras que dizia e cantava, e das ações que realizava. A esse outro tipo de trabalho chamei de “ensaios ritualísticos”, associando-os diretamente à noção de magia refletida por Hampâté-Bâ (1982), ligada à mobilização das forças internas e externas. Também associei esses ensaios às ações rituais que caracterizam os ofícios tradicionais do oeste africano, realizadas com o intuito de harmonizar o artesão com as forças que o habitam e o rodeiam: para mim, não se tratava de

ensaiar um texto como quem busca uma forma de dizer, cantar e agir em cena; eram momentos em que eu procurava perceber o que aquelas palavras e ações estavam transformando, mobilizando em mim; o que elas poderiam mobilizar em outras pessoas e nos ambientes em que eu viesse a atuar. Nesse sentido, volto às reflexões de Juliana Jardim Barboza sobre a possibilidade de uma relação mais profunda com a palavra:

A palavra que agrega em seu solo alguma imagem e que gera um dizer escutante. Um dizer escutante que consente a abertura de tudo que pode haver entre dizente e si-mesmo, entre dizente e texto, entre aquele que diz e aquele que escuta. A escuta da palavra que propicia aproximação sempre (e, talvez, por isso mesmo) e-vocando espaços. (BARBOZA, 2009, p. 38 e 39)

Por fim, destaco os ensaios que chamei de “intervenções no cotidiano”. Em meus itinerários pela cidade, fazia exercícios de escuta e observação de diferentes lugares, atento a seus aspectos físicos e sonoros, às relações que neles se estabeleciam e buscando conexões com os temas de *O caçador de raízes*. A partir dessas conexões, intervinha. Como exemplos de intervenções, posso citar momentos em que caminhei por algumas ruas cantando *Caminando, caminando* olhando nos olhos das pessoas que passavam apressadas; sentei em bancos de praças e li em voz alta textos do repertório; conversei com pessoas desconhecidas, incluindo trechos de poemas nesses diálogos. Essas intervenções contribuíram para que eu fosse me apropriando do repertório e encontrasse sua atualidade no diálogo com diferentes pessoas e ambientes. Além disso, trouxeram algumas imagens que, posteriormente, foram integradas à criação.

Na época, eu ainda não percebia que as intervenções no cotidiano, assim como os ensaios ritualísticos, não eram apenas laboratórios ou tipos de ensaio: nesses momentos, sem saber, eu já estava materializando a atuação que busco nesta pesquisa, ocupando poeticamente os espaços públicos e afirmando, com essa ação, a possibilidade de relações mais humanas, menos impessoais, mesmo entre desconhecidos que se cruzam no cotidiano da cidade. Nesses momentos, muito mais do que nos ensaios metódicos, reconheço a influência do estudo sobre os jograis e os *griots*.

Poderia incluir ainda um quarto tipo de ensaio, relacionado ao canto e à utilização de instrumentos musicais. No entanto, esse trabalho não se deu de forma separada do que foi realizado com a palavra falada. Nesse sentido, volto à afirmação de Hassane Kouyaté quando disse que, em sua cultura, “a palavra é música”. Também com a música houve momentos mais técnicos, voltados para o aquecimento da voz, a afinação e experimentação dos instrumentos, a integração entre as ações de tocar e cantar; momentos em que o canto e os

instrumentos foram usados nas evocações dos ensaios ritualísticos; e momentos em que a música esteve presente nas intervenções que fiz a partir de observações do cotidiano.

Os instrumentos que utilizei foram: violão, caxixis e berimbau. Desses, o violão era o que eu tocava há mais tempo. Talvez por isso, pelo fato de já ter cristalizado uma maneira de tocá-lo, o violão foi o instrumento que usei de forma menos criativa, tanto sonora quanto cenicamente, limitando-o ao acompanhamento de algumas canções. Somente me dei conta disso ao ler as reflexões de Paul Zumthor em *Escritura e nomadismo*, ao tratar do tema “Da Poesia à Música”:

O elemento instrumental não é apenas acompanhamento, no sentido um tanto banal em que muitas vezes a palavra é empregada. A instrumentação tem um sentido próprio, que vem se somar aos valores da voz, ao sentido das palavras, no potencial evocativo ou emotivo da melodia. (ZUMTHOR, 2005, p. 76)

Já com os caxixis e o berimbau aconteceu o contrário: justamente por não “saber” tocá-los, explorei-os de forma mais aberta, como instrumentos musicais e objetos cênicos. Com os caxixis, comecei a experimentar um ritmo e uma dança que abrissem a apresentação: um rito de saudação ao espaço, às pessoas e ao encontro que aconteceria entre nós; um momento para olhar nos olhos de cada pessoa presente, de limpar nossos olhares. A criação desse momento foi inspirada pelo sentido que, na África Ocidental, é atribuído ao ato de ir ao teatro: o de “clarear o olhar” (BERNAT, 2008, p. 21). Os caxixis foram o instrumento desse rito de saudação e limpeza. Também os utilizei ao narrar o mito de Exu: para reforçar a imagem da caminhada do orixá mensageiro e a partir dos exercícios de exploração dos planos alto, médio e baixo, propostos por Márcio, experimentei um deslocamento de cócoras, apoiando-me sobre os pés e as mãos. Em cada mão, segurava um caxixi que acompanhava e marcava sonoramente minha movimentação. Em determinados momentos, parava e escutava, como se fosse o orixá recolhendo histórias em suas andanças. Nesses momentos, ficava em silêncio, usando os caxixis para simbolizar um instrumento de escuta, uma espécie de estetoscópio do mundo. E reiniciava a caminhada.

Quanto ao berimbau, eu o usei na última cena da criação, ao descrever o rito de partida dos viajantes mandinga. Segundo Alex Haley (1976), esses viajantes, ao darem os primeiros passos para fora da aldeia, recolhiam o pó de suas primeiras pegadas, guardando-o em suas bolsas para se assegurarem de que voltariam àquele mesmo lugar. O toque do berimbau ajudou a criar, sonoramente, uma atmosfera mística, ritualística, para a cena. Eu não o tocava na posição vertical, como tradicionalmente é tocado nas rodas de capoeira: posicionava-o horizontalmente sobre meu ombro direito, como se fosse a trouxinha de um retirante; a cabaça

simbolizando a bolsa dos viajantes. No texto *O instrumento adormecido no bosque: voz, sons, música como teatralidade*, Eugênio Barba (1991) sintetiza algumas experiências do *Odin Teatret* que me inspiraram no sentido de ampliar o papel cênico dos instrumentos musicais:

Deste modo entraram os primeiros instrumentos musicais em nosso grupo. Como acessórios teatrais dos quais se deveria descobrir a *vida*, o sistema nervoso, a espinha dorsal: sua maneira de movimentar-se, de voar, de manter-se em equilíbrio, de estar em relação com uma pessoa. Ao mesmo tempo, eles apresentavam a vantagem de ter uma *voz*, podiam falar, responder, reagir sonoramente. Os instrumentos musicais, sobretudo, fascinavam por seus segredos escondidos: possuíam outra dimensão além da teatral. Eram como duas princesas adormecidas no bosque: podiam ser despertadas para outra realidade, para o seu particular destino de criadores de universos sonoros autônomos, infinitos. (BARBA, 1991: p. 82 e 83)



Cena da narrativa do mito de Exu, com os caxixis.
Foto: Gisela Rodrigues

Uma questão muito presente no processo de criação de *O caçador de raízes* foi a concepção do espaço cênico, elaborada a partir de elementos trazidos pelas leituras sobre os *griots* e os jograis, sobretudo no que diz respeito a seus espaços de atuação. As aldeias e vilarejos, por exemplo, assim como os baobás, sugeriam um ambiente que favorecesse a proximidade, o contato entre as pessoas. Já a estrada apontava para um tipo de organização espacial que remetesse à itinerância e que, portanto, permitisse deslocamento. Ao longo dos ensaios, experimentamos diversas possibilidades a partir desses elementos, o que nos levou à criação de um espaço-corredor, em que eu atuaria e que simbolizaria a estrada. Esse corredor não seria reto, para não provocar a sensação de uma trajetória linear, sem curvas, sem mudanças de direção. O público estaria disposto dos dois lados desse corredor, também de forma não-linear, compondo diferentes ambientes, como vilarejos à beira da estrada, uma praça, uma fonte, uma fogueira, uma árvore. O espaço seria, portanto, uma espécie de instalação que incluiria as pessoas, tornando-as praticamente personagens.

Esse processo de elaboração do espaço cênico oferece mais uma oportunidade de refletir sobre as diferenças entre buscar princípios para uma criação cênica e buscar princípios

para uma atuação: na criação, há uma tentativa de recriar cenicamente determinados espaços, como o vilarejo, o baobá e a estrada, ou princípios deles destacados, como a proximidade e o deslocamento; por sua vez, o foco de uma atuação está em ir até esses espaços e neles intervir, junto a seus personagens reais. Embora haja diferenças entre ambas, uma possibilidade não exclui necessariamente a outra. No caso de *O caçador de raízes*, a estrada e o vilarejo não foram apenas cenários da criação cênica, mas também espaços de atuação: com essa criação cênica, vivenciamos uma itinerância que possibilitou momentos de encontro e interação artística em plena estrada, sendo que duas das três apresentações analisadas nesta dissertação foram feitas junto a moradores de um bairro popular chileno e de um vilarejo de Minas Gerais, o que será detalhado no próximo item deste capítulo.

Outra questão do processo que merece atenção nesta sistematização diz respeito especificamente à atuação cênica. Embora o repertório sugerisse a possível presença de um personagem – um caminhante – optamos por não caracterizá-lo com um corpo ou uma voz específicos. O estudo sobre a atuação dos jograis e *griots* levou-me a estar em cena não como um personagem, e sim como o intérprete de um repertório, comunicando-me diretamente com o público por meio do olhar, da fala e do canto, além da realização – e não representação – de determinadas ações que tinham um caráter simbólico, ritualístico. Havia um momento, por exemplo, em que eu me agachava em frente a uma bacia cheia de água e lavava meu rosto, minhas mãos e meus braços, dizendo o seguinte trecho de *O guardador de rebanhos*:

Procuro despir-me do que aprendi,
Procuro esquecer do modo de lembrar que me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras. (PESSOA, 1997, p. 118)

Ao me lavar, eu estava, simbolicamente, raspando a tinta que cobre meus sentidos, que me impede de entrar em contato com minhas “verdadeiras emoções”. Não se tratava simplesmente de buscar uma verdade cênica ou de encontrar subtextos na memória emotiva: a ação, realizada com tal intenção diante de outras pessoas, ganhava uma dimensão ritualística, a exemplo do que expressou Jerzy Grotowski no livro *Em busca de um teatro pobre*:

Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, [...] se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de autopenetração. [...] O espectador compreende, consciente ou inconscientemente, que se trata de um convite para que ele faça o mesmo, [...] porque nossos esforços diários têm a finalidade de esconder a verdade sobre nós, não apenas do mundo, mas também de nós mesmos. Tentamos fugir da nossa verdade, enquanto aqui [no teatro] somos convidados a parar e tentar um olhar mais profundo. [...] A realização desse ato [...] exige uma mobilização de todas as forças físicas e espirituais do ator. (GROTOWSKI, 1992, p. 29 a 32)

É justamente a essa mobilização de forças que Hampâté-Bâ (1982), a partir da cultura em que nasceu e foi criado, chama de magia. Eu a experimentei diversas vezes ao longo do processo, especialmente nos ensaios ritualísticos e em cenas como a que descrevi acima.

Há ainda um elemento de *O caçador de raízes*, cuja criação gostaria de descrever e refletir: o figurino. Partindo dos ofícios tradicionais do oeste africano, especialmente o dos tecelões, e do caráter artesanal do ofício dos *griots*, Márcio e eu idealizamos uma roupa que tivesse a marca da mão humana, que fosse verdadeiramente um produto artesanal. Para isso, procuramos a artista têxtil Vera Gomes, cujo trabalho, em suas próprias palavras, “integra bordados, panos emendados e histórias”. Fomos à sua casa e conversamos sobre o universo temático da criação, especialmente sobre as imagens que associávamos à busca de raízes. Ela ouvia, comentava, anotava. Em meio a essa conversa, cantei algumas canções do repertório. Tivemos outros encontros, à medida que o figurino ia sendo preparado. Nesses encontros, a música esteve quase sempre presente. Vera me mostrava os desenhos que pretendia bordar e eu descrevia a ela as cenas que estávamos criando nos ensaios. Também trocávamos histórias pessoais, compartilhando um pouco de nossas próprias raízes. Assim, a criação do figurino possibilitou momentos de autoconhecimento, de troca, de convivência permeada pela arte, além de um processo revelador, que me ajudou a elaborar melhor o que desejava expressar por meio do repertório. Ao final de alguns meses, o figurino estava pronto: era composto por uma calça e por um colete com várias imagens bordadas. Na parte da frente do colete, havia uma árvore formada por duas mãos: uma voltada para o céu, como galhos que alcançavam as estrelas, e a outra voltada para a terra – os dedos transformados em compridas raízes sob as quais um homem tocava violão sentado em uma pedra. Havia também imagens relacionadas à infância: um menino empinando pipa; outro, brincando com as águas de um rio. Na parte de trás, um caminhante chegava a um vilarejo, onde havia pessoas reunidas em torno de uma fogueira. Outra imagem mostrava uma gaiola aberta, com pássaros voando e cantando do lado de fora. Alguns retalhos em forma de folhas ligavam todas essas imagens como trepadeiras que se enramavam pelo tecido – como um rapsodo costurando os poemas e as canções que recolheu. Uma única palavra foi bordada:



Detalhe do colete. Foto: Vera Gomes.

A busca de uma atuação diferenciada pede um processo também diferenciado. Nesse sentido, é impossível dissociar processo de resultado: o processo é, em si, um resultado, no sentido de possibilitar *encontros* – palavra que “está no centro da tradição africana”, como foi abordado no evento *Há um segredo entre nós – homenagem ao griot e ator Sotigui Kouyaté*, realizado pelo Núcleo do Ator / Uni-Rio em outubro de 2010. Não será esse, afinal, o objetivo principal da atuação que estou buscando: aproximar as pessoas, proporcionar um encontro de cada um consigo mesmo, com o outro?

Penso em Benjamin (1993), quando associa experiência e narrativa, e em Hampâté-Bâ (1982), quando afirma que não basta aprender muitas palavras, e sim viver em conformidade com elas: em ambos encontro a ideia de um dizer conectado com aquilo que é vivido. Dentro dessa outra lógica, vejo o processo como o conjunto de experiências fundantes de um determinado trabalho, a fonte, as raízes de qualquer criação, para as quais o artista pode e deve sempre retornar para se alimentar. As apresentações são momentos de compartilhar com o público essas experiências e aprendizados; são a continuidade das relações que se estabeleceram nesse processo, possibilitando, por sua vez, novas relações, experiências e aprendizados.

4. Apresentações

Neste capítulo, analisarei as três primeiras apresentações de *O caçador de raízes*, realizadas em contextos geográficos, sociais e culturais bastante diferentes: em um encontro de teatro no Chile; em um vilarejo de Minas Gerais e no Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo. A itinerância, sobretudo dos jograis, e o caráter artesanal do ofício dos *griots* e da própria narrativa, segundo Benjamin (1993), foram importantes princípios que guiaram as apresentações. Para que cada apresentação fosse de fato um “produto único”, Márcio e eu optamos por chegar a cada lugar com uma semana de antecedência. Isso possibilitou um contato mais próximo com cada comunidade e suas questões específicas, o que procuramos incorporar à criação, sobretudo por meio de novos repertórios e de elementos visuais.

1ª. apresentação: Achupallas – um *cerro* de cultura no Chile

A primeira apresentação de *O caçador de raízes* aconteceu em novembro de 2009, durante o V *Encuentro* Internacional de Teatro: Achupallas, *un cerro* de cultura, realizado

pelo Coletivo Teatral e Centro Cultural La Mandrágora, em Viña del Mar, Chile. Em 2007, tomei conhecimento do trabalho artístico e comunitário desenvolvido por esse coletivo, cuja sede, construída por seus próprios integrantes, situa-se no bairro de Achupallas – um *cerro* (morro) localizado na periferia de Viña del Mar. Desde então, tenho participado anualmente desse encontro, que me conecta com o sentimento de ser latinoamericano, de compartilhar com outros povos de nosso continente histórias tão parecidas, sobretudo no que diz respeito aos processos de colonização e de sucessivas ditaduras. É, portanto, um momento em que (re)encontro raízes.

O fato de realizar uma apresentação em outro país aproximou-me do desafio enfrentado por muitos jograis medievais que atravessavam as fronteiras de sua própria língua para se comunicar com públicos de diversos países. Com a ajuda de minha irmã Gisela Rodrigues, traduzi para o espanhol os poemas e as narrativas em português, deixando apenas as canções brasileiras em sua forma original, imaginando que a musicalidade de suas palavras, embaladas pela melodia e pelo ritmo, constituiriam uma forma sensorial de comunicação.

Durante toda a semana que antecedeu a apresentação, juntamente com Palmito, Al Kachofa, Ananá e os integrantes do GRUTEMA – Grupo Teatral de Mala (Peru), toquei e cantei, pelas ruas de Achupallas, canções brasileiras, argentinas, chilenas e peruanas, em um intercâmbio riquíssimo para nós e, acredito, para a *población*. Considero esses momentos tão significativos quanto a própria apresentação de *O caçador de raízes*: neles, pude vivenciar um processo descrito por Menéndez Pidal (1949), por meio do qual o encontro de jograis de diferentes regiões contribuía para a ampliação do repertório desses artistas. Ali, intercambiamos canções e as histórias que elas carregam como, por exemplo, a biografia de seus compositores, as regiões e o momento histórico em que foram compostas. Também relaciono esses momentos ao papel de animadores públicos dos *griots* músicos: nesse contexto, éramos animadores por levar alegria às ruas do bairro e por enfatizar a própria alma – *anima* – do evento: o encontro entre manifestações artístico-culturais de diferentes povos.

No centro cultural, havia muitas mudas de árvores que seriam plantadas no bairro. Resolvemos incorporar essas mudas à concepção de espaço já trabalhada: com elas, delimitamos algumas saídas do corredor-estrada, como se fossem caminhos por onde se chegava a diferentes aldeias, representadas pelas cadeiras destinadas ao público. Assim posicionadas, as mudas faziam referência à árvore dos viajantes do povo mandinga, já que marcavam o limite entre a estrada e cada aldeia. Utilizamos apenas dois focos de luz: um azul, para a Cena da Fonte, em que eu cantava a canção *Onde eu nasci passa um rio*, de Caetano

Veloso; outro laranja, para a saudação ao Sol, da Cena da Partida (ver roteiro – anexo 4 deste trabalho).



Cena da Fonte (à esquerda) e saudação ao Sol (à direita). Fotos: Ananá.

Além da proximidade física, procurei estabelecer uma comunicação direta com o público olhando nos olhos de cada pessoa e utilizando o repertório como ponto de partida para um diálogo. Isso aconteceu, por exemplo, no seguinte trecho de *O guardador de rebanhos*:

Tenho o costume de caminhar pelas estradas
olhando para a direita e para a esquerda,
e de vez em quando olhando para trás...
E o que eu vejo a cada instante...

Originalmente, o poema continua com “... é aquilo que nunca antes eu tinha visto”. Porém, interrompi a frase naquele ponto, usando-a como pergunta: “E o que eu vejo a cada instante?”. Após um instante de silêncio, perguntei a algumas pessoas o que elas viam a cada instante, o que atraía seus olhares. Enquanto os adultos responderam timidamente, as crianças, mesmo as que não tinham sido perguntadas, começaram a dizer várias coisas que viam diariamente.

Outro momento de interação mais direta com o público aconteceu durante a narração do rito de partida dos viajantes mandinga. Propus às pessoas que fizéssemos juntos esse rito – como viajantes que éramos, vindos de outros países, de outras regiões do Chile ou, metaforicamente, em nossas andanças cotidianas – escrevendo ou desenhando nossos sonhos e ideais em papezinhos dispostos ao redor de cada muda de árvore, juntamente com lápis de cor e giz de cera. Em seguida, amarramos os papezinhos nessas mudas com fitas coloridas que também estavam ali dispostas. Era praticamente um momento de oficina dentro da apresentação.



Momento inspirado no rito de partida dos viajantes mandinga.
Fotos: Ananá.

Nos dias seguintes, as mudas foram plantadas pelo bairro e, simbolicamente, nossos sonhos, o que me leva a considerar que uma atuação vai mesmo muito além do momento da apresentação. É como disse Palmito: “as outras vinte e três horas do dia são mais importantes do que a hora da *función*”.

Para encerrar a apresentação, cantei a canção *Mama mundi*, de Chico César, que diz em um de seus versos:

O mapa que trago agora é amor de menino!
Mama Mundi, me ensina pra onde seguir...

Como o objetivo da cena era simbolizar o prosseguir da caminhada, saí do salão onde aconteceu a apresentação tocando e cantando, de modo que as pessoas ainda escutassem a canção por algum tempo, até que restasse apenas o silêncio, o contato de cada pessoa com as sensações despertadas pelo trabalho. Para evitar os aplausos convencionais que, muitas vezes, interrompem bruscamente essas sensações, optei por não voltar ao salão depois que saí de cena. Andei por algumas ruas do bairro, cantando para a noite, as estrelas e também para algumas pessoas que ia encontrando pelo caminho. A cena prosseguia em outros espaços, com outro público.

Momentos depois, quando encontrei as pessoas que tinham assistido à apresentação, ouvi seus comentários sobre o trabalho e, especificamente, sobre esse final. Muitas pessoas

me perguntaram por que eu não tinha voltado. Quando expliquei a proposta de que o Caminhante continuava seu caminho, uma moça questionou: “Mas a gente não poderia ir junto?”. Essa pergunta ecoou em mim para além de uma questão cênica, fazendo-me pensar na aparente oposição entre atuação comunitária e itinerância. Seria possível conciliar ambas?

2ª. apresentação: São Gonçalo do Rio das Pedras – Serro, Minas Gerais

Ao voltar para São Paulo, encontrei Evandro Passos, professor de dança afro que também realiza pesquisa de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes da UNESP. Descrevi o encontro de teatro no Chile e ele observou muitos pontos em comum com o Festival de Férias de São Gonçalo do Rio das Pedras, um distrito do município de Serro, em Minas Gerais. Esse festival nasceu há mais de quatorze anos com o objetivo de proporcionar uma programação de férias para as crianças da comunidade. Com o passar dos anos, passou a envolver a comunidade como um todo, não apenas as crianças.

Assim, entrei em contato com a organização desse evento, inscrevendo *O caçador de raízes*, que foi aceito e incluído na programação.

São Gonçalo do Rio das Pedras está localizado em um trecho da Estrada Real, caminho construído no século XVII com o objetivo de levar ouro e diamantes de Minas Gerais até o Rio de Janeiro e, dali, para Portugal. Márcio e eu resolvemos fazer esse caminho de carro, partindo de Paraty. Foram quatro dias na estrada, passando por dentro de várias cidades e conhecendo um pouco mais de nosso país a partir de seus interiores. Após passarmos por Ouro Preto, a estrada deixava de ser asfaltada. A dificuldade de alguns trechos era compensada pela beleza da terra colorida, ora branca como areia, ora vermelha.

Desses quatro dias passados na estrada, destaco nossa passagem por Itambé da Mata Dentro. Ali paramos para passar a noite, ficando hospedados na pousada de uma jovem viúva com três filhos. Na manhã seguinte, antes de irmos embora, ela nos perguntou para onde íamos. Contamos a ela sobre a apresentação que íamos fazer e eu aproveitei para cantar e tocar algumas canções da criação. Então, um de seus filhos, que estuda clarineta, tocou para nós as canções que estava aprendendo. Isso me remeteu à descrição que Menéndez Pidal (1949) faz de uma iluminura das *Cantigas de Santa Maria* em que um jogral toca e canta para agradecer a uma família a hospedagem que lhe recebeu. Da mesma forma, a exemplo de muitos jograis, recebemos hospedagem e alimentação durante a semana do festival, em troca de criações artísticas e oficinas. Assim, a vivência da itinerância possibilitou que eu

elaborasse melhor, a partir de minhas próprias experiências, muitos aspectos estudados teoricamente, evidenciando a relação de fluidez entre teoria e prática desta pesquisa. Mais uma vez, pude constatar que a atuação que busco não se limita a um resultado cênico, a um “produto”: ela é um conjunto de ações e de interações que se dão, literalmente, no próprio caminho que envolve a criação artística. Nesse sentido, o caminho deixa de ser apenas um meio para se chegar a algum lugar; ele é lugar, é espaço de atuação.

Ao longo da semana que antecedeu nossa apresentação, conversamos com diversos moradores de São Gonçalo e ficamos sabendo que o governo de Minas Gerais iria asfaltar toda a Estrada Real. O que poderia parecer uma vantagem – a chegada do “progresso” – assustava muitas pessoas dali. Para tentar explicar esse receio, trago a canção *Poema de tropeiro*, de Luís Perequê, poeta da cidade de Paraty que melhor traduz suas paisagens naturais e as questões de sua vida cotidiana. Nessa canção, ele conta as transformações que a cidade passou após a construção da rodovia Rio-Santos:

Era uma vez,
Uma estrada tão bonita,
Curva, descida e subida
E a gente morava lá.

No pé da serra,
Num rancho embaixo do mato,
Pai e mãe, foice e machado,
Pra botar roça no chão,
Pra poder ter sete fio bem criado
Ter um feijoal florado
E milho sortando pendão.

E pai se acordava no pé do dia,
Chamava Lica e Maria,
Mãe se acordava também:
- Mínino, se acorda sem teimosia
Que já tá raiando o dia,
Passarada, cantoria,
É hora de trabaiá.

E era assim a vida
Do povo da forquia,
E no sistema da roça,
Nossa vida maravia
Prantava um pouco de tudo
E de tudo se coía,
Só se comprava o sá,
Querosena e a pinguinha
Na birosca do arraiá
Que quase nada tinha.

[...] Foi a derradeira vez
Que nós fez essa viagem,
Cá na curva do ruturvo,
Antes de chegar na varge
Da Maria Caetana
Encontremo a caravana
Cum a notícia da cidade.
Tava fazendo a picada
Pra estrada de rodage.

Pra encurtar essa conversa,
Pode acreditar meu moço,
Vi o morro do Pedroso
Ser cortado pelo meio
E essa estrada tão bonita
Que cantei nesse ponteio,
Foi trocada pelo asfarto
Frio, faminto e feio.
Roceiro virou pedreiro
Trabalhando em construção,
Fez as casa do estrangeiro
Grileiro de nosso chão.
Trapeiro patrão de burro
Hoje é burro de patrão,
Tem no peito um sussurro
Quando vê um lote de burro
Passando de caminhão.
E esse filho de tropeiro
Nasceu pra ser violeiro,
Fez um poema ligeiro
Contando a devastação.

A princípio, pensamos em incluir essa canção na criação, como uma forma de aliar uma questão local com uma das temáticas do próprio trabalho: a estrada. No entanto, a canção poderia trazer um sentimento de inevitabilidade, como algo que aconteceria também naquele lugar. Ao invés disso, optamos por coletar depoimentos sobre os sonhos que os moradores de São Gonçalo do Rio das Pedras tinham para suas próprias vidas e para aquele lugar. Dos depoimentos coletados, escolhemos cinco que dialogavam diretamente com o repertório e com as imagens da criação, incluindo-os na apresentação como narrativas que o mensageiro Exu recolhera em seus caminhos.

Uma dificuldade, ou desafio, que enfrentamos nesse festival foi o espaço destinado às apresentações: o salão comunitário, que estava organizado como muitas casas de shows, com mesas e cadeiras, nas quais as pessoas se sentavam, tomando cerveja e conversando. Havia um movimento grande de pessoas entrando e saindo durante as apresentações, além de fotógrafos, amadores e profissionais, que muitas vezes entravam em cena para conseguir boas fotos, utilizando *flashes* que interferiam bastante no clima de cada trabalho. Não eram as

condições ideais para um trabalho que, apesar de buscar a interatividade, tinha um clima muito mais intimista, reflexivo. Inicialmente, pensamos em buscar outro espaço. Perto do salão, havia uma praça com muitas árvores. Chegamos a ensaiar nessa praça, sentados em um banco à sombra de uma dessas árvores. Ali, senti um desejo de que *O caçador de raízes* pudesse ter também uma versão “árvore”, como os *griots* reunindo pessoas em torno dos baobás; que pudesse ser realizado ao ar livre, sem necessidades específicas de espaço, iluminação ou sonoplastia. No entanto, não era isso o que tínhamos trabalhado até então. Era uma mudança muito grande para ser feita em tão pouco tempo. Assim, resolvemos assumir aquela situação de desafio que o salão oferecia, porém criando as condições que julgávamos necessárias para o nosso trabalho.

Começamos preparando o espaço. Tiramos todas as mesas do salão e encontramos, na sala ao lado, em que acontecem oficinas de tear, alguns bancos de madeira. A ideia de usar bancos ao invés de cadeiras nos agradou muito: proporcionava um modo de assistir mais coletivo, permitindo que as pessoas se sentassem próximas umas das outras para compartilhar a experiência da apresentação. A madeira dos bancos também gerou um ambiente mais artesanal, além de mais bonito, do que as cadeiras industrializadas.

Utilizamos velas para delimitar os contornos da estrada, formando caminhos que incluíam o público e que lembravam, de alguma maneira, um ambiente de peregrinação. Ali, no entanto, não se tratava de uma peregrinação católica, mas, metaforicamente, de uma busca por raízes individuais e coletivas. Mais do que fonte de luz, as velas tiveram um efeito visual, enfatizando o aspecto ritualístico da criação.

No dia da apresentação, conversamos com muitas pessoas, explicando que começaríamos no horário marcado – o que não estava acontecendo com as demais apresentações – mesmo correndo o risco de ter menos público. Conversamos também com alguns dos fotógrafos, pedindo que, se quisessem fotografar, que o fizessem de modo mais discreto, sem utilizar *flashes*. Um dos fotógrafos nos disse que seria impossível conseguirmos boas fotos dessa maneira. Optamos por priorizar a apresentação e a relação com o público, ao invés de um bom registro.

Como tínhamos combinado, começamos pontualmente. Deixamos as portas do salão encostadas, para que as pessoas que chegassem atrasadas pudessem entrar, porém de forma mais delicada. Algumas dessas pessoas nos contaram, depois, que essa atmosfera era perceptível já do lado de fora do salão. Esse foi, aliás, um dos principais retornos que recebemos: o trabalho inspirava delicadeza, tranquilidade. “Finalmente o silêncio”, nos disse

um senhor idoso – frase que também ecoou em mim, trazendo o seguinte questionamento: apesar de termos tomado os cuidados necessários para o tipo de trabalho que queríamos realizar, como seria uma atuação que, a exemplo dos jograis, tentasse abrir brechas em meio a tantos ruídos, ao invés de tentar excluí-los? Ao mesmo tempo, se um dos princípios da atuação dos jograis é a ampliação do repertório, do imaginário e mesmo das referências dos diferentes lugares por onde itineravam, foi exatamente isso que fizemos ao afirmarmos a especificidade de nosso trabalho, apresentando algo diferente do que o público do festival estava acostumado a assistir.

Dessa vez, voltei à cena ao final da apresentação, agradecendo ao público e à comunidade que nos recebeu. Essa atitude tinha um caráter simbólico: assumir um vínculo, ainda que provisório, com aquele lugar, com aquelas pessoas, e não simplesmente apresentar um trabalho e depois sair caminhando. De alguma forma, a estadia em São Gonçalo do Rio das Pedras respondeu o questionamento que levantei ao final da apresentação no Chile: sim, é possível conciliar itinerância com uma postura de envolvimento comunitário, dependendo da abertura e disponibilidade do artista para se relacionar com as pessoas de cada lugar, com suas questões cotidianas, ao invés de simplesmente realizar sua apresentação.

Durante a semana que estivemos ali, conhecemos algumas ações culturais ligadas à memória, realizadas no vilarejo. Uma dessas ações, que dialoga com a pesquisa e com o próprio sentido de se buscar raízes, é o registro em vídeo de depoimentos de pessoas idosas da comunidade lembrando como era a vida ali há quarenta, cinquenta, sessenta anos. Alguns desses depoimentos foram exibidos na mostra de vídeos que integrou a programação do festival. Os homenageados estavam presentes com suas famílias. Um deles, após a exibição de seu depoimento, disse a seguinte frase, atribuindo-a a um escritor africano: “Quem não sabe para onde está indo, deveria ao menos saber de onde vem”. O respeito e o carinho com que os idosos homenageados eram tratados por todos fizeram-me refletir que, se por um lado, não é possível deter as mudanças, nem sempre favoráveis, que podem chegar mais facilmente via asfalto, por outro, é possível valorizar as referências locais. Nesse sentido, a memória pode ser um instrumento importante frente à tendência globalizante de banalizar e mesmo de apagar tudo aquilo que não possa ser traduzido em consumo, sobretudo os modos de vida de pequenas comunidades como aquela.

Ainda no festival, realizamos a oficina *Memória e narração de histórias*, na qual os participantes, a partir de suas histórias de vida, criaram breves narrativas, que foram apresentadas em roda, ao ar livre, junto à sombra de uma árvore e à beira de um riacho limpo.

Esse momento foi registrado em vídeo por um dos organizadores do festival, Lori Figueiró. Entre os participantes dessa oficina, estavam algumas integrantes da Cia. Baobá: Corporeidades Negras, com as quais pude aprender um pouco mais sobre culturas africanas e *griots*, e compartilhar um pouco do que venho encontrando nesta pesquisa.

Após o festival, propus a Márcio Costa que refletíssemos sobre a parceria artística que estávamos construindo em *O caçador de raízes*. Perguntei como ele estava significando sua participação nesse trabalho e em que aspectos da criação sentia-se contribuindo mais diretamente. Ele identificou contribuições na busca de um fio condutor da criação e no diálogo entre repertório, corpo e espaço; na concepção do espaço cênico, tanto em seus aspectos visuais quanto na relação com público; e na presença da oralidade nas apresentações, por meio dos sonhos coletados das pessoas. A entrevista nos levou a considerar que, por seu caráter propositivo, não apenas em termos de exercícios e improvisações ao longo dos ensaios, mas também no que se refere à própria cena e às especificidades de cada apresentação, sua participação configurava-se como uma direção que, ao contrário do que eu temia no início do processo, não se colocava de forma autoritária, como única detentora da concepção e das decisões relacionadas à criação. No entanto, eu ainda me questionava se a atuação que busco nesta pesquisa não teria um caráter mais independente: o fato de contar com uma direção seria ainda um resquício, uma herança de um fazer teatral especializado em funções?

3ª. apresentação: Instituto de Artes da UNESP – São Paulo

Depois de ter ido a um país estrangeiro e de, no próprio país, ter atravessado uma estrada secular para fazer uma apresentação em um pequeno vilarejo, senti que o próximo passo da pesquisa prática seria trazer essas experiências tão ricas para a própria universidade em que realizo esta pesquisa. Seria uma maneira de avaliar o processo vivido e pensar sua continuidade.

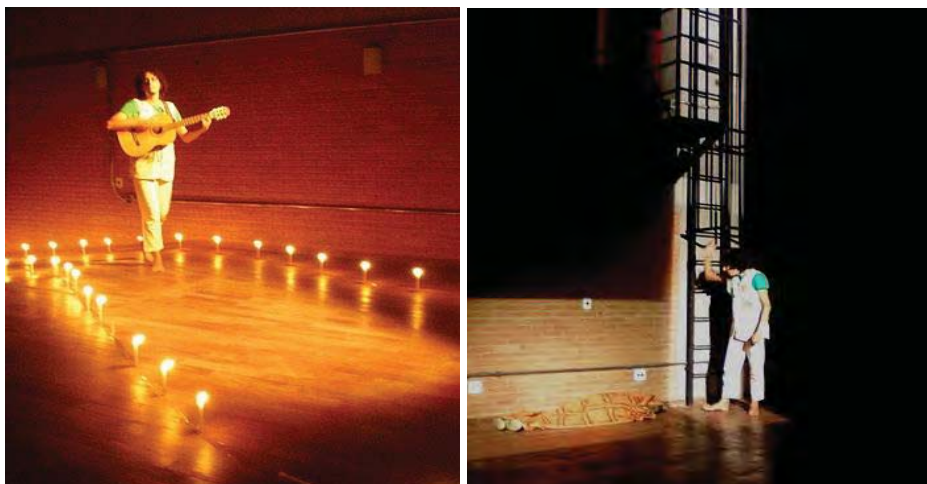
Em reunião com minha orientadora, decidimos marcar uma apresentação de *O caçador de raízes* no Teatro Reynuncio Lima, localizado no Instituto de Artes da UNESP, seguida de uma conversa com o público presente não apenas sobre a apresentação em si, mas também sobre sua relação com o todo da pesquisa. Para isso, ao invés de abrir a apresentação para o público em geral, optamos por convidar pessoas próximas que, de alguma forma, vinham acompanhando o processo de criação. Tendo em vista o caráter interdisciplinar da

própria pesquisa, que integra áreas como teatro, música, literatura, história e educação, entre outras, era importante que esse público fosse composto por pessoas de diferentes idades, formações e áreas de atuação. O perfil do público que compareceu à apresentação foi o seguinte: professores e estudantes do Programa de Pós-graduação em Artes da UNESP; artistas profissionais e amadores nas áreas de teatro, música e narração de histórias; professores de História do Ensino Fundamental e Médio; pesquisadores de culturas africanas; e estudantes de Arteterapia, com atuação em teatro, música e artes visuais.

O teatro da UNESP é muito amplo, dotado de arquibancadas móveis que possibilitam as mais diferentes utilizações. Até então, a criação tinha sido apresentada em espaços relativamente pequenos, em que não era difícil criar proximidade entre as pessoas. Ali, era preciso um trabalho específico para criar tal atmosfera. A primeira medida que tomamos foi delimitar, com seis arquibancadas, o corredor que simbolizaria a estrada. Por serem de madeira e permitirem um modo de assistir mais coletivo, as arquibancadas possibilitaram um efeito mais ou menos próximo ao que havíamos conseguido no salão comunitário de São Gonçalo do Rio das Pedras, com a diferença, porém, de que tinham dois “andares”, ao contrário dos bancos de Minas, e que davam a impressão não de uma comunidade inteira reunida, mas de diferentes aldeias ou grupos sociais, representados por cada arquibancada. A cidade grande começava a imprimir suas marcas na criação.

Para recortar melhor o espaço, precisaríamos de uma luz específica, mais elaborada, que até então não tinha sido necessária. Com Daniel Avilez, técnico do teatro, criamos uma luz para acompanhar o caminho de velas que simbolizava a estrada, desde a entrada do teatro até cada arquibancada; direcionamos focos para cada uma das arquibancadas, para que as pessoas pudessem se ver durante a apresentação; montamos uma iluminação específica para as cenas da Fonte e do Sol; desenhamos um foco de luz vertical acompanhando uma escada de metal que há no teatro e que poderia simbolizar os edifícios urbanos, e outro horizontal, logo abaixo da escada, em que colocamos um boneco coberto com um cobertor, representando um morador de rua – outra característica da cidade.

Para a montagem das arquibancadas e os ensaios específicos de luz, usamos três dos cinco ensaios que havíamos agendado no teatro. Percebemos que estávamos lidando muito mais com questões técnicas do que com as da atuação propriamente dita. A tecnologia, tão presente nas grandes cidades, caracterizou também essa apresentação.



À esquerda, corredor de velas (cena inicial). À direita, escada como símbolo dos edifícios urbanos e morador de rua representado por um boneco. Fotos: Gisela Rodrigues.

Ao assistir um dos ensaios, minha orientadora apontou questões relacionadas à dramaturgia e a aspectos cênicos que podiam ser aprofundados para que as cenas estivessem mais integradas, com transições mais significativas, observando também que minha presença como intérprete poderia ser mais vibrante em termos corporais, vocais e da relação com o público. Sugeri que a canção *Caminando, caminhando* abrisse a apresentação, ao invés da dança com os caxixis, pela maior aproximação que poderia estabelecer com as pessoas, e que, além dos depoimentos coletados em São Gonçalo do Rio das Pedras, eu inserisse na apresentação meus próprios depoimentos sobre o processo vivido até então. Alguns desses comentários foram mais facilmente incorporados à apresentação; outros, porém, indicavam a necessidade de um trabalho a médio, longo prazo; um aprofundamento da própria pesquisa em termos teóricos e práticos.

Na entrada do teatro, cada pessoa recebeu um programa, enfeitado com fitas coloridas que faziam referência ao rito de partida dos viajantes do povo mandinga. O programa trazia as seguintes informações:

O caçador de raízes é uma criação cênica composta por canções, poemas e histórias que abordam temas como: o caminhar – metáfora da vida e suas opções; a ação do ser humano sobre os espaços que ocupa; sua relação com a natureza e a busca por raízes pessoais, culturais e históricas que ajudem a construir sentidos para a existência e a nos lembrar que somos parte de algo maior do que nossa solidão. A itinerância, um dos princípios de atuação inspirados pela pesquisa teórica e vivenciados na prática desta criação, vem possibilitando que o trabalho seja construído a partir do diálogo com diferentes públicos, incorporando elementos de cada lugar por onde passa.

Após a apresentação, fizemos um pequeno intervalo. Minhas irmãs Priscilla e Gisela prepararam, no saguão do teatro, uma mesa com alguns comes e bebes. Nosso objetivo era

proporcionar um momento de pausa, em que as pessoas pudessem, além de se alimentar, digerir um pouco suas sensações e se integrarem umas com as outras, o que facilitaria a conversa que se seguiria. Enquanto isso, Márcio e eu reorganizamos o espaço do teatro, colocando as arquibancadas em círculo, de modo que todos pudessem se ver e se ouvir com facilidade durante a conversa.

Abri esse segundo momento lembrando a todos que a diversidade do público presente tinha como objetivo somar olhares, explicitando o desejo de que cada um se sentisse à vontade para se expressar não apenas de um próprio ponto de vista técnico, mas também a partir dos sentimentos, pensamentos ou sensações que a criação havia despertado.

Algumas pessoas refletiram sobre a necessidade contemporânea de se buscar raízes para um reencantamento do mundo e do encontro com o outro. Para essas pessoas, a apresentação materializava essa questão no cuidado com o público e no aspecto ritual das canções e ações ligadas aos elementos da natureza que se faziam presentes de forma real na ambientação criada no teatro e, simbolicamente, nas imagens bordadas no figurino.

Um aspecto de *O caçador de raízes* que gerou reflexões tanto cênicas quanto sociais foi seu caráter fragmentado. Foi apontado que esse recurso, muito utilizado no teatro contemporâneo como reflexo da fragmentação social, pode se tornar justamente uma maneira de não discutir a sociedade, apresentando realidades contrastantes sem problematizar o quanto, dentro de um sistema, elas se sustentam mutuamente. De fato, desde a escolha do repertório, a criação partiu de fragmentos. No entanto, considero que este trabalho não é um elogio do fragmento, e sim um percurso em busca de unidade. Sobre a aparente contradição de se buscar a unidade a partir de fragmentos, Ailton Krenak, integrante do povo Krenak – que originalmente habitava o Vale do Rio Doce – tece a seguinte reflexão no texto *O resgate do mundo mágico*, ao se referir a seu próprio trabalho como uma “arqueologia cultural”:

Uma atitude que tenho é a de eleger como prioridade para o meu trabalho a junção do que nós poderíamos chamar de “cacos”, de fragmentos da história e da memória de uma pequena tribo que, por um tempo, foi total no sentido de autoconhecimento, de saber tudo sobre si mesma, de viver em comunidade e de compartilhar de uma mesma visão de mundo. Depois que os brancos chegaram, foi quebrada essa unidade que a nossa memória nos possibilitava. Quebraram o vínculo com o nosso passado, a conexão com os ancestrais, com o mundo mágico, com o espírito da montanha, com o espírito das águas, com o espírito do vento, o grau de parentesco que cada uma das montanhas guardava com a nossa família. [...] Esse trabalho é o que eu chamo de esforço da arqueologia da cultura do meu povo: [...] juntar os fragmentos da nossa memória cultural, da nossa memória ligada ao universo religioso, ao nosso território. (KRENAK, 2006, p. 52 a 54)

Outra característica da criação apontada na conversa foi sua subjetividade, o que, para algumas pessoas, tornou-a muito mais um depoimento pessoal do que a materialização da pesquisa. Esperavam ver mais os *griots* e a África em cena, sugerindo que eu trouxesse mais referências sonoras e visuais africanas por meio da fala, de canções, da escolha de narrativas, de objetos e da própria movimentação corporal. Aproveitei esse momento para lembrar que a pesquisa incluía também os jograis, e explicar como vinha vivenciando a relação entre a pesquisa teórica e o processo de criação, especialmente quanto à intenção de não tentar reproduzir *griots* ou jograis em cena, e sim buscar uma atuação própria **a partir de** princípios destacados da atuação dos *griots* e jograis.

Ao final da conversa, minha orientadora avaliou que, apesar de já haver um trânsito entre teoria e prática, *O caçador de raízes* não materializava ainda a atuação que a pesquisa se propunha a buscar. E questionou se a estrutura do teatro, com todas as suas convenções e recursos técnicos, seria mesmo fundamental para a pesquisa prática. Qual seria a vocação desse trabalho? Não seria, talvez, algo mais simples, que pudesse ser realizado ao ar livre, ao redor de uma árvore, em uma praça pública?

Tais questionamentos vieram ao encontro de um incômodo que eu vinha sentindo desde a apresentação em São Gonçalo do Rio das Pedras, quando me perguntava se seria possível uma atuação que não precisasse de condições tão específicas em termos de espaço; uma atuação mais inserida no cotidiano e que dialogasse com seus diversos ruídos, ao invés de tentar excluí-los. Mesmo ali, no teatro da UNESP, havíamos passado a maior parte do tempo lidando com questões relacionadas ao espaço e à iluminação, deixando um pouco de lado o trabalho com as palavras e o corpo que as expressaria. Alguns meses depois, eu me reencontraria com esses questionamentos e sensações, ao ler a seguinte reflexão de Juliana Jardim Barboza:

Convido-nos a perguntar se são as exacerbações, que nos bombardeiam no cotidiano, que pedem ao teatro a limpeza, o des-encobrimento, a retirada de tudo o que vela a existência – com a consciência do ator absolutamente necessária a essa passagem (a consciência de sua teatralidade nesse lugar) –, oferecendo, justamente aí, a máxima teatralidade para nossa sensibilidade afogada pelos excessos. (BARBOZA, 2009, p. 58)

Havia aí um caminho a aprofundar. Era o início de uma nova etapa da pesquisa.

5. Reflexões gerais sobre a 1ª. etapa

Ao longo deste capítulo, procurei mostrar como o estudo sobre os *griots* e os jograis influenciou a escolha de temas e repertórios, a busca de diferentes formas de ensaiar e a concepção geral de *O caçador de raízes*. Nesse processo, a prática não se limitou a uma ilustração, demonstração didática ou mera aplicação da teoria: o processo de criação possibilitou que muitos aspectos teóricos fossem vivenciados, transformados em experiência; e que esta, ao ser sistematizada, revelasse os princípios que a fundamentaram, ainda que, durante o processo, eles nem sempre tenham sido conscientes. Dentre esses princípios, destaco: a busca por raízes por meio de repertórios poéticos, narrativos e musicais; a itinerância; a disponibilidade para fazer do caminho um espaço de atuação, em meio aos encontros suscitados pelo percurso; o diálogo com públicos heterogêneos, compostos por pessoas com diferentes faixas etárias, formações e áreas de atuação; e o envolvimento com questões específicas de cada comunidade onde a criação foi apresentada. A vivência desses princípios levou-me a ampliar a noção de atuação para além de um resultado cênico, englobando o conjunto de ações que caracterizam a presença do artista em cada lugar por onde passa.

No entanto, apesar de a atuação não se restringir a um resultado cênico, este também a compõe e, nesse sentido, a pesquisa prática ainda podia ser aprofundada. Ao buscar referências em manifestações cênicas que se diferem do teatro ocidental, essa atuação poderia gerar outros formatos que não o de um espetáculo apresentado em uma sala fechada e, de certa forma, dependente de recursos de cenografia, sonoplastia e iluminação. Mesmo dentro desse formato, que propunha uma proximidade física *com* e *entre* o público, minha presença cênica não possibilitava que essa proximidade fosse muito além do físico: apesar de dizer o texto olhando nos olhos das pessoas, havia certa impositação na maneira de dizê-lo – e não apenas com a voz, mas com o corpo todo – que gerava uma distância. Era como se, apesar de não haver quarta parede, restasse ainda algum véu que impedisse uma comunicação efetivamente mais próxima com o público. Em alguns momentos, essa distância era rompida: por exemplo, na ação coletiva inspirada no rito de partida dos viajantes mandinga (p. 85 e 86) ou nas cenas em que eu perguntava às pessoas o que elas viam em seus itinerários (p. 85). Desses momentos, guardo a memória sensorial de um ambiente que se tornava mais leve, descontraído. Mas eram momentos muito específicos e não constituíam o tom da criação.

Enquanto isso, experiências como a festa junina (p. 28), as “intervenções no cotidiano” realizadas durante o período de ensaios (p. 78) e os intercâmbios artísticos e culturais que se deram nas ruas de Achupallas (p. 84) e na Estrada Real (p. 87 e 88), pareciam indicar pistas do que poderia compor uma atuação mais despojada, uma presença mais simples, uma comunicação mais direta e participativa. Estaria aí a chave para aprofundar a pesquisa prática?

Essas questões, somadas ao desejo de experimentar outras possibilidades e ao fato de que ainda restava mais de um ano para a finalização da pesquisa, fizeram com que, em uma reunião realizada logo após a apresentação na UNESP, minha orientadora e eu tenhamos decidido iniciar uma nova etapa da pesquisa prática, que levasse em consideração as vivências e descobertas proporcionadas pela primeira etapa, sobretudo no que diz respeito aos princípios destacados acima, mas que resultasse em outros formatos que não apenas o de um espetáculo teatral. Que formatos poderiam ser esses era justamente o objetivo dessa nova etapa.

Assim, finalizo este capítulo como encerrei cada apresentação de *O caçador de raízes*: com a canção *Mama Mundi*, de Chico César, que expressa a disponibilidade e a abertura para seguir caminhando, ainda que, ao partir, não se saiba exatamente aonde se chegará.

Mama Mundi,
índio oriundi
desse mundão sem fronteira
tem a flecha certa,
mas tudo move e muda:
muda a ajuda, mais me confunde!

Mama Mundi,
chamo e responde,
mas ainda esconde seu leite...
Mama, eu peço que aceite
flores na minha cantiga.
E mais me diga
e mais me aponte

O mapa que trago agora
é amor de menino!
Mama Mundi me ensina
pra onde seguir...
Mãe de Gagarin,
mãe de Mestre Vitalino.
Menina-mãe Mundi!

Capítulo 4

A viagem dos pescadores 2ª. etapa da pesquisa prática



Narrativa sobre a viagem dos pescadores cearenses.
Biblioteca comunitária de Villa Pradera (Viña del Mar, Chile, dez/2010).
Foto: Aracely Peres.

1. Uma nova etapa

Se a primeira etapa da pesquisa prática começou com um planejamento bem elaborado, fruto de experiências anteriores à pesquisa, a segunda etapa pedia uma abertura maior, que me possibilitasse entrar em um novo território, ainda não muito conhecido.

Inicialmente, dediquei-me a aprofundar o estudo teórico. Nesse sentido, foi de fundamental importância o conceito de *performance* ou “obra plena” de Paul Zumthor (1993), que considera como “obra” não o espetáculo em si, mas o momento que nasce do conjunto de relações entre intérprete, texto, público e espaço – o que inclui aspectos físicos e sonoros desse espaço, as diversas relações que nele se estabelecem e a situação que une intérprete e público em um mesmo lugar. Além de trazer importantes elementos para a continuidade da pesquisa prática, esse conceito me ajudou a reconhecer que as intervenções que eu havia realizado ao longo da primeira etapa constituíram obras, apesar de não serem espetáculos, a exemplo do que faziam os jograis nas praças, feiras ou outros espaços públicos.

Ainda nesse início de etapa, participei das oficinas *Iniciação ao conto*, com Hassane Kouyaté, e *A tradição oral de contar histórias*, com Robert Seven Crows – narrador de histórias, cantor e compositor da etnia ancestral ameríndia *métis/mi'kmaq* (Québec, Canadá) – no evento *Boca do Céu: encontro internacional de contadores de histórias*, realizado em maio de 2010 na Oficina Cultural Oswald de Andrade (SP). As duas oficinas, assim como a programação geral desse evento, colocaram-me em contato com questões específicas relacionadas à narrativa e ao ato de narrar histórias, o que me levou a considerar a possibilidade de, nessa segunda etapa, priorizar repertórios narrativos, que trouxessem possibilidades diferentes do caráter predominantemente subjetivo, lírico, da maior parte dos poemas e canções de *O caçador de raízes*.

Somado a isso, o estudo sobre a atuação dos *griots* historiadores mostrou-me um caminho que verdadeiramente tenho interesse em trilhar: o de, como artista, pesquisar e divulgar nossas histórias enquanto povo, com outros pontos de vista que não o do colonizador, ainda predominante em nossa formação. Para exemplificar essa afirmação, trago uma lembrança de quando trabalhei como arte-educador no Projeto Processos Educativos Através do Teatro, junto a crianças e adolescentes de escolas municipais de Guarulhos (SP). Um dia, ao entrar em sala de aula, os alunos estavam terminando de copiar da lousa a lição da aula de História. Enquanto esperava, comecei a ler o que a professora havia escrito: que os bandeirantes, ao entrar nas matas, encontravam muitos perigos, como animais selvagens e

índios. Era isso o que as crianças estavam copiando e aprendendo: essa história, esse ponto de vista. De fato, como diz um ditado africano citado na página eletrônica da Cia. dos Jovens *Griots* da Baixada Fluminense, “até que os leões possam contar suas próprias histórias, as histórias de caça sempre irão glorificar o caçador”²⁸. É o que a escritora nigeriana Chimamanda Adichie considera como “o perigo de uma única história”:

É assim que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que ele se tornará. É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. [...] Poder é a habilidade não só de contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa. [...] A única história cria estereótipos. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história. [...] A consequência de uma única história é essa: ela rouba das pessoas sua dignidade. [...] Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e tornar maligno. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida. (ADICHIE, 2009, s/p)

Partindo dessas questões, comecei a pesquisar diversas narrativas, sobretudo brasileiras e de outros países latinoamericanos, que trouxessem um ponto de vista mais interno, mais crítico, sobre nossa História, ou melhor, sobre nossas muitas histórias. Também escolhi canções e poemas que dialogassem diretamente com as narrativas escolhidas, ilustrando ou mesmo se contrapondo a elas, formando, assim, alguns núcleos temáticos.

A formação de núcleos temáticos é um ponto em comum entre esse início de etapa e o processo anterior; porém, com algumas diferenças significativas: ao invés de partir de fragmentos que posteriormente foram integrados, cada núcleo da segunda etapa foi formado tendo como eixo uma narrativa, em torno da qual foram agregados poemas e canções. Reconheço, nesse procedimento, a influência das “narrativas multigenéricas” analisadas por Thomas Hale (1998) ao abordar o repertório dos *griots* – compostas por louvações, genealogias, contos, provérbios, poemas e canções que enfatizam ou sintetizam determinados conteúdos da narrativa, marcando também a transição entre seus diferentes episódios. Minha intenção inicial era criar diversos núcleos temáticos, que seriam trabalhados não como cenas de um espetáculo – como aconteceu em *O caçador de raízes* – e sim como unidades independentes, com as quais eu pudesse jogar de acordo com cada lugar, público ou situação que eu encontrasse.

²⁸

Disponível em: www.ciadejovensgriots.org.br (acessado em 02/02/2009).

No entanto, a ideia de criar muitos núcleos acabou se mostrando inviável, considerando os prazos e demais ações relacionadas à pesquisa. Em reunião com minha orientadora, optamos por focar a segunda etapa em um único núcleo temático, de maneira a aprofundá-lo, ao invés de trabalhar com vários, porém superficialmente. Das narrativas que eu havia escolhido, sentia-me particularmente envolvido com a história real de quatro pescadores cearenses que, em 1941, realizaram uma viagem de jangada durante sessenta e um dias, partindo da Praia de Iracema, em Fortaleza, rumo ao Rio de Janeiro, capital do Brasil na época, com o objetivo de encontrarem pessoalmente o Presidente Getúlio Vargas e contarem a ele sobre as condições miseráveis de vida e de trabalho a que estavam submetidos tantos pescadores como eles.

A primeira fonte para essa história foi o artigo *Odisséia numa jangada*, da historiadora Berenice Abreu de Castro Neves (2004), que me tocou, sobretudo, pela iniciativa desses quatro homens de saírem de seu lugar – da praia em que viviam, do lugar simbólico de resignação quanto à sua condição social – para buscarem melhorias não apenas para suas próprias vidas, mas para a de tantos outros pescadores. A disposição para enfrentar os perigos do mar em uma frágil embarcação é outro elemento que contém uma força simbólica muito grande: dentro da hierarquia social, eles eram tão pequenos quanto uma jangada em comparação ao violento mar, que os poderia engolir e destruir, à própria imagem do Presidente, símbolo máximo do poder nacional, com quem queriam falar. Para se ter uma dimensão da ousadia dessa ação, basta lembrar o recente comentário do jornalista Boris Casoy, que no dia 31 de dezembro de 2009, assim referiu-se a dois garis que desejavam um feliz ano-novo aos telespectadores: “Que merda: dois lixeiros desejando felicidades do alto de suas vassouras... o mais baixo da escala do trabalho”.²⁹ A meu ver, esse comentário expressa mais do que uma visão pessoal: é a voz que, por um descuido técnico, acaba indo ao ar e revelando uma determinada visão social. Dentro dessa lógica hierárquica, a posição social dos pescadores nordestinos seria considerada ainda mais baixa que a dos garis, já que, legalmente, não eram nem reconhecidos como trabalhadores.

Por tudo isso, eu me sentia motivado a narrar essa história. Perguntava-me como seria nossa consciência política, nossas ações cotidianas, se aprendêssemos mais histórias como a desses quatro pescadores, ao invés daquelas que dizem que os índios eram perigosos e os bandeirantes, heróis. A escolha por trabalhar com esse tipo de narrativa está relacionada à

²⁹ Fonte: Folha.com, disponível em: www1.folha.uol.com.br/foalha/videocasts/ult10038u673580.shtml (acessado em 14/04/2011).

busca por uma atuação que possa contribuir para a formação humana, não apenas no âmbito individual, mas também político, social.

2. Preparação

Feita a escolha da narrativa, comecei a pesquisar mais sobre a viagem realizada pelos quatro pescadores cearenses e, de modo mais amplo, sobre o universo dos jangadeiros do Nordeste. Dentre as diversas leituras que fiz, destaco outros dois estudos de Berenice Abreu de Castro Neves: sua tese de doutorado *O raid da jangada São Pedro: pescadores, Estado Novo e luta por direitos* e o livro *Do mar ao museu: a saga da jangada São Pedro* – este último, uma publicação da Coleção Outras Histórias, do Museu do Ceará. Por meio dessas leituras, pude compreender melhor o contexto sociocultural, econômico e histórico em que viviam esses pescadores, e conhecer com mais detalhes os episódios dessa viagem.

Outro aspecto que me interessava pesquisar era o imaginário que nosso cancioneiro tem criado sobre os homens do mar. Da obra de Dorival Caymmi, destaquei canções dedicadas exclusivamente a essa temática, ouvindo-as muitas vezes enquanto estudava sobre a história dos quatro pescadores. Elas complementaram esse estudo com imagens poéticas sobre o cotidiano dos jangadeiros e a relação ambígua que estabelecem com o mar, de onde tiram seu sustento, mas onde também muitos morrem afogados. Nesse cruzamento entre textos e canções, identifiquei algumas diferenças na abordagem da vida e dos problemas dos pescadores. Na introdução da canção *Temporal*, por exemplo, Dorival Caymmi faz a seguinte narração:

Seu maior inimigo [do pescador] é o vento:
é o vento forte que derruba sua jangada,
é o vento forte que ondula as ondas do mar,
é o vento forte que mata o homem,
que esconde o peixe,
que rasga a vela de sua jangada.
É o vento forte que faz o temporal.

Já um repórter do jornal O Estado da Bahia, que teve contato com os quatro pescadores, fez a seguinte reflexão em um artigo não assinado, de 17 de outubro de 1941:

Bem se diz que o maior inimigo do homem é o próprio homem. A história que narramos é um exemplo. A luta tremenda que os heróis da formosa Praia de Iracema vêm enfrentando tem sido mais contra os seus semelhantes, seres de carne e osso, como eles, do que contra o mar. Porque se este é inconsciente em sua fúria, aquele é sábio em sua maldade. (NEVES, 2007, p. 84)

Enquanto as canções de Caymmi, bem como outros materiais poéticos, retratam o pescador quase que unicamente em sua relação com a jangada, o vento e o mar, os estudos de Berenice Neves evidenciam a relação de exploração dos jangadeiros pelos proprietários das jangadas, a transformação de vilas de pescadores em praias turísticas e a conseqüente expulsão de suas populações originais para as periferias das cidades litorâneas. Nesse sentido, reafirmo a importância de se confrontar repertórios e imaginários ligados à memória coletiva com materiais que proponham um olhar crítico, não idealizado, sobre essa memória, ampliando-a, ao invés de fechá-la em estereótipos. Isso não diminui a beleza nem a força poética das canções de Caymmi: apenas elas não podiam ser a “única história” dos jangadeiros, podendo, no entanto, sensibilizar as pessoas para esse universo, aproximando-as de determinadas questões que seriam melhor aprofundadas na narrativa.

Pesquisei também outros repertórios ligados ao mar, especialmente cirandas e cantigas populares, além de canções que dialogavam com outros elementos da narrativa. É o caso de *Faroeste caboclo*, da banda Legião Urbana, que termina com o seguinte verso: “Ele queria era falar com o Presidente pra ajudar toda essa gente que só faz sofrer”. Nesse caso, selecionei apenas esse verso para ilustrar o objetivo que guiou a viagem dos quatro pescadores. Outro exemplo é a canção *Yá Yá Massemba*, de Roberto Mendes e Capinan, cujo verso “Vou aprender a ler pra ensinar meus camaradas” serviu como comentário musical para a iniciativa de um dos pescadores, conhecido como Jacaré, de se alfabetizar e escrever, ele próprio, o diário de bordo da viagem – o que, simbolicamente, pode ser lido como o desejo de escrever sua própria história.

Ao mesmo tempo que realizava essas pesquisas, comecei a elaborar o que Hassane Kouyaté chamou de “o esqueleto da história”, identificando três principais momentos que poderiam compor essa narrativa: primeiramente, o cotidiano dos pescadores e as questões que os motivaram a idealizar essa viagem, bem como toda a preparação necessária para realizá-la; um segundo momento abarcando a viagem em si – os sessenta e um dias passados entre mar e terra –, a chegada ao Rio de Janeiro e o encontro com o Presidente; por fim, o retorno dos pescadores ao Ceará, sua luta para efetivar o decreto favorável assinado pelo Presidente e a situação atual dos jangadeiros nordestinos, setenta anos após aquela viagem.

Foi durante a elaboração desse “esqueleto da história” que cogitei a possibilidade de narrá-la em capítulos, como também faziam e fazem jograis e *griots* com narrativas extensas. Digo “possibilidade” porque não queria que essa narrativa tivesse um único formato: considerava fundamental que a maneira de narrá-la dialogasse com cada lugar, cada público,

cada situação, muito mais como jogo do que como apresentação, o que, a meu ver, caracterizaria mais a busca por uma atuação e menos a realização de uma criação cênica, como foi o caso de *O caçador de raízes*. Assim, mesmo ao elaborar o roteiro da narrativa em três capítulos, tomei o cuidado de não criar um texto teatral a ser seguido, e sim uma estrutura flexível, que apontasse uma possível sequência de episódios que, no entanto, poderia ser modificada em cena, permitindo saltos no tempo, a inclusão de exemplos contemporâneos e de reflexões e questionamentos suscitados pela história. Não havia, portanto, um texto a ser decorado, a não ser os poemas e as canções que permeavam a narrativa. Nesse sentido, reconheço a influência dos estudos de Jan Vancina (1982, p. 160 e 161) sobre as “formas fundamentais das tradições orais”, especialmente quando analisa as diferenças entre a estrutura fixa dos poemas (termo que inclui também as canções) e a liberdade que, nas narrativas, é deixada ao artista na escolha das palavras, bem como em “reajustes dos episódios, ampliações das descrições e desenvolvimentos”. Era justamente essa liberdade que eu buscava nessa segunda etapa da pesquisa prática, que me permitisse, dependendo do contexto de cada encontro com o público, narrar um episódio apenas ou a história inteira; de uma vez só ou em dias consecutivos; para uma única pessoa ou para uma comunidade. Por esse motivo e para intensificar o caráter autônomo e autoral dessa atuação, considerei que seria melhor vivenciar esse processo sem uma direção teatral.

Como ensaiar uma narrativa que não tem um texto predefinido? Seria mesmo o caso de ensaiá-la ou de procurar me apropriar da história para poder compartilhá-la com o público? A segunda opção parecia-me mais coerente, pensando na abertura que eu queria experimentar nessa etapa. Para me apropriar da história por vias não apenas racionais, realizei uma pesquisa iconográfica sobre os jangadeiros nordestinos, da qual destaco o belíssimo ensaio fotográfico *Mucuripe*, realizado em 1952 por Chico Albuquerque³⁰. As imagens das fotos somaram-se às que eu havia criado a partir dos estudos históricos, das canções e dos poemas, ajudando-me a ter uma ideia mais aproximada de como eram as comunidades de pescadores da primeira metade do século passado, as antigas jangadas de piúba, a dureza e a coletividade do trabalho dos jangadeiros – sobretudo ao manejarem a jangada em terra –, seus momentos de lazer... Eu precisava dessas imagens para que, ao narrar, minhas palavras pudessem inspirar o público a também criar imagens, a entrar na história.

³⁰ Algumas fotos do ensaio estão disponibilizadas no endereço eletrônico do Instituto Chico Albuquerque: <http://www.chicoalbuquerque.com.br> (acessado em 27/04/2011).

Além disso, inventei alguns exercícios que poderiam ser chamados de “laboratórios”, na linguagem teatral, ou “exercícios para ser livre”, nas palavras de Hassane Kouyaté, com o objetivo de me aproximar sensorialmente do universo dos pescadores: ações como ir à feira e comprar peixeira e peixes; contar a história a mim mesmo sentindo o cheiro, a textura daqueles peixes; limpá-los e prepará-los ouvindo as canções de Dorival Caymmi; convidar uma amiga para comê-los e conversar sobre pescadores, mar e Iemanjá; viajar até uma praia próxima e ficar um tempo junto ao mar, escutando a musicalidade das ondas, sentindo o vento, o cheiro da maresia, o contato da areia nas mãos, nos pés. Esses exercícios me deram um repertório de sensações que eu pude acessar ao narrar a história.

Decidi que a narrativa não teria nenhum cenário ou ambientação específica, nenhum recurso de iluminação ou sonoplastia, nem mesmo um figurino. Eu iria contar a história com minhas próprias roupas, assumindo que era eu, e não um personagem, que estava contando; assumindo também a distância entre minha realidade e a dos pescadores da história. Escolhi apenas um adereço que me acompanhou em todas as experiências dessa segunda etapa: uma jangadinha em miniatura feita de madeira e com uma vela de pano. Com ela, eu também iria viajar, levando a diferentes públicos um pouco da história daqueles quatro pescadores.

3. Domingo no parque: três intervenções

As primeiras experiências públicas com a história dos pescadores cearenses aconteceram em novembro de 2010. Minha orientadora e eu havíamos marcado uma reunião para que, como um exercício, eu mostrasse a ela como vinha trabalhando a narrativa. No entanto, não queríamos que esse exercício acontecesse em uma sala fechada, como um ensaio, o que poderia limitar a espontaneidade da relação que estabeleceríamos e, conseqüentemente, da narrativa. Decidimos marcar a reunião no Parque do Ibirapuera.

Em uma metrópole como São Paulo, os parques são uma espécie de refúgio para quem busca o mínimo de contato com a natureza, com o silêncio, consigo mesmo e com outras pessoas, em um ambiente menos acelerado, propiciador de uma escuta mais limpa. Por esses motivos, escolhemos o parque: ele possibilitaria abertura e, ao mesmo tempo, concentração para a realização desse exercício.

Primeira intervenção: O discurso

Na véspera de nossa reunião, fui ao parque com o objetivo de observar melhor o espaço que havíamos escolhido e experimentar algumas possibilidades que ele inspirava. Era um domingo ensolarado e havia muitas pessoas no parque. Junto a uma árvore, peguei o violão e, baixinho, comecei a cantar a *Ciranda do amor*, de João da Guabiraba e Edson Vieira:

Quero saber quantas estrelas tem no céu
Quero saber quantos peixes tem no mar
Quero saber quantos raios tem o sol
Eu só desejo é a luz do seu olhar

Aos poucos, fui aumentando o volume da voz, buscando o olhar das pessoas que passavam. Ao longo desta pesquisa, tenho constatado que o olhar é uma das portas mais importantes para a comunicação com o público, especialmente quando se trata de atuar em espaços públicos: se eu apenas tocasse e cantasse, poderia ser visto como mais um jovem tocando violão no parque; no entanto, ao cantar olhando para as pessoas eu estava assumindo que a música não era apenas para mim: era para elas. Elas poderiam chegar mais perto, se quisessem; o canal estava aberto para alguma interação. Eu já estava atuando.

Num certo momento, passou um grupo composto por um homem, uma mulher grávida, outras duas mulheres e dois meninos. Ao me ver com o violão, o homem disse: “Toca Raul”. Imediatamente, comecei a cantar *Gita*, de Raul Seixas e Paulo Coelho, que me surpreendeu quando cheguei aos seguintes versos:

Das telhas eu sou o telhado
A pesca do pescador...

Era uma possível deixa para, quem sabe, tentar contar a história dos pescadores. Fiz uma pausa, deixando o último verso no ar. Então, perguntei a eles se podia contar uma história. Eles disseram que sim e eu iniciei a narração:

EU: - Eu vou contar uma história de pescador. Dizem que história de pescador é tudo inventado, exagerado... Mas essa não: é verdadeira e aconteceu há quase setenta anos. É a história de um pescador; alias, de dois pescadores... de três, quatro pescadores.

HOMEM: - Afinal, quantos pescadores eram?

EU: - Eram quatro mesmo. Quer saber o nome deles? Jacaré, Mestre Jerônimo, Tatá e...

Eu havia esquecido o nome do quarto pescador...

EU: - Tá faltando um...

HOMEM (imediatamente): - Tutu!

EU (vibrando): - É isso mesmo, Tutu! Jacaré, Mestre Jerônimo, Tatá e Tutu!

Mané Preto, o quarto pescador, tinha acabado de ser rebatizado. Era a primeira licença poética que eu experimentava com essa narrativa, o que me fez pensar na liberdade que, dentro da tradição oral do oeste africano, é concedida aos *griots* no sentido de não terem a obrigação da verdade (HAMPÂTÉ-BÂ, 1982). O diálogo continuou:

EU: - Esses quatro pescadores fizeram uma viagem de jangada; uma jangada mais ou menos assim...

E tirei da capa do violão a miniatura de uma jangada, feita de madeira.

EU: - É mais ou menos porque a vela era de algodão, que eles molhavam durante toda a viagem pra ficar mais dura e o vento levar a jangada. O chão da jangada também não era assim: liso, de tabua. Era feito de toras de uma madeira chamada piúba, que vinha lá do Pará. Foi em uma jangada mais ou menos assim que eles saíram do Ceará com o objetivo de chegar no Rio de Janeiro e encontrar pessoalmente o Presidente...

HOMEM (interrompendo): - Viche, quando eles voltaram, as esposas já eram... O Ricardão já papou elas!

Mal sabia ele que o nome é Ricardo... Eu disse que não era bem assim: que quando os pescadores partiram, toda a vila de pescadores estava reunida, inclusive suas esposas, que cantavam a seguinte canção:

Adeus, adeus,
pescador não esqueça de mim.
Vou rezar pra ter bom tempo, meu nego,
pra não ter tempo ruim.
Vou fazer sua caminha macia,
perfumada de alecrim.

Continuei narrando a história, dizendo que apesar dos perigos do mar, como tubarões, baleias e temporais, os pescadores seguiram seu objetivo. Perguntei se eles achavam que os pescadores tinham conseguido chegar ao Rio de Janeiro. A mulher grávida disse que não, justamente por causa de todos os perigos. Já um dos meninos achava que eles tinham conseguido chegar sim, porque eles não ligavam para os tubarões. Eu confirmei que os pescadores realmente tinham conseguido chegar ao Rio e que tinham sido recebidos como heróis, sendo levados à Praça Mauá, onde Jacaré fez um discurso emocionado:

Eu não sei o que diga quando ouço dizê que dessa grande casa tem um pedaço que pertence a nós, jangadeiros do Norte. Eu não sei o que diga quando ouço falar por todo mundo que está aqui presente que nós, jangadeiros, temos algum direito e podemos pedir esse direito... Saindo da Praia de Iracema, com o coração partido, despedindo dos nossos filhinhos que choravam, vocês pensam que nós queríamos somente era vê a capitá bonita? Vocês pensa que nós queria gozá? Não. Nós saímos de lá porque nós

tinha de procura os nossos direito. Porque todos que aqui estão, podem acreditá, nenhum dinheiro do mundo me fazia abandoná meus fio pra vir até aqui. Mas é que eu me achava esmagado, provocado e nem respeito havia pelo pescador no Ceará... Quando nós saímos de Fortaleza, vendo ao longe as velas distantes no farol do Mucuripe, nós queríamos vir buscar nosso direito. (NEVES, 2007, p. 120)

Perguntei, então, se eles achavam que os pescadores tinham conseguido os seus direitos. Foi interessante que a mesma mulher que havia dito antes que eles não chegariam ao Rio, tendo em vista os muitos perigos da viagem, agora acreditava na conquista dos pescadores. Já o Homem não tinha essa mesma certeza, afinal “nesse país, ninguém consegue nada”. Eu disse que eles haviam conseguido alguns direitos, além de divulgar nacionalmente que o pescador não era apenas uma figura folclórica, como constantemente era retratado. O Homem retomou o discurso do Jacaré e disse: “É, um pedaço a gente pode até conseguir, mas inteiro, não”.

Percebi que era o momento de finalizar a narrativa e agradei pela atenção que tinham dado à história. Eles aplaudiram, agradecendo pela história. Antes de irem embora, a mulher grávida ainda disse: “Muito bonito. Gostei muito do seu discurso”. Achei muito interessante aquela mulher ter sintetizado a narrativa com a palavra “discurso”. De quem era, afinal, o discurso: meu ou do pescador Jacaré? Qual era o meu discurso? O que eu queria dizer com aquela história? Ao rever o diálogo que estabelecemos, percebo que meu discurso, com aquele grupo, foi uma afirmação da possibilidade de superar perigos, limites; de se arriscar, se expor e, principalmente, de não incorporar visões estereotipadas sobre a própria vida.

Segunda intervenção: Migração ou A história não terminou

Caminhei um pouco pelo parque e parei em uma parte onde havia algumas famílias fazendo *picnic* e crianças jogando bola no gramado. Encostado em uma árvore, comecei a registrar no diário de bordo a experiência anterior enquanto assistia as crianças brincando. Peguei o violão e cantei o seguinte trecho de *Peixe vivo*, cantiga de domínio público:

Como pode um peixe vivo
viver fora d'água fria?
Como poderei viver
sem a tua companhia?

Nesse momento, um menino de aproximadamente três anos me olhou fixadamente, como que hipnotizado, e deu alguns passos na minha direção, parando na minha frente e imitando meu movimento de tocar o violão. Embarquei na brincadeira, fazendo a mímica de

tocar e cantar, porém sem produzir som algum – como se, por algum motivo estranho, o som tivesse desaparecido. Outras duas crianças ficaram me olhando, gostando da brincadeira de fazer o som desaparecer e reaparecer. Então, o menino me perguntou: “Quem é você?”. Como se responde essa pergunta para um menino de três anos, para si mesmo? Essa era justamente uma das “perguntas importantes” que Hassane Kouyaté sugeriu que cada contador de histórias se fizesse. Eu disse meu nome e devolvi a pergunta: “E você? Quem é você?”. A mãe do menino e outras mulheres, que imagino serem as tias e a avó, estimulavam-no a responder: “Fala: Vinicius, Marcos Vinicius! Fala o seu nome, fala!”. Ele, no entanto, respondeu: “Eu não sei”. Pensei: “você tem muito tempo ainda pra descobrir, construir isso...”

Aproveitei para perguntar a essas mulheres se eu podia contar uma história. Elas disseram que sim e eu me aproximei mais do grupo, levando o violão e a miniatura da jangada. Disse que ia contar uma história de pescadores. Ao mesmo tempo, eu me perguntava como poderia contar essa história de modo que fizesse sentido para as mulheres adultas e para as crianças.

Tinha uma praia, lá no Ceará, que se chamava Praia do Peixe. E nessa praia, morava um pescador que se chamava Jacaré. Na verdade, Jacaré era o apelido dele. O nome dele era Manuel, como o pai dele, que também tinha sido pescador. No dia em que o Jacaré nasceu, o pai dele estava no mar, pescando. Quando voltou do mar, viu a esposa com o bebê no colo, chorando. Chegou bem perto do filho e ficou olhando por algum tempo. Então ele disse: “Êta, que cara espremida que ele tem. Parece até focinho de jacaré!”. E foi assim que o pequeno Manuel passou a ser conhecido como Jacaré.

Nesse momento, cantei *Jacaré Poiô*, cantiga tradicional do cacuriá – dança popular maranhense:

Eu sou, eu sou, eu sou,
eu sou Jacaré Poiô!
Sacode o rabo, Jacaré,
sacode o rabo, Jacaré,
eu sou Jacaré Poiô!

Continuei narrando que nessa praia, que antigamente se chamava Praia do Peixe, os homens iam pescar no mar, nas suas jangadas, enquanto as mulheres ficavam nas casas à beira-mar, fazendo renda. E cantei:

Olé mulher rendeira,
olé mulher rendá!
Tu me ensina a fazer renda
que eu te ensino a namorar.³¹

³¹ Trecho de *Mulher rendeira*, canção de domínio público, cujos versos são atribuídos a Lampião.

Ao ouvirem a canção, as mulheres se lembraram das lavadeiras do Vale do Jequitinhonha que gravaram um CD com canções como aquela. Uma das mocas escreveu o nome do grupo em um papelzinho e disse para que, depois, eu procurasse na Internet. Elas me contaram que também eram de Minas Gerais e que tinham vindo morar em São Paulo porque o mercado de trabalho era maior do que na cidade delas. “Aqui a gente ganha mais, mas também gasta mais”, disseram. Eu questionei se nas cidades menores a qualidade de vida não seria melhor. Elas concordaram, mas também questionaram do que adiantava ter qualidade de vida sem trabalho? Eu segui a narrativa:

Foi justamente por questões de trabalho que Jacaré, juntamente com outros três pescadores, fizeram uma viagem muito grande de jangada, desde o Ceará até o Rio de Janeiro, pra falar com o Presidente sobre algumas coisas que eles consideravam injustas. Imagina: eles voltavam do mar com os peixes. Então, metade de tudo o que eles tinham pescado ficava pro dono da jangada. E a outra metade tinha que ser dividida entre os quatro pescadores que tinham ido na jangada. Vocês acham isso justo?

Essa mesma pergunta havia sido feita setenta anos antes por Mestre Jerônimo ao jornalista Edmar Morel, que entrevistou os quatro pescadores antes do encontro com o Presidente. As mulheres responderam que não achavam justo, mas não sabiam qual seria a alternativa. Apontei a alternativa que os próprios pescadores achavam justa: a de dividir o pescado em cinco partes. Como a narrativa havia entrado em assuntos políticos, fiquei com receio que elas não quisessem ouvir um “discurso”. Percebi que já estava com elas há algum tempo e que, talvez, fosse o momento de terminar. Uma delas estava, inclusive, calcando os sapatos. Perguntei: “Vocês já estão indo?”. Elas responderam que sim e me perguntaram como a história terminava. Surpreso, devolvi outra pergunta: “E se eu disser que essa história não terminou; que ela está acontecendo agora mesmo?”. A pergunta deixou no ar um clima misterioso e, ao mesmo tempo, engraçado. Uma delas disse que nunca tinha ouvido essa história, que não tinham ensinado na escola. Fiquei contente com esse comentário: era justamente uma de minhas principais motivações para trabalhar com esse tipo de narrativa. Emendei: “É, a gente não aprende essas coisas na escola. A gente aprende sobre D. Pedro, a Princesa Isabel, mas não ouve falar de pescadores, nem de gente que sai de Minas Gerais pra São Paulo por causa do mercado de trabalho...”. Nós rimos e nos despedimos.

Saí dali com a convicção de que, realmente, não era necessário – nem possível – contar a história inteira para todas as pessoas que eu encontrasse: dependendo do contexto e da relação que se estabelecesse, um único episódio poderia ser muito mais significativo do que a história toda. Andando pelo parque, pensava nas palavras de Benjamin (1993, p. 201),

para quem o narrador “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes”.

Terceira intervenção: O conselho

Sentei-me à beira do riozinho que passa no parque. Durante algum tempo, fiquei contando a história dos pescadores para mim mesmo e para o rio. Isso me fez lembrar da oficina *A tradição oral de contar histórias*, ministrada pelo músico e narrador canadense Robert Seven Crows. Na oficina, ele nos disse que a função do contador era contar a história, e não fazer os outros escutarem. Em sua cultura, quando um contador anuncia que contará histórias à noite, em torno da fogueira, ele vai até a fogueira quando chega a noite e começa a contar histórias, ainda que ninguém tenha chegado. Ele conta histórias para o fogo. E, aos poucos, as pessoas começam a chegar.

Eu estava sentado, contando a história para o rio, quando senti alguém pegando no meu ombro e dizendo: “E aí, moço?”. Pensei que era alguma pessoa conhecida, mas quando olhei, vi uma adolescente usando grandes óculos escuros. Ela se sentou ao meu lado e disse que estava “muito doida”, que tinha bebido e cheirado “lança”, mas que não fazia isso constantemente: apenas naquele dia precisara “ficar doida” porque vinha “guardando muita coisa, acumulando muita coisa”. Eu escutei e jurei a mim mesmo que não contaria a história dos pescadores para ela. Perguntava-me o que ela estaria vivendo, o que estaria acumulando. Ela me disse: “Eu vi você aí, achei que você tava fumando maconha...”. Eu respondi que estava apenas assistindo o pôr do sol e contando uma história pro rio. Foi quando ela me fez a pergunta fatídica: “Que história?”. Bem, ela havia perguntado. Eu comecei a narrar:

EU: - É a história de quatro pescadores que tinham acumulado muitas coisas dentro deles durante muito tempo; muitas injustiças. Um dia, eles se cansaram de guardar essas coisas e fizeram uma viagem muito longa para falar diretamente com o Presidente do Brasil. Para fazerem isso, contaram com o apoio de várias pessoas como jornalistas, que ajudaram a divulgar a viagem e os motivos dos pescadores, e algumas pessoas ricas, que fizeram campanhas para arrecadar dinheiro pra construir a jangada em que eles viajaram e para garantir que as famílias não ficassem desamparadas enquanto eles estivessem fora. O problema é que uma dessas pessoas, considerada a madrinha da viagem, desviou muito do dinheiro e dos objetos que tinham sido doados aos pescadores.

ADOLESCENTE: - Tai: é por isso que eu não acredito mais no Brasil. Brasil é corrupção.

Eu olhei pra ela e fiquei imaginando quantos anos ela teria. Era chocante ver uma adolescente dizer que não acreditava *mais* no Brasil. Se fosse uma pessoa com mais idade,

que tivesse lutado durante muitos anos por um país melhor e estivesse cansada, desiludida, seria mais fácil entender. Mas uma adolescente... Perguntei a ela seu nome, sua idade, o que ela gostava de fazer, o que ela tinha vontade de fazer. Ela se chamava Carla, tinha dezoito anos e queria ser vocalista de uma banda de rock, mas não acreditava que isso era possível no Brasil. Queria fazer como a banda Legião Urbana, cujas letras continuavam atuais vinte anos depois de terem sido criadas. Eu disse que ela era muito jovem pra não acreditar mais em alguma coisa; que ela era Brasil, eu era Brasil, aquele momento era Brasil; que o Brasil não se limitava ao que acontecia de errado em Brasília. E que tinha sido no Brasil que o Legião Urbana tinha criado uma obra com um poder de comunicação tão grande.

Voltei a falar sobre os quatro pescadores; de como eram pessoas sonhadoras. E que, como eles, existem muitas pessoas que acreditam que as coisas podem mudar e que elas podem contribuir de alguma maneira para essa mudança. Ela me disse que queria mudar o Brasil. Isso me fez pensar no tamanho de nosso país e de como estamos distantes das grandes decisões, da possibilidade de gerar grandes mudanças. Por outro lado, há uma realidade local na qual é possível atuar de maneira mais próxima, mais direta, ainda que essas ações tenham uma proporção menor em comparação aos grandes problemas. Para ilustrar esse raciocínio, usei uma imagem que poderia soar como um clichê, mas que me pareceu perfeita naquele momento: joguei uma pedra na água; a pedra formou pequenos círculos que foram crescendo e se expandindo por todo o rio. Ela disse: “Se é assim, então eu acredito”. Levantou-se e disse que precisava ir embora. Nós nos despedimos. Eu vi quando, um pouco adiante, ela encontrou seus amigos, que pareciam preocupados com sua ausência. Eles se abraçaram e foram embora.

A situação me fez pensar no papel social de conselheiro exercido por muitos *griots*. Em depoimento pessoal, Juliana Jardim Barboza me disse que quando Sotigui Kouyaté vinha ao Brasil dar oficinas, muitas pessoas o procuravam tarde da noite para pedir conselhos. Ele não se negava a atender ninguém. Com aquela adolescente, de alguma forma atuei como um conselheiro, utilizando elementos da narrativa para que ela, ao se identificar, pudesse desabafar e se posicionar em relação a algumas questões de sua própria vida.

Ainda no parque: uma narrativa metalingüística

A pesca artesanal, que ainda hoje é realizada pelos jangadeiros nordestinos, constitui uma boa metáfora para as experiências proporcionadas por essas três intervenções: as canções

e a própria história dos pescadores funcionaram como anzóis lançados ao mar, gerando alguns encontros; poucos, é verdade, como é próprio da pesca que se faz com linha, ao contrário da rede, que pode arrebatá-lo inteiro de uma só vez. Ali, o que realmente teve importância foi a troca que permeou cada encontro, e não a quantidade de espectadores.

No dia seguinte a essas intervenções, como combinado, encontrei minha orientadora naquele mesmo parque. Quando cheguei, ela estava sentada em um banco, de frente para o lago. A primeira coisa que me disse, depois que nos cumprimentamos, é que fazia algum tempo que não ia ao parque. Parecia feliz por estar lá, o que também me deixou feliz: o fato do exercício ser realizado naquele espaço e não em uma sala de ensaio, despertava sensações diferenciadas, memórias.

Para mim, não se tratava mais de um exercício: era já outro momento de atuação. E eu tinha uma história para contar que não era unicamente a dos pescadores cearenses, que ela já conhecia, mas a de minhas experiências com essa narrativa, vivenciadas ali mesmo, no dia anterior. Foi uma narrativa itinerante, em que nos deslocamos para os próprios cenários onde as três intervenções haviam acontecido. Foi também uma narrativa metalingüística, na qual as canções e os episódios da viagem dos pescadores permearam a descrição/demonstração de cada encontro.

As intervenções no parque trouxeram-me a sensação de que eu saberia narrar a história dos pescadores em qualquer lugar, a partir das relações que estabelecesse com as pessoas. Talvez fosse isso o que o jogral argentino Palmito tinha querido dizer quando lhe perguntei se ele iria ensaiar a apresentação que faria mais tarde. Tranquilamente, ele me respondeu que iria “ensaiar *con la gente*”³². Essas experiências reafirmaram também alguns princípios da atuação que busco nesta pesquisa e que vão muito além de trabalhar a presença cênica ou de criar um espetáculo: trata-se de aprofundar os sentidos da própria presença em cada lugar, propiciando momentos que possam ser vividos e compartilhados como obras plenas.

4. Entre a Igreja e a televisão: narrativa junto a moradores de rua

Ainda em São Paulo, levei a narrativa para uma casa de atendimento a moradores de rua mantida por uma instituição católica e localizada no bairro do Brás. Entrei em contato com essa casa por intermédio de uma amiga que ali trabalhava e que estava tentando

³² Ensaíar com as pessoas.

organizar uma programação cultural diversificada. Sentia-me motivado a atuar junto a um público que, como os pescadores da história, também vive à margem da sociedade, sofrendo discriminações e violências diversas.

Ao chegar à casa, encontrei um contexto bem diferente das intervenções que eu havia realizado no parque: um salão fechado, apesar de amplo, cujo espaço já estava formatado para uma apresentação, com cadeiras dispostas em semicírculo voltadas para um palco sobre o qual, curiosamente, estava um aparelho de televisão desligado. Outra diferença em relação às intervenções no parque é que ali o público já estava me aguardando: eram uns cinquenta homens sentados nas cadeiras e, fiquei sabendo depois, um pouco contrariados porque preferiam assistir televisão, ao invés da atividade programada para aquele dia. No momento em que entrei no salão, minha amiga estava justamente explicando que o contador de histórias estava para chegar e que por isso não ligaria a televisão. Nesse instante, ela me viu na porta e anunciou aliviada: “Ele chegou!”. Eu havia levado um tambor e imediatamente comecei a tocá-lo. O grupo reagiu com entusiasmo, batendo palmas ao ritmo do tambor. Atravessei o longo salão e me aproximei da roda. No entanto, ao invés de emendar aquela recepção com a narrativa, hesitei: eu ainda não havia cumprimentado minha amiga e queria entregar a ela uma câmera fotográfica para que a narrativa fosse registrada. Essas ações, que duraram menos de um minuto, quebraram a atmosfera da entrada por mais que, em seguida, eu voltasse a tocar o tambor com animação. De alguma forma, aquela quebra acabou marcando a relação que estabelecemos durante a narrativa: eu havia rompido a energia que havíamos começado a estabelecer para cumprimentar a “funcionária” da instituição e entregar-lhe uma câmera – tudo isso diante de seus olhos; tudo isso, cena. A partir daí, senti que a maioria deles passou a me observar um pouco à distância, ainda que fisicamente continuássemos próximos.

No entanto, alguns se mostraram bastante interessados pela história, especialmente quando anunciei que era sobre pescadores cearenses. Perguntei se alguém tinha nascido no Ceará. De fato, havia alguns cearenses no grupo que, por sinal, conheciam a Praia de Iracema. “Muito bonita”, um deles disse. Outro homem afirmou já ter pescado naquela praia. Contei, então, que há cem anos atrás ela era uma vila de pescadores e se chamava Praia do Peixe. Com a chegada do turismo, as casas de veraneio foram substituindo as palhoças dos pescadores; estes foram proibidos, por um decreto da Prefeitura, de venderem seu peixe na praia; por fim, após uma campanha encabeçada pelas famílias ricas de Fortaleza e apoiada por jornais e revistas a elas associados, a Praia do Peixe passou a ser chamada Praia de Iracema, em homenagem ao escritor cearense José de Alencar. Com essas informações, sintetizei

alguns dos motivos que levaram os quatro pescadores a viajarem de jangada até o Rio de Janeiro para falar diretamente com o Presidente Getúlio Vargas.

O fato de ter levado um tambor acabou fortalecendo as referências à religiosidade afrobrasileira, muito presente entre os homens do mar na figura de Iemanjá. Para ilustrar um episódio da viagem, em que os moradores de uma vila fizeram promessa para que os pescadores sobrevivessem a um forte temporal, cantei *Promessa de pescador*, de Dorival Caymmi, que assim evoca Iemanjá:

Alodê Iemanjá odoiá!

Senhora que é das águas,
tome conta de meu filho, que eu também já fui do mar.
Hoje tô velho, acabado, nem no remo sei pegar...
Tome conta de meu filho, que eu também já fui do mar.

Alodê Iemanjá odoiá!

Quando chegar o seu dia,
pescador véio promete, pescador vai lhe levar
um presente bem bonito para dona Iemanjá...
Filho meu é quem carrega desde terra até o mar!

Alodê Iemanjá odoiá!

Ao cantar a canção, tinha consciência de estar atuando em um espaço mantido por uma instituição católica, que nem sempre vê com bons olhos manifestações de outras religiões, sobretudo as de origem africana. Justamente por isso, considerava importante a presença dessa canção na narrativa: para lembrar que vivemos em um país com religiosidades muito diversas, cuja colonização passou, inclusive, pela aculturação religiosa. Ajoelhado, tocando o tambor, cantei a canção procurando evocar verdadeiramente as energias ligadas ao mar e que ali levavam o nome de Iemanjá.

Com esse grupo, consegui narrar mais detalhes da viagem em si, o que incluía os encontros com outros pescadores ao longo de todo o litoral nordestino e a solidariedade que encontraram entre seus iguais, que se sentiam representados pelos quatro jangadeiros. Ao descrever a chegada ao Rio de Janeiro, voltei a fazer o discurso de Jacaré. Apenas nesse momento subi ao palco, utilizando um microfone que havia ali para recriar a situação do pescador discursando pela primeira vez em um palanque, diante de uma multidão.

Ao narrar o encontro com Getúlio Vargas, repeti a frase que este havia dito aos pescadores: “Contem tudo, não tenham medo”. Após uma pausa, perguntei o que eles diriam ao Presidente da República se ele lhes pedisse que “contassem tudo”. A resposta foi um grande silêncio. Ninguém disse nada. Estariam pensando? Teriam ficado inibidos diante da

exposição que seria falarem de si naquele espaço? Não insisti: passei a narrar o que os pescadores tinham contado ao Presidente e algumas garantias que tinham conseguido junto a ele, inclusive o reconhecimento legal da categoria como trabalhadores.

Não estava sendo uma interação muito fácil e eu achei melhor finalizar a narrativa. Batendo ritmadamente o tambor, anunciei que em 1951, 1958, 1968, 1972 e 1993, outras viagens tinham sido feitas pelos mesmos motivos por outros jangadeiros nordestinos, como um ritual de persistência de diferentes gerações de pescadores. Agradei a atenção de todos e me despedi. Mal terminei de dizer as últimas palavras, os homens se levantaram correndo com suas cadeiras, disputando um lugar junto ao palco: a televisão ia ser ligada. Admito que fiquei um tanto chocado com a cena. A impressão que tive é que eles estavam o tempo inteiro esperando o fim da narrativa para, finalmente, assistirem televisão. E não se tratava de algum programa específico: o interesse era mesmo a televisão. Minha amiga me contou que isso sempre acontecia e que era justamente por esse motivo que ela queria criar programações diversificadas. Alguns deles, no entanto, vieram conversar comigo – não por coincidência, os que eram cearenses – dizendo que nunca tinham ouvido falar daqueles pescadores e que tinham gostado de conhecer a história da Praia de Iracema.

Essa experiência me fez refletir sobre a importância do que Hassane Kouyaté chamou de “o início do começo da palavra”: o momento que antecede a história a ser narrada, em que narrador e público se encontram e começam a estabelecer um vínculo, a criar conjuntamente um encontro. Nas intervenções que realizei no parque, esse vínculo se deu mais facilmente, de forma espontânea, a partir da aproximação de algumas pessoas que se identificaram com as canções que eu estava cantando ou com a atitude que eu estava tendo no parque. Já nessa instituição, a narrativa não se deu como consequência de uma aproximação, e sim como parte de uma programação previamente estabelecida e que contrariava, de certa forma, os interesses imediatos daquele público. Essa constatação levou-me ao seguinte questionamento: como estabelecer esse vínculo mais pessoal e espontâneo com o público em situações diversificadas, e não unicamente em intervenções?

5. Do cerro se avista o mar: narrativa junto a *pobladores* no Chile

Em dezembro de 2010, viajei de ônibus até o Chile para participar do VI *Encuentro* Internacional de Teatro: Achupallas, *un cerro* de cultura. A extensão da viagem – cerca de cinquenta e quatro horas até Santiago e mais duas horas até Viña del Mar – fazia-me pensar

nas peregrinações medievais acompanhadas por jograis que cantavam, recitavam e contavam histórias. Isso me levou a encarar esse percurso como um possível espaço de atuação junto a pessoas com as quais eu passaria praticamente três dias na estrada. Assim como os pescadores, também nós estaríamos realizando um trajeto longo, o que poderia ser um gancho para que determinados episódios daquela história fossem narrados ao longo do itinerário, dependendo do tipo de interação que eu conseguisse estabelecer com os demais passageiros.

No entanto, um fato, ou melhor, um encontro, me fez repensar essa intenção. Um dos passageiros era um jovem evangelizador. Na primeira conversa que tivemos, percebi que qualquer coisa que eu dizia servia como pretexto para que ele narrasse episódios da Bíblia. Admito que eu também tentei relacionar algumas de suas falas à história dos pescadores... Percebi que nossas atitudes eram, no fundo, muito parecidas: conversávamos procurando na fala do outro alguma brecha para as histórias e ideias que queríamos divulgar. Isso impedia que estabelecêssemos um diálogo realmente aberto, no sentido de não ter já um direcionamento preconcebido. Hoje, ao lembrar esse episódio, penso na importância de manter uma postura de abertura a cada encontro com o público: ainda que exista uma intencionalidade na atuação e que, como artista, eu tenha a responsabilidade de conduzir esse encontro, é preciso deixar um espaço para que a relação aconteça de forma orgânica, não forçada; é preciso espaço para a descoberta mútua – e não apenas do público. Para exemplificar melhor esse pensamento, trago uma situação hipotética, imaginada por Hampâté-Bâ:

Ao fazer uma caminhada pela mata, encontrar um formigueiro dará ao velho mestre a oportunidade de ministrar conhecimentos diversos, de acordo com a natureza dos ouvintes. Ou falará sobre o próprio animal, sobre as leis que governam sua vida e a “classe dos seres” a que pertence, ou dará uma lição de moral às crianças, mostrando-lhes como a vida em comunidade depende da solidariedade [...] ou ainda poderá falar sobre conhecimentos mais elevados, se sentir que seus ouvintes poderão compreendê-lo. Assim, qualquer incidente da vida, qualquer acontecimento trivial pode dar ocasião a múltiplos desenvolvimentos, pode induzir à narração de um mito, de uma história ou de uma lenda [...] permite remontar às forças de onde se originou e evocar os mistérios da unidade da Vida. (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 194 a 195)

Nessa situação, os mitos, histórias e lendas narrados relacionam-se diretamente à experiência vivida por aquele grupo. Essa parece ser uma característica da tradição oral de outros povos também; por exemplo, os povos ameríndios do Quebec, no Canadá. Na oficina *A tradição oral de contar histórias*, Robert Seven Crows contou que, em sua cultura, quando um castor é caçado, à noite são contadas histórias de castores; quando o dia é chuvoso,

contam-se histórias de grandes chuvas, e assim por diante. Dessa forma, cada momento vivido proporciona, entre outros aprendizados, o do repertório narrativo-poético-musical daquele povo. Por sua vez, esse repertório contribui para a criação e ampliação de sentidos para esses momentos, estabelecendo a relação entre experiência e narrativa apontada por Walter Benjamin (1993).

O encontro de teatro aconteceu entre os dias 12 e 18 de dezembro de 2010. Durante essa semana, narrei a história dos pescadores para um público de idades variadas, com destaque para a presença das crianças, em três locais: no pátio do Centro Cultural La Mandrágora, na biblioteca comunitária de Villa Pradera e na junta de vizinhos de Manuel Bustos – estas últimas, *poblaciones* vizinhas do bairro de Achupallas. Ao invés de descrever separadamente cada um desses momentos, tecerei reflexões sobre pontos em comum e diferenças entre eles, destacando os aspectos que considero mais relevantes para esta pesquisa.

Assim como os pescadores, o público do encontro habita uma cidade litorânea, em que grandes condomínios e *shopping centers* foram ocupando as regiões próximas ao mar, enquanto as populações empobrecidas foram sendo empurradas para os *cerros*, os morros. Se uso o termo “empobrecidas” é para salientar que essas populações não *são* pobres, como se fosse uma característica inata; elas se tornam pobres ao não receberem praticamente nenhuma atenção do Estado, inclusive no que diz respeito à cultura: o próprio encontro, que nos anos anteriores fora realizado com verba da Fondart – *Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes*³³, no primeiro ano de governo do presidente Piñera não recebeu desse órgão nenhum tipo de apoio: financeiro, de infraestrutura ou mesmo de divulgação, apesar de ser um dos maiores e mais importantes eventos da região³⁴. A realidade desses *pobladores*, como são chamados os moradores dos *cerros*, tem muitos pontos em comum com a dos pescadores artesanais e suas famílias, também ignorados pelo poder público – ou que deveria ser público. Para mim, essa era uma motivação especial para narrar essa história para eles.

Iniciei a narrativa no pátio da Mandrágora dizendo às pessoas que eu iria apresentar uma espécie de *conta cuentos* e que para isso poderíamos formar um círculo com cadeiras, de maneira que ficássemos mais próximos. Enquanto formávamos o círculo, contei que era uma história sobre pescadores e mostrei a miniatura da jangada. “Como se chama esse tipo de

³³ Fondo Nacional de Desenvolvimento Cultural e das Artes

³⁴ O encontro só pôde ser realizado com a verba do *Fondo Iberoamericano de Ayuda Iberescena*, o que comprova sua relevância não apenas regional, mas nacional e internacional.

embarcação aqui no Chile?”, perguntei. “*Velero*”, disse uma senhora. “Pois é nesse *velero* que os pescadores dessa história vão fazer uma grande viagem”, completei. Jogada em um canto, havia uma lâmina de lata, pintada de azul. Eu disse que ela simbolizaria o mar e coloquei-a sob a jangada, no centro do círculo. A senhora se animou, lembrando que havia alguns panos brancos que poderiam ser as espumas do mar. Assim, fomos configurando juntos o espaço e a ambientação da narrativa, enquanto outras pessoas se aproximavam, sentando-se na roda. Eu também me sentei: senti que estávamos prontos para embarcar.

Esse momento inicial havia sido uma espécie de “início do começo da palavra” e aconteceu de maneiras diferentes nas outras duas *poblaciones*. Em Villa Pradera, cheguei de carro juntamente com outras duas integrantes da Mandrágora: Aracely e Javiera. Com um megafone, anunciamos pelo bairro que dentro de poucos minutos haveria uma apresentação na biblioteca comunitária: “*Directamente de Brasil, El viaje de los pescadores!*”. Ao chegarmos à biblioteca, Aracely deu o megafone a alguns meninos para que eles percorressem o bairro chamando mais pessoas. Enquanto isso, ensinei algumas cantigas para as crianças que tinham ficado, dizendo que tínhamos que ensaiar para recebermos o público com música. Mostrei os instrumentos musicais que havia levado e as crianças escolheram aqueles com que mais se identificavam. Após algum tempo, os meninos voltaram trazendo mais pessoas para a biblioteca: estavam animados com o brinquedo – o megafone – e envolvidos com a história que tinham anunciado pelo bairro, assim como nós, que havíamos nos aquecido cantando e tocando cantigas do mar.

Na junta de vizinhos da *Población* Manuel Bustos também chegamos de carro, utilizando o megafone para chamar o público. Durante algum tempo, ficamos em um parquinho ao lado da junta de vizinhos, cantando em meio a brinquedos como gangorra, trepa-trepa e balanço. Se, aparentemente, estávamos apenas tentando atrair mais pessoas para a “apresentação”, um olhar mais atento veria que na verdade ela já tinha começado e que éramos, ao mesmo tempo, artistas e público, ocupando com música e brincadeiras aquele espaço da comunidade. Ali percebi que, além de ser uma forma de aquecimento e de integração com o público, a música revelava quem estava mais ou menos disponível para participar da narrativa, e não apenas escutá-la.

De alguma forma, esses começos responderam ao questionamento com que saí da experiência junto aos moradores de rua. De fato, uma das chaves para estabelecer com o público uma relação mais espontânea e horizontal é justamente a maneira de chegar ao lugar, esse primeiro contato em que se estabelecem – ou não – empatias; em que, por pequenas

atitudes, o artista evidencia se quer atuar *para* o público ou *com* ele. Lembrei-me do depoimento de Robert Seven Crows, referindo-se aos contadores de histórias que se apresentaram na abertura do *Boca do Céu: encontro internacional de contadores de histórias*. Momentos antes de suas apresentações, ele os viu fechados em uma sala, parecendo tensos, preocupados, fazendo vários exercícios corporais e vocais. A tudo isso, ele assistiu com curiosidade, pensando que contar histórias era algo muito mais simples: bastava respirar e olhar para as pessoas, estar com elas. Nesse sentido, pensei também em Benjamin (1993) quando relaciona o ato de narrar a ações cotidianas coletivas. Por fim, lembrei de minha vó, que em meio a uma conversa qualquer, começa a recitar e a cantar suas longas histórias em versos. Assim, experimentei não realizar nenhum tipo de aquecimento individual antes das narrativas, procurando apenas estar disponível, aberto para me relacionar com as pessoas, de modo que praticamente não houvesse transição entre minha presença cotidiana e a maneira de narrar e de dialogar com o público.

“*Voy a contar una historia que sucedió en Brasil hace setenta años*”. Assim introduzi a narrativa nos três locais mencionados, descrevendo brevemente a antiga Praia do Peixe, sua transformação em Praia de Iracema, as dificuldades dos pescadores e a decisão de realizarem a viagem. Ao apresentar o nome dos quatro pescadores, descobri que a palavra “jacaré” não existe no idioma espanhol, o que fez com que esse pescador fosse rebatizado de Crocodilo. E já que havíamos mudado o nome de um, por que não mudar o nome dos outros pescadores? Surgiram nomes como Peixe-Rei, Peixe Espada, Piranha e outros. Foram momentos que envolveram principalmente as crianças, que se divertiam sugerindo nomes e mostrando fisicamente como eram esses peixes.

Nas intervenções no parque, em São Paulo, eu havia enfatizado mais as motivações dos pescadores para realizarem a viagem. Ainda em São Paulo, junto aos moradores de rua, avancei um pouco mais na narrativa, aprofundando a viagem em si e começando a abordar o encontro com o presidente. No Chile, desde a primeira intervenção na Mandrágora, o foco da narrativa acabou sendo a chegada dos jangadeiros ao Rio de Janeiro e o discurso de Jacaré à multidão que os recebeu. Eu havia descrito que, ao chegarem à Baía da Guanabara, os pescadores tinham sido recepcionados com uma grande festa, ao som de sirenes e buzinas e com uma chuva de papeizinhos picados. Em seguida, a jangada fora içada por um guindaste e colocada sobre um caminhão, desfilando pela Avenida Rio Branco até a Praça Mauá, onde Jacaré fez seu discurso. Como uma brincadeira, propus que recriássemos juntos esse episódio: peguei a jangadinha e disse que eu iria sair por alguns instantes; quando voltasse, seria como

os pescadores aportando no Rio de Janeiro e sendo recebidos pela multidão – o público. Eu imaginava que as pessoas iriam apenas aplaudir e tocar os instrumentos musicais, simbolizando as buzinas e sirenes, a festa. No entanto, para minha grande surpresa, quando voltei com a jangadinha, fui recebido com uma chuva de papéis picados que haviam sobrado do Carnaval de Rua que integra a programação do encontro. Foi verdadeiramente uma festa, que me surpreendeu e emocionou. Procurei incorporar esses sentimentos à narrativa, descrevendo a emoção dos pescadores, que não esperavam tal recepção; afinal, se eram assim tão queridos, por que levavam uma vida tão difícil? Em seguida, coloquei a jangada no colo de um menino, simbolizando o guindaste levando a pequena embarcação até o caminhão, e peguei-o no colo desfilando com ele em meio ao público, como se fosse o caminhão levando os pescadores ao longo da Avenida Rio Branco. Surpreendido, o menino ria muito, assim como todos, que continuaram a jogar papéis picados, a aplaudir e a tocar os instrumentos. Coloquei-o de pé sobre uma cadeira e disse que aquele tinha sido um momento muito importante da história: o discurso de Jacaré, ou melhor, de Crocodilo, diante daquela multidão. Era uma deixa para que o menino fizesse um discurso. Percebi que aquele era de fato um momento importante na narrativa: o discurso do menino revelaria o que ele tinha entendido da história. Ele gaguejou, tremendo um pouco. Eu disse que Crocodilo tremia porque além de nervoso ainda estava molhado do mar; mas ao lembrar de tudo o que tinham vivido até ali e por que tinham feito aquela viagem, ele havia respirado fundo e... O menino começou a falar que tinham feito a viagem porque "*les gustaria que...*" – mas não conseguia terminar a frase. As pessoas o estimulavam, sugerindo que outras crianças também subissem no “palanque”. Aproveitei a situação para dizer que os outros pescadores tinham ajudado Crocodilo a fazer o discurso. Enfim, uma menina se uniu a ele, denunciando: "*Están cambiando nuestra playa, quitando nuestra cultura*".³⁵

Nas outras *poblaciones*, repeti a cena da chegada dos jangadeiros, levando já alguns papéis picados. Em Villa Pradera, algo mais inusitado aconteceu: quando os meninos fizeram o discurso, alguns pais entraram no jogo, dizendo que eram empresários e que iriam construir belos jardins naquela praia, trazer o progresso, e que para isso precisavam ficar com a maior parte do peixe que era pescado. Os meninos-pescadores ficaram confusos, confabulando entre si. Depois se negaram a negociar com os empresários. Os pais provocaram: “Mas nós somos empresários!”, e os meninos responderam: “E nós somos pescadores!” Meu objetivo estava alcançado: aquela história, que envolvia questões políticas complexas, havia sido entendida

³⁵ “Estão mudando nossa praia, roubando nossa cultura”.

por um público estrangeiro, composto principalmente por crianças entre quatro e treze anos. Para mim, a narrativa poderia terminar aí. No entanto, as crianças queriam saber qual era o final daquela história. Eu devolvia a pergunta: “Como vocês gostariam que a história terminasse?”. As respostas eram muito diferentes, desde "e foram felizes para sempre" até "com mais protestos". Preferi fazer como na segunda intervenção no Parque do Ibirapuera, afirmando que a história ainda não tinha terminado porque continuava a acontecer no Ceará, em todo o litoral brasileiro, ali mesmo em Viña del Mar e em todos os lugares em que havia pescadores; a história continuaria até que eles pudessem ser “felizes para sempre” – ou pelo menos, terem uma vida melhor. Para finalizar a narrativa, voltava a cantar e a tocar as cantigas com que havíamos iniciado o encontro. No pátio da Mandrágora, o encerramento musical deu início a uma oficina de percussão improvisada, da qual também participei.

Nessas três experiências, pude aprofundar um pouco mais o que passei a chamar de *narrativa dialogada*, em que o texto, seja ele decorado ou improvisado, falado ou cantado, serve como ponto de partida para problematizar questões, dialogar com o público a partir de suas vivências e opiniões.

Outro aspecto relevante de minha atuação no Chile foi o fato de manter o despojamento a que havia me proposto para essa segunda etapa da pesquisa prática. Não havia cenário, iluminação ou sonoplastia. Usei apenas a jangadinha como adereço, além do violão e outros instrumentos musicais. Quanto ao figurino, continuei usando minhas próprias roupas cotidianas, sendo a camiseta sempre branca, como referência às velas das jangadas. Porém, ao perceber que o público era composto principalmente por crianças, acabei escolhendo minha calça mais colorida, que por sinal é chilena, além de um gorro cumprido que costumo usar em dias frios e que me remetia às figuras de jograis registradas pelas iluminuras medievais. Essas peças, que eu não usei exclusivamente nos momentos de narrar, trouxeram-me um estado mais leve, lúdico, descontraído, que ajudou a equilibrar um pouco o peso da história.

Além das experiências que descrevi acima, participei, durante todas as noites do encontro, das rodas em torno da fogueira – momentos riquíssimos de intercâmbio cultural, com uma programação que variava espontaneamente a cada noite, incluindo canções de vários países, brincadeiras, exercícios e jogos teatrais e, no último dia, uma sessão de narração de histórias, em que compartilhei um conto que aprendi com Hassane Kouyaté e que, inspirado em Benjamin (1993), adaptei à minha experiência e a de meus ouvintes:

Existia um vilarejo que, por algum motivo, começou a ficar muito conhecido. Pessoas do mundo inteiro viajavam para saber o que havia nele de tão especial. Um senhor que morava na região resolveu construir uma espécie de “pouso dos viajantes” no caminho que conduzia ao vilarejo. Ali

ficava com seu neto, esperando os viajantes. Um dia, chegou um rapaz um tanto ansioso, perguntando se estava na direção certa e se o vilarejo era mesmo tão especial quanto diziam. O velho disse: “Você não prefere ver com seus próprios olhos?”. O rapaz concordou e saiu correndo na direção do vilarejo. Passaram-se duas horas e ele voltou, revoltado: “Eu não acredito que gastei tempo e dinheiro para ver nada! Ali só tem ruas de terra, algumas pessoas em volta da fogueira contando histórias, umas casinhas de madeira que nem estão acabadas e talvez nunca estejam; talvez passem a vida inteira em construção!”. O velho sorriu e disse: “Naturalmente, naturalmente”, e o rapaz se foi, xingado tudo e todos.

Algum tempo depois, chegou outro rapaz. Cumprimentou o velho e seu neto, perguntando se estava na direção certa e se o vilarejo era mesmo tão especial quanto diziam. O velho disse: “Você não prefere ver com seus próprios olhos?”. O rapaz concordou e saiu na direção do vilarejo. Passaram-se duas horas... e ele não voltou. Passaram-se dois dias... e ele não voltou. Então, depois de duas semanas, ele finalmente retornou ao pouso dos viajantes, encantado: “Que maravilha! Eu nem sei descrever... Tem umas ruas de terra... algumas pessoas em volta da fogueira contando histórias... umas casinhas de madeira que nem estão acabadas e talvez nunca estejam; talvez passem a vida inteira em construção!”. O velho sorriu e disse: “Naturalmente, naturalmente”, e o rapaz se foi, agradecendo.

Intrigado, o neto perguntou por que o avô tinha dito a mesma coisa aos dois rapazes. O avô respondeu: “Porque cada um vê o mundo com os olhos que tem”. O neto sorriu e disse: “Naturalmente, naturalmente”.

6. Uma história do mar nas montanhas de Minas: a narrativa em três capítulos

Nas experiências anteriores, os encontros eram um tanto rápidos, considerando a complexidade da história sobre os pescadores cearenses, o que me levava a narrar apenas alguns episódios dessa história, que dialogassem de forma mais imediata com o público. No entanto, eu sentia o desejo de narrar a história com mais detalhes, que permitissem o aprofundamento de suas questões. Foi assim que tive a ideia de, a exemplo do que faziam e fazem *griots* e jograis ao lidarem com narrativas muito extensas, dividir a história em capítulos que pudessem ser apresentados preferencialmente para o mesmo público em dias consecutivos. O Festival de Férias de São Gonçalo do Rio das Pedras, em que eu havia apresentado *O caçador de raízes* no começo de 2010, parecia-me um evento propício para essa experimentação pelo fato de ser realizado em um pequeno vilarejo que concentra os moradores e os artistas participantes em torno das apresentações noturnas que, durante uma semana, são realizadas no salão comunitário. Os organizadores do festival se entusiasmaram com a proposta e a narrativa foi batizada de *A viagem dos pescadores, em 3 capítulos*.

Um fato curioso é que a data do festival coincidiu com a última semana de uma novela, o que gerou comparações humoradas com a narrativa em capítulos que eu estava propondo. No entanto, eu dizia, “aqui a novela é ao vivo e com a participação de todos”.

1º. capítulo: O sonho dos pescadores

Antes do início da apresentação, eu estava no salão comunitário repassando as canções da narrativa com o violão. Gustavo, um dos músicos que estava participando do evento, começou a me acompanhar com a percussão e perguntou se eu queria que ele tocasse durante a apresentação. Achei uma ótima ideia: a percussão poderia ajudar a envolver ritmicamente o público. Gostei também da parceria inusitada, que eu relacionei com a abertura do jogral Palmito ao incorporar às cenas que compõe seu repertório outros artistas com linguagens diferentes da sua, o que proporciona novas experiências e aprendizados artísticos.

Entrei em cena cantando e tocando *Peixinhos do mar* (domínio público), acompanhado não apenas pela percussão de Gustavo, mas pelas palmas e canto do público:

Quem me ensinou a nadar,
quem me ensinou a nadar,
foi, foi, marinheiro,
foi os peixinhos do mar.

“Quem me ensinou a nadar?”, perguntei. “Os peixinhos do mar”, as pessoas responderam. “E quem ensinou o pescador a pescar?”. Após um breve silêncio, uma criança disse: “O pai do pescador”. Todos rimos e eu introduzi a narrativa dizendo que, por sua extensão, ficaríamos ali durante muitas horas seguidas e que eu esperava que todos tivessem descansado e se alimentado bem nos últimos dias. Novamente os risos. Expliquei, então, que a narrativa seria dividida em três capítulos, naquele mesmo local e naquele mesmo horário.

Abri esse primeiro capítulo com uma descrição da Praia do Peixe há cem anos atrás – “muito coqueiro e nenhum edifício”. Nesse momento inicial, apresentei o cotidiano dos pescadores seguindo, de certa forma, a visão idealizada de tantas canções e poemas que abordam esse universo. Minha intenção era partir desse imaginário como forma de aproximação, de sensibilização em relação àquele cenário e àqueles personagens. Ao mostrar minha pequena jangada, chamei a atenção para o fato de os nomes das jangadas serem escritos em suas velas e comparei-as a bandeiras que divulgavam, no balanço do vento, palavras queridas como por exemplo... – e olhei para as pessoas, como quem pede sugestões. Surgiram nomes como Amor, Peixe, Sorte, Sorriso, Paz, Felicidade, Esperança.

Desde o início, portanto, procurei estabelecer uma relação de proximidade com o público, seja por meio do diálogo a partir de determinados aspectos da narrativa, seja pelo fato de cantarmos juntos as canções que iam pontuando a história. Um exemplo dessa interação pela música foi quando narrei a saída cotidiana dos pescadores para o mar, assistida por suas esposas e filhos; por toda a vila de pescadores. Naquele momento, o público se tornou a população da vila, acenando para a pequena jangada que eu movimentava como se estivesse adentrando o mar enquanto cantava a *Marcha dos pescadores*, de Dorival Caymmi:

Minha jangada vai sair pro mar,
vou trabalhar, meu bem querer.
Se Deus do Céu quiser,
quando eu voltar do mar,
um peixe bom eu vou trazer.
Meus companheiros também vão voltar
e a Deus do Céu vamos agradecer.

O público cantou junto em um coro afinado, muito bonito. Emendamos com o *Adeus da esposa*, cantado muito suavemente, até terminar e deixar o silêncio, como se não fosse mais possível ver as jangadas no horizonte e só restasse contemplar o mar e sua imensidão, escutar o som de suas águas. “Ao final da tarde”, prossegui, “os pescadores voltavam, abraçavam suas famílias, dividiam e vendiam o peixe, e iam para suas casas jantar e descansar para a pescaria do dia seguinte. Para finalizar esse primeiro momento do capítulo, recitei um poema de Juvenal Galeno em que transparece a visão idealizada da vida dos pescadores:

O jangadeiro descansa.
Oh! Quanto amor e bonança
Naquele branco areal.
Qu’importam fúrias do vento?
Seu filho ali, sua esposa.
Perto a jangada repousa
À sombra do coqueiral.
Ai a vida de pescadores...
Quem me dera vida igual!

Perguntei às pessoas se elas achavam que a vida de pescador era tão boa assim. Talvez imaginando o que viria na sequência da narrativa, a resposta foi “Não”. Então, agi como se estivesse voltando um filme para observar com mais detalhes alguma cena – no caso, a do retorno dos pescadores após a pescaria e, especificamente, a venda e a divisão do peixe. Após refletir sobre a injustiça dessa divisão, narrei as transformações na Praia do Peixe e as consequentes restrições aos pescadores. Isso me levou a apresentar os quatro pescadores e seu sonho de realizar a viagem. Aqui mantive seus nomes originais, ou como eram comumente chamados: Jacaré, Mestre Jerônimo, Tatá e Mané Preto. Após contar singularidades de cada

um deles, passei ao dia em que, deitados entre os coqueiros da praia, decidiram fazer a viagem com o pretexto de presentear com uma jangada a esposa do Presidente, dona Darcy Vargas, para ornamentar a Escola de Pesca que estava sendo construída na ilha de Marambaia (RJ), e que levaria o seu nome. Detalhei alguns preparativos para essa viagem, que duraram cerca de três anos, e que incluíram a alfabetização de Jacaré, o contato com jornalistas que ajudassem a divulgar essa iniciativa e a campanha organizada por dona Mariinha Holanda, uma senhora da alta sociedade de Fortaleza e madrinha de uma das filhas de Jacaré, com o objetivo de arrecadar fundos para a construção da jangada e dar assistência às famílias dos pescadores no período em que eles estivessem viajando.

Todos esses detalhes foram apresentados de forma dialogada. Assim, ao falar sobre o processo de alfabetização de Jacaré, perguntei por que isso era importante. “Para criar uma organização dos trabalhadores, dos pescadores”, disse uma adolescente. “Para ser alguém na vida”, disse uma menina, provavelmente repetindo uma motivação muito ensinada às crianças – e questionável – para o ato de estudar. Incorporei essas respostas e acrescentei o objetivo de Jacaré escrever seu diário de bordo, sua própria história. A relação com os jornalistas foi exemplificada com uma brincadeira com Lori Figueiredo, que estava filmando trechos da narrativa. Olhando diretamente para a câmera, perguntei se a imprensa amiga ajudaria a divulgar aquela causa, ao que ele respondeu: “Já está sendo feito”. A campanha organizada por dona Mariinha era um gancho para um episódio que seria narrado no terceiro capítulo. Desde a primeira vez que a mencionei, procurei ironizar sutilmente sua bondade, sua condição de senhora “católica, apostólica e romana”, abnegada, dedicada à causa dos pobres, de maneira que pairasse uma dúvida em relação a essa personagem.

Por fim, faltavam apenas duas coisas para finalizar o capítulo: o batismo da jangada São Pedro e sua partida. Se, na realidade, esse batismo foi um momento extremamente formal, em que compareceram autoridades políticas, militares e religiosas do Ceará, ali propus um ritual mais lúdico e popular: uma ciranda, dança que nasceu em vilas de pescadores e cujos temas e movimentos corporais remetem ao mar. Coloquei a jangada no centro da roda e disse que os pescadores haviam chamado toda a população da vila para a beira-mar – e fazia gestos convidando as pessoas para se aproximarem. O público riu, ainda hesitando em se aproximar. Incorporei essa reação, contando que as pessoas ficavam em dúvida se deveriam ir ou não. O público riu ainda mais e algumas pessoas começaram a se aproximar. “Sim, teve aqueles que chegaram primeiro, os que foram se aproximando aos poucos...” – nesse momento, já havíamos formado uma roda – “e aqueles que ficaram assistindo de longe, com

uma visão prejudicada dos fatos”. Então, dançamos uma ciranda, cantando novamente a *Marcha dos pescadores*, que termina com os versos “E a Deus do Céu vamos agradecer”. Nesse momento, entrei na roda e ao som ritmado das palmas do público, cantei uma adaptação de *Partido alto*, de Chico Buarque de Holanda:

Diz que deu, diz que dá,
diz que Getúlio dará!
Não vou duvidar, ó nega,
e se Getúlio negar?
Eu vou me indignar... e chega?
Deus dará? Getúlio dará?

Deixei as perguntas ecoarem por alguns segundos e completei: “Amanhã, no segundo capítulo de *A viagem dos pescadores*”.

2º. capítulo: A viagem

Saí do primeiro capítulo com a sensação de que havia conseguido envolver o público não apenas na história, mas na maneira de narrá-la. Os comentários de algumas pessoas com quem conversei enfatizavam bastante a presença da música, apontando-a como um dos elementos mais fortes da atuação e destacando a interação com o público e a facilidade de incorporar suas respostas e reações à história narrada. Ao mesmo tempo que fiquei satisfeito com o primeiro capítulo e com o retorno das pessoas, tinha agora o desafio de manter esse interesse nos próximos dois capítulos.

Da mesma forma como no dia anterior, abri o segundo capítulo cantando *Peixinhos do mar*. Meu objetivo, nesse começo, era retomar o vínculo com o público, bem como os episódios mais importantes que haviam sido narrados na véspera. Perguntei em que ponto da história estávamos. Um menino mencionou Jacaré e seu sonho de estudar. Cantei: “Vou aprender a ler pra ensinar meus camaradas”, acompanhado pelo público que também cantou, batendo palmas. Uma das organizadoras do festival lembrou que Jacaré queria fazer uma viagem. Perguntei: “Para quê?”, e emendei com o canto: “Ele queria era falar com o presidente pra ajudar toda essa gente que só faz sofrer”. Novamente o público acompanhou com o canto e com as palmas. Nesse início de capítulo, a música funcionou como uma maneira de sintetizar os episódios que haviam sido narrados.

Fiquei impressionado com algumas colocações, sobretudo das crianças, que participaram ativamente de toda a narrativa. Uma menina de onze anos, aproximadamente, disse que tinham invadido a praia dos pescadores, construído mansões, mudado o nome da

praia e que não deixavam mais eles venderem seu peixe ali. E dizia isso com envolvimento, demonstrando solidariedade em relação aos pescadores. O fato de essa história abordar questões políticas complexas não impedia que ela fosse narrada para crianças. No entanto, se eu consultasse contadores de histórias profissionais, estou certo de que eles me desaconselhariam a contá-la para crianças. Penso no que Hassane Kouyaté falou sobre atuar para a comunidade inteira – o *kotebâ* – e não separadamente para diferentes faixas etárias. É claro que é preciso encontrar um equilíbrio na forma de narrar, na escolha das palavras, na abordagem das questões, de modo que todos possam acompanhar a história, ainda que os sentidos atribuídos a ela por cada um sejam muito diferentes.

Após essa breve recapitulação, adentramos o mar juntamente com os pescadores. Perguntei se todos sabiam os estados brasileiros por onde eles passariam. Com a ajuda de uma moça, que se tornou a “professora de geografia” dos pescadores, conseguimos recriar o trajeto inteiro: Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia, Espírito Santo e, finalmente Rio de Janeiro. Era verdadeiramente um grande percurso, o que trazia uma dificuldade extra a esse capítulo no sentido de escolher quais episódios narrar e quais descartar. Além da viagem em si, havia também a chegada ao Rio, o encontro com o presidente, as atividades dos pescadores durante sua estadia de quinze dias na Capital e o anúncio de seu retorno ao Ceará. Certamente me excedi na quantidade de informações, como apontaram algumas pessoas com quem conversei depois, assim como na inserção de canções, o que tornou o segundo capítulo muito longo – trinta e seis minutos – e um pouco cansativo.

Para não repetir aqui, nesta sistematização, o mesmo exagero narrativo, destacarei apenas uma situação que considero relevante analisar: o momento do discurso de Jacaré. Como havia feito no Chile, essa cena sucedeu a chegada dos pescadores à Baía da Guanabara com a chuva de papezinhos picados, a jangada sendo içada e levada sobre um caminhão para a Praça Mauá, onde Jacaré falou à multidão. Havia inclusive um microfone no salão, que eu dei a um menino para que fizesse o discurso. Muito tímido, ele o passou a um amigo, que o passou a outro, que por sua vez disse: “Eu sou Jacaré. Eu vim mostrar o que eu faço e eu não sei o que eu faço”. Como também havia feito no Chile, em situações semelhantes, eu os provoquei, dizendo que Jacaré tinha dado um vexame no Rio de Janeiro e que a história terminava assim, sem capítulo três. Meu tom de voz não era o de quem afirma e sim de quem questiona: era isso o que eles gostariam que acontecesse? Os meninos riam muito, revezando o microfone e jogando papéis picados uns nos outros, ao mesmo tempo que tentavam resolver quem falaria e o quê. Para mim, tudo isso fazia parte. Reconheço nesse momento da narrativa

uma influência do Teatro-Fórum de Augusto Boal³⁶: se ninguém dissesse nada, a história realmente terminaria assim, da mesma forma como a vida dos pescadores não mudaria se eles não se entendessem, não se organizassem, apesar das hesitações, dos recuos e, inclusive, da timidez ao se exporem nacionalmente. A situação demorou um pouco a ser resolvida e me fez pensar no limite tênue entre estimular e forçar a participação do público. Eu me questionava se tinha dado elementos suficientes e criado uma situação propícia para essa participação. Ao fim, eles conseguiram dizer que tinham ido ao Rio de Janeiro entregar uma carta ao Presidente. A menina que mencionei anteriormente ajudou, dizendo que Jacaré queria tirar os pescadores “da miséria, pobreza, alguma coisa assim”.

Finalizei o capítulo anunciando que depois de terem feito denúncias que incluíam pessoas e instituições de sua convivência no Ceará, os pescadores voltariam para lá. Como seria esse retorno? Que ondas agitadas os aguardavam? Suavemente, cantei o refrão de *O mar*, de Dorival Caymmi: “O mar, quando quebra na praia, é bonito, é bonito...” E me despedi, dizendo simplesmente: “Até amanhã”. Foi um final bem diferente do dia anterior, que terminara com a uma energia coletiva muito alta. Particularmente, gostei dessa diferença: eu não queria que os três capítulos fossem iguais. Além disso, esse tom mais reflexivo antecipava momentos difíceis que seriam enfrentados pelos quatro pescadores nesse retorno ao Ceará, o que pedia uma atmosfera diferente da euforia com que tinham partido para o Rio de Janeiro. Apesar disso, as pessoas aplaudiram de forma entusiasmada, muito mais do que ao final do primeiro capítulo, o que realmente me surpreendeu e me fez pensar como é misteriosa essa relação com o público; como é distante, muitas vezes, a sensação que temos durante uma apresentação e o que ela de fato provocou em cada um.

3º. capítulo: O retorno

Então home, deixe eu dizer: [...] o maior prazer que senti na vida foi me dirigir ao Presidente da República porque eu fiquei ombro a ombro com ele. E ainda me lembro que parece que alguém dizia que quando eu chegasse aqui o Presidente da República não me ligava importância. Que era golpe errado que nós ia dá. Quando chegar a Fortaleza não procurarei vingança com ninguém. Vou procurar ser amigo de todos aqueles que roubava o meu dinheiro e que muitas vezes quando eu dizia que respeitasse a lei da pesca, o código da pesca, mandavam era me prender. É a autoridade superior a essas pessoas que eu me dirigi e ele me arrecebeu, o doutor Getúlio, a quem essa pessoa está sujeita mil e mil vezes, ao doutor Getúlio. (NEVES, 2007, p. 93)

³⁶ Para mais informações sobre o Teatro-Fórum e Teatro do Oprimido em geral, consultar BOAL (1999).

Com essas palavras, proferidas por Jacaré à Rádio Cruzeiro do Sul logo após seu encontro com Getúlio Vargas, abri o terceiro e último capítulo da narrativa *A viagem dos pescadores*. Utilizando um microfone, disse essas palavras ainda do lado de fora do salão, como se fosse o próprio Jacaré que, do Rio de Janeiro, mandasse um recado para seus conterrâneos antes de regressar ao Ceará. O percussionista Gustavo que me acompanhara no primeiro capítulo, começou a tocar seu bumbo e eu entrei no salão apenas com a jangadinha, dançando e cantando *Parabolicamará*, de Gilberto Gil, procurando expressar a ampliação da noção de mundo que a viagem proporcionou aos quatro pescadores, além do fato de terem voltado do Rio de Janeiro em um avião das forças armadas:

Antes mundo era pequeno
porque Terra era grande.
Hoje mundo é muito grande
porque Terra é pequena,
do tamanho da antena parabolicamará.
Ê! Mundo dá volta, camará!
Ê! Volta do mundo, camará!
[...]
De jangada leva uma eternidade,
de saveiro leva uma encarnação,
de avião, o tempo de uma saudade...

Nesse capítulo, muito mais do que nos anteriores, usei recursos corporais para recriar com humor e ironia determinados episódios como, por exemplo, a chegada tumultuada dos pescadores a Fortaleza que, por causa do assédio de jornalistas e autoridades, não conseguiam se aproximar de seus familiares e amigos. Em cena, andei de um lado para o outro, como se estivesse sendo solicitado o tempo inteiro a dar um depoimento aqui, tirar uma fotografia acolá. Para descrever a festa de recepção que havia sido preparada por dona Mariinha, utilizei a mímica para sugerir uma grande mesa, repleta de comidas saborosas, perguntando ao público o que eles achavam que tinha sido servido. Pizza, lasanha, feijoada, peixe, cachaça, sucos e refrigerantes foram alguns dos pratos mencionados, que eu ia colocando ao longo da “mesa”.

Após esse primeiro momento festivo, passei a descrever as dificuldades enfrentadas pelos pescadores nesse retorno, com ênfase no conflito com dona Mariinha após descobrirem que ela desviara parte do dinheiro e das doações que havia arrecadado para os pescadores e suas famílias. Em solidariedade a essa senhora, a alta sociedade e parte da imprensa de Fortaleza voltaram-se contra os pescadores, veiculando reportagens não assinadas que questionavam inclusive se Jacaré era mesmo pescador ou apenas um agitador político. Ao narrar esse episódio, criei uma imagem física um tanto grotesca de dona Mariinha, mostrando-

a com o rosto deformado, aos prantos, enquanto recortava as reportagens que difamavam os pescadores e usava suas próprias lágrimas para colar tais reportagens em um caderno que documentava toda a viagem – e que foi, posteriormente doado ao Museu do Ceará, integrando seu acervo.

Ali em São Gonçalo, pude narrar pela primeira vez um episódio importante dessa história que, até então, tinha evitado abordar por sentir que precisava ser trabalhado com cuidado: a morte de Jacaré. Ao saber da viagem dos quatro pescadores, o diretor norteamericano Orson Welles se interessou em filmar essa história. E foi durante as filmagens da cena da chegada da jangada São Pedro ao Rio de Janeiro que uma onda mais forte virou a jangada, fazendo Jacaré desaparecer para sempre. Ao cantar a canção *É doce morrer no mar*, de Caymmi, inseri questionamentos do tipo “É doce morrer?”, “É doce morrer no mar?”, confrontando os versos “Fez sua cama de noivo no colo de Iemanjá” com a seguinte reflexão de Augusto Boal (1979, p. 61): “Iemanjá, a rainha do mar, atrai para o fundo do mar os pescadores; mas, nos países onde existem leis de trabalho que protegem o pescador, leis que determinam horas diárias de trabalho, condições de pesca, embarcações etc., Iemanjá atrai muito menos...”.

O corpo de Jacaré nunca foi encontrado, assim como seu diário de bordo, deixando no ar um mistério: acidente ou assassinato? Na época, alguns jornalistas responsabilizaram os próprios pescadores pelo fato de terem aceitado participar do filme, ao invés de se conformarem com o sucesso que já haviam conseguido com a viagem. Dentro dessa abordagem, o que os pescadores buscavam era a fama. Aproveitei esse gancho para perguntar ao público se os pescadores deveriam ou não ter aceito a proposta de Orson Welles. “Eu acho que sim, ia continuar divulgando o que eles queriam”, disse a menina que já mencionei nos dois capítulos anteriores. Um menino pediu para falar também e manifestou a seguinte opinião: “Eu ia pensar assim: eu sou pobre, pescador... Se rolasse uma grana, eu ia fazer o filme”. A meu ver, essas respostas se complementam e expressam as diferentes motivações que, provavelmente, levaram os pescadores a participarem do filme.

Aproveitando que havia um projetor no salão e com o objetivo de trazer a presença daqueles pescadores e do próprio filme de Welles, apaguei as luzes e, em uma tela preta que compunha o cenário de um grupo que se apresentara antes de mim, projetei um pequeno trecho do filme, com imagens que mostravam os jangadeiros voltando de um dia de pescaria e

jogando os peixes na areia para serem divididos³⁷. Se por um lado, o fato de usar o projetor contrariou minha intenção inicial de uma atuação completamente despojada de recursos tecnológicos, por outro, me fez pensar em Hassane Kouyaté, quando afirmou que era um *griot* de seu tempo e que por isso sentia-se à vontade para usar os recursos de seu tempo. O projetor não era indispensável à narrativa. Era uma possibilidade que o espaço oferecia e que eu aproveitei também como forma de homenagear aqueles quatro pescadores.

Após o filme, ainda no escuro, mencionei as outras jangadas que, décadas depois, tinham dado sequência à iniciativa de Jacaré, Mestre Jerônimo, Tatá e Mané Preto. E cantei:

Glória a todas as lutas inglórias
que através da nossa história
não esquecemos jamais!
Salve os pescadores cearenses,
que tem por monumento
as pedras pisadas do cais.
Não faz muito tempo...

Com essa adaptação da canção *O mestre-sala dos mares*, de João Bosco e Aldir Blanc, finalizei a narrativa, agradecendo participação de todos durante os três dias. A programação do festival continuava. Aquela história também.

7. Reflexões gerais sobre a 2ª. etapa

Ao rever o percurso vivenciado nessa segunda etapa da pesquisa prática, percebo que entrei em um território ainda novo para mim: o da narrativa. Até então, meu trabalho com canções, poemas e histórias resultavam em uma dramaturgia de colagem a exemplo dos espetáculos *Liberdade*, *Liberdade* e *show Opinião*, mencionados na Introdução desta dissertação³⁸. O fato de escolher a narrativa como eixo, em torno da qual agreguei repertórios poéticos e musicais, resultou em um trabalho caracterizado por uma maior unidade, diferente do caráter fragmentado de *O caçador de raízes*. Isso não significa estabelecer um critério de valor entre narrativa e dramaturgia de colagem, ou entre unidade e fragmentação: são processos e resultados diferentes. Apenas constato que as experiências da segunda etapa possibilitaram-me ir além do que eu já vinha fazendo; dar mais alguns passos na construção da atuação que busco nesta pesquisa. Isso também não quer dizer que nessa segunda etapa eu

³⁷ As imagens estão disponíveis em www.youtube.com/watch?v=xCLms_NqYEEY&feature=related (acessado em 09/05/2011).

³⁸ Ver p. 6 e 7.

tenha finalmente encontrado tal atuação. O termo “busca”, presente no título desta pesquisa, refere-se justamente a um movimento contínuo de aproximações, de experimentações de diferentes facetas dessa atuação. Se houvesse uma terceira etapa, certamente haveria outros aspectos a serem experimentados, que não desconsiderariam as vivências e descobertas das etapas anteriores.

Ainda comparando as duas etapas, identifico em *O caçador de raízes* um trabalho a partir de meu próprio imaginário, minhas referências poéticas e musicais, minhas raízes pessoais, o que deu a essa criação um caráter bastante lírico, subjetivo. Com a história dos pescadores, pude mergulhar em outros imaginários e referências, buscar raízes mais coletivas, experimentar uma relativa objetividade de narrar fatos que não dizem respeito à minha experiência pessoal com a subjetividade sempre presente e que se manifesta desde a escolha da história e dos episódios a serem narrados até os sentidos que a eles atribuí.

Ao narrar uma história real, eu estava propondo, como fazem também os historiadores, determinados olhares e questionamentos sobre processos históricos do passado e do presente. É claro que isso não me faz historiador, mas revela uma possível aproximação da arte com a História, muito evidente na atuação dos *griots*. Acredito que o fato de ter escolhido a história daqueles quatro pescadores cearenses, e não uma história imaginada ou fantástica, mostrou aos públicos com que dialoguei que o repertório de um contador de histórias não se limita a mitos, lendas ou contos de fada. Essa foi, inclusive, uma questão com a qual lidei durante esse processo: como me referir ao trabalho que eu estava realizando? Por um lado, apresentar-me como um contador de histórias dava uma referência às pessoas do que eu iria fazer. Por outro lado, isso poderia frustrar suas expectativas justamente pela imagem um tanto cristalizada entre o público e entre muitos dos próprios contadores de histórias sobre o que vem a ser esse ofício. Para algumas pessoas, a “realidade” dessa história e de seus personagens como, por exemplo, Getúlio Vargas, provocou certa resistência: preferiam histórias mais ligadas à imaginação. No entanto, o que desagradou a alguns, entusiasmou a outros. Foi o caso de um educador que veio conversar comigo, ao final do segundo capítulo, sobre as inúmeras possibilidades de aliar narrativa e educação, seja trabalhando conteúdos de disciplinas como História e Geografia, seja problematizando temas mais amplos como cidadania. Esse comentário me fez ver com mais clareza algo que talvez eu já intuísse: além de uma aproximação com o trabalho do historiador, a narrativa dos pescadores havia possibilitado que eu vivenciasse de forma mais palpável o encontro entre os papéis do artista e do educador – busca que me acompanhava desde 2001, quando saí do Núcleo de Trabalhos Comunitários da

PUC-SP com a intenção de dedicar mais tempo à criação artística³⁹. Eu queria transpor para a arte o diálogo direto que vinha estabelecendo com as pessoas em cursos e oficinas, além da noção de que o encontro – a “obra plena”, como diz Paul Zumthor – é uma construção coletiva, da qual todos participam de alguma maneira, seja por palavras, silêncios ou atitudes. Como proponente de um encontro artístico, queria conduzi-lo de forma não apenas a permitir, mas a estimular a participação das pessoas.

Em *O caçador de raízes*, eu já havia experimentado esse tipo de condução, lançando perguntas às pessoas a partir dos versos de alguns poemas⁴⁰. No entanto, eu não sabia muito bem o que fazer com as respostas do público: elas ficavam um tanto soltas e eu acabava voltando ao roteiro preestabelecido. Com a história dos pescadores, eu me permiti, a partir dos comentários e reações das pessoas, interromper a narrativa, propor a reflexão de determinadas questões, antecipar ou suprimir episódios e mesmo incluir outras histórias que tivessem pertinência no momento. A essa forma de narrar, estou chamando de *narrativa dialogada*.

Refletindo um pouco mais sobre essa forma de narrar, destaco dois princípios que a orientaram. Primeiramente, a sensibilidade de perceber que episódios da história continham sementes mobilizadoras de perguntas, reflexões, associações e sentimentos diversos que pudessem estimular a participação do público. Depois, a disponibilidade para essa relação: a escuta, a abertura para incorporar à história as interferências do público e a proposição de que o diálogo ocorresse não apenas comigo, mas também *entre* as pessoas. Nesse sentido, atuei como um mediador entre a história, o público e a própria cena, procurando estar atento para sentir em que momentos retomar a narrativa, evitando que ela se perdesse. Metaforicamente, talvez tenha agido como um mestre de jangada que usa os ventos e as ondas a favor da viagem, buscando a todo instante o equilíbrio necessário para não deixar a jangada virar.

A história dos pescadores oferece outros pontos que podem ser tomados como metáforas para o processo que vivenciei ao longo desta pesquisa: aborda um ofício artesanal, como é o caso dos *griots* africanos; tem na viagem um de seus temas principais, como na vida dos jograis itinerantes; e narra uma experiência registrada por meio de um diário de bordo, o que me aproxima da figura de Jacaré no desejo de registrar e significar as próprias buscas. Assim como ele, eu também aprendi, estou aprendendo, a ler, a escrever e a atuar, se não para ensinar, para compartilhar com “meus camaradas”.⁴¹

³⁹ Ver p. 7 e 8.

⁴⁰ Ver p. 85.

⁴¹ Referência aos versos “Vou aprender a ler pra ensinar meus camaradas”, da canção *Yá yá massemba*, de Roberto Mendes e Capinam.

Considerações finais

Com um lenço branco digo adeus
Aos meus versos que partem para a humanidade.
[...]
Esse é o destino dos versos.
Escrevi-os e devo mostrá-los a todos
Porque não posso fazer o contrário
Como a flor não pode esconder a cor,
Nem o rio esconder que corre,
Nem a árvore esconder que dá fruto.
[...]
Quem sabe quem os lerá?
Quem sabe a que mãos irá?
[...]
Ide, ide de mim!

(Trechos de *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro)

Ao escrever estas considerações, tenho a clareza de que são “finais” apenas no sentido de encerrarem um ciclo, que corresponde a um momento muito específico de minha vida e da busca por uma atuação: a pesquisa de mestrado. O fechamento deste ciclo faz com que eu reveja o ponto de onde parti, o trajeto percorrido, os lugares onde provisoriamente cheguei e os possíveis desdobramentos desta pesquisa.

Inicialmente, pude elaborar melhor as inquietações, perguntas e desejos que me motivaram a querer aprofundar e sistematizar minha própria atuação, procurando torná-la significativa para outros artistas-pesquisadores, bem como para pesquisadores de outras áreas de conhecimento. Assim, na Introdução deste trabalho, retomei, pela memória, experiências de minha trajetória pessoal, artística e pedagógica que considero como sementes desta pesquisa, explicitando, como propõe Armindo Bião (2007), a história e o trajeto que unem pesquisador, o tema a ser pesquisado e sua perspectiva de aproximação.⁴² Nesse sentido, realizei um exercício que relaciono às “perguntas importantes” que o *griot*, ator e diretor teatral Hassane Kouyaté aconselhou aos contadores de histórias durante a oficina *Iniciação ao conto*, que descrevi no item 4 do Capítulo 1: “quem sou eu; por que quero contar; que tipo de contos posso carregar; para que pessoas quero dar esses contos; em que lugar; que meios eu tenho para contar?”.

A escolha dos *griots* africanos e dos jograis medievais europeus como referências para esta pesquisa não foi aleatória: ao longo das experiências cênicas que venho desenvolvendo

⁴²

Ver citação na p. 3 da Introdução.

desde 2001, encontrei repetidamente menções a essas duas figuras, provenientes de universos geográficos e culturais tão diferentes como a África Ocidental e a Europa medieval. Ao estudar as atuações de *griots* e jograis, levei em consideração dois pressupostos fundantes da Etnocologia, refletidos por Chérif Khaznadar (1999): a proposição de pesquisar expressões cênicas ou manifestações espetaculares de culturas não-hegemônicas e a legitimação dos referenciais dessas culturas, para que possam ser compreendidas a partir de seus próprios sentidos e valores.

Ao escolher como referências atuações tão complexas como a dos *griots* e a dos jograis, deparei-me com a necessidade de realizar determinados recortes, que me permitissem olhar com mais atenção para os aspectos que dialogassem mais diretamente com os objetivos da pesquisa. Dos estudos sobre os *griots* africanos, destaco a noção de magia que perpassa os sentidos e valores da palavra; a aproximação entre palavra e música, fala e canto; o caráter artesanal e comunitário de sua atuação; os múltiplos papéis sociais exercidos, especialmente os de músicos, poetas e historiadores; e a relação de respeito e, ao mesmo tempo, de liberdade que estabelecem com a memória e a tradição. Quanto aos jograis, eles possibilitaram reflexões sobre as relações ambíguas entre arte e poder; os aspectos políticos de uma atuação que trabalha com a palavra; a importância de ocupar poeticamente os espaços públicos, propiciando outras formas de convivência no cotidiano; o papel da itinerância na formação e ampliação de imaginários – inclusive para o próprio artista; e o conceito de *performance* ou “obra plena”, que abriu caminhos importantíssimos para as relações que estabeleci ao longo das experiências práticas.

Nos relatos sobre o contato pessoal que tive com o *griot* Hassane Kouyaté e com o jogral argentino Palmito, procurei ressaltar algumas questões contemporâneas relativas à tradição dos *griots*, bem como à arte e estilo de vida itinerante dos *juglares* – nomenclatura que, assim como os próprios artistas, continua muito presente em outros países da América Latina.

Os princípios éticos e estéticos destacados da atuação dos *griots* e dos jograis foram tomados como pontos de partida, e não de chegada, para a busca de uma atuação própria; como perguntas a serem respondidas por meio de processos criativos, e não como respostas. Assim, nas duas etapas que constituíram a pesquisa prática, tais princípios foram vivenciados de modo bastante subjetivo, em diálogo com minhas inquietações artísticas e pessoais, com meus parceiros de criação e com os espaços e públicos com que me relacionei. Nesse sentido, retomo as reflexões de Miguel de Santa Brígida (2007, p. 199) sobre a subjetividade do

“artista-pesquisador-participante”, manifestada por meio da “vivência”, da “experiência encarnada” em suas escolhas teóricas e práticas criativas.

Ao sistematizar as duas etapas da pesquisa prática, procurei não apenas relatar, mas também refletir sobre as experiências artísticas que vivenciei entre os anos de 2009 e 2011. As considerações que tecerei a seguir têm como objetivo colocar em perspectiva as duas etapas, a partir das especificidades e pontos de encontro entre os procedimentos e as escolhas que as guiaram.

O primeiro procedimento diz respeito à escolha de repertório. Na atuação que abordo nesta pesquisa, trata-se de um repertório poético, narrativo e musical, o que me leva a ampliar a pergunta “que contos você pode carregar?”, sugerida por Hassane Kouyaté, para “que canções, poemas e histórias posso e quero carregar, trabalhar em mim, semear em outras pessoas?”.

Em *O caçador de raízes*, o repertório foi escolhido a partir de temas e imagens suscitados pelo estudo teórico, em diálogo com minhas próprias referências estéticas e meu imaginário. Destaco, nesse procedimento, o papel da intuição, de um deixar-se guiar por escolhas cujas motivações não são totalmente compreensíveis em um primeiro momento, mas que vão sendo reveladas ao longo do processo, seja na organização dos materiais sob a forma de uma dramaturgia, seja ao trabalhá-los corporalmente durante os ensaios e mesmo durante as apresentações. Nesse sentido, confiar na intuição é abrir espaço para que diferentes facetas, interesses, percepções e motivações de um artista se manifestem e que, no encontro/confronto com o público, possam estimular um percurso semelhante em cada pessoa.

Já na narrativa *A viagem dos pescadores*, a escolha do repertório partiu de uma história que aborda realidades – e, portanto, experiências – muito diferentes das que vivo ou convivo cotidianamente. A história dos quatro pescadores cearenses tocou-me profundamente por abordar questões políticas com as quais sinto identificação. No entanto, eu poderia ter escolhido muitas outras histórias, também mobilizadoras do ponto de vista político. Por que o universo dos jangadeiros me atraiu tanto é uma pergunta que não sei explicar completamente. Também aqui algum elemento intuitivo se manifestou; porém, enquanto no processo anterior a intuição levou-me a um caminho de autoconhecimento, de “entrar no próprio bosque”, como nos versos de Pablo Neruda, o trajeto desse outro processo proporcionou-me – e, acredito que para os públicos com que dialoguei – um sair desse bosque intimista, uma abertura maior para o mundo, para o outro.

Assim, nas duas etapas, pude trabalhar com repertórios ora mais líricos, subjetivos, ora mais épicos, objetivos, possibilitando lidar com diferentes esferas do ser, englobando desde questões pessoais e existenciais até questões coletivas, sociais; experimentando desde a busca de um estado de encantamento, de uma relação mais mágica e transcendente com a vida, até a percepção das condições materiais tão injustas que caracterizam nossa sociedade e a importância de uma ação/atuação que se alie à necessidade de transformar essa sociedade.

Outro procedimento que caracterizou as duas etapas da pesquisa prática foi a organização do repertório escolhido, resultando em uma dramaturgia de colagem, no caso de *O caçador de raízes*, e em uma narrativa poético-musical, no caso de *A viagem dos pescadores*. As especificidades desses processos e formatos, do ponto de vista de minha experiência, foram refletidas ao longo dos capítulos 3 e 4 desta dissertação.

A busca de diferentes formas de ensaiar é um terceiro procedimento que destaco na pesquisa prática, a partir do seguinte questionamento: “uma atuação diferenciada não pediria também um processo diferenciado?”. Nesse sentido, os estudos sobre os *griots* e os jograis inspiraram a realização de ritos pessoais e de intervenções em espaços públicos – manifestações que, em si, já constituem uma atuação, podendo também ser utilizadas como aquecimentos ou laboratórios para que o artista se relacione de modo mais profundo com a palavra, com a capacidade mobilizadora da palavra, com aquilo que, por intermédio de um repertório poético, narrativo e musical, é possível acessar em si e no outro.

Um procedimento importante adotado durante a pesquisa foi a utilização de um diário de bordo e de recursos audiovisuais como desenhos, fotografias, gravações em áudio e vídeos, com o objetivo de registrar os processos vividos da forma mais completa possível. Tais registros constituíram a principal fonte para a sistematização das experiências artísticas da pesquisa prática, aliados aos estudos sobre os *griots* e jograis, e a reflexões de autores como Paul Zumthor, Jean-Pierre Ryngaert, Antoine Vitez, Eugênio Barba, Jerzy Grotowski, Augusto Boal, Ailton Krenak, Chimamanda Adichie e Walter Benjamin. Este último, ao relacionar experiência e narrativa, fundamentou também a escrita desta dissertação no sentido de aliar forma e conteúdo, de narrar as histórias desta pesquisa, resultando em um trabalho permeado por elementos poéticos, narrativos e musicais, como a atuação que me propus a aprofundar.

Em ambas as etapas práticas, a itinerância – princípio de atuação comum aos *griots* e aos jograis – teve um papel importantíssimo, seja nos momentos em que transitei por diferentes espaços de uma mesma cidade como São Paulo, seja deslocando-me para outro

estado brasileiro como Minas Gerais e, ainda, para outro país: o Chile. Propiciadora de encontros e de trocas, a itinerância foi um princípio que me fez vivenciar o próprio caminho como espaço de atuação, levando-me a atuar em estradas, vilarejos e grandes cidades; em parques, praças, ruas e calçadões; salas de teatro; meios de transporte como metrô e ônibus de viagens; casas, centros comunitários e juntas de vizinhos; em um albergue de moradores de rua e na própria universidade em que realizei esta pesquisa. Da mesma forma, pude dialogar com públicos bastante heterogêneos, no que diz respeito a faixas etárias, formações, áreas de atuação e classes sociais; públicos formados por uma única pessoa, por pequenos ou grandes grupos, o que me fez compreender de modo mais profundo por que o pesquisador português António José Saraiva (1984, p. 48) considera os jograis como os “intermediários culturais por excelência”. Ser artista-pesquisador também significa, de alguma forma, ser itinerante e, por meio dessa atuação, contribuir para romper fronteiras, para colocar em contato realidades tão diferentes.

A diversidade de espaços e públicos demandou um grande esforço no sentido de que cada trabalho pudesse efetivamente dialogar com os contextos em que se inseriu. Esse diálogo, no entanto, aconteceu de formas muito específicas em cada processo. Em *O caçador de raízes*, era sobretudo a encenação que dialogava com cada espaço e público, abrindo-se para ser recriada em aspectos como dramaturgia – pela inserção de repertórios que refletissem questões locais – e concepção de espaço – incorporando elementos físicos de cada lugar. Em *A viagem dos pescadores*, o diálogo se deu de forma mais direta entre narrador e público, fazendo com que a duração e a forma de narrar, bem como os próprios episódios da história, pudessem ser alterados a cada narrativa, de acordo com a relação estabelecida com cada público. Para dialogar é preciso abertura e sensibilidade em relação ao outro, a seu tempo, interesse e disponibilidade – principalmente quando se trata de intervenções em espaços públicos, em momentos do cotidiano. As experiências que vivenciei nesse sentido colocaram-me diante da constatação de que, afinal, o encontro é mais importante do que a própria narrativa: esta se torna, mais do que um fim em si, um meio que viabiliza a troca entre um ser humano e outro; entre um artista e um cidadão surpreendido por uma canção, um poema, uma história; entre um artista e um grupo de pessoas que se dispõe a ouvi-lo. Retomo aqui a noção de “encontro” como elemento central da cultura da qual os *griots* fazem parte, e de “jogo” – palavra que há quatorze séculos nomeou os jograis ou *jocultores*. A essa forma de narrar dei o nome de *narrativa dialogada*, destacando a possibilidade que oferece de problematizar, durante o próprio ato de narrar, questões diversas sobre a vida individual e coletiva, a partir

das vivências e opiniões do público. A meu ver, isso aproxima a figura do narrador com a do educador, bem como a narrativa de uma ação pedagógica fundada no diálogo.

Percebo aqui um campo extremamente fértil e estimulante, que pretendo aprofundar em uma possível pesquisa de doutorado.

* * *

A relação entre teoria e prática foi uma questão extremamente relevante que pude amadurecer ao longo da pesquisa. Inicialmente, eu já tinha a intenção de que houvesse um fluxo entre ambas, uma via de mão dupla, um processo de mútua alimentação. No entanto, essa relação revelou-se muito mais dinâmica e peculiar do que eu havia imaginado: ao serem vivenciados, os princípios destacados dos estudos teóricos passaram por meus sentidos, meus sentimentos, pelas relações que estabeleci nos caminhos que percorri. Assim, se a teoria ofereceu elementos para a prática, esta também contribuiu para que a elaboração teórica integrasse aspectos racionais, sensoriais e afetivos, ou seja, que fosse preenchida pelas marcas da experiência. Por sua vez, os estudos teóricos ajudaram a sistematizar as experiências práticas, possibilitando a compreensão de alguns aspectos que, durante o processo, muitas vezes foram vivenciados de forma inconsciente, intuitiva. Nesse sentido, os estudos de Silvio Zambroni (2006) sobre a intersecção entre arte e ciência ajudaram-me a desconstruir algumas representações sobre trabalho científico que excluem aspectos não racionais, ainda que a pesquisa em questão seja no campo das artes, bem como representações sobre o trabalho artístico, sobre o qual paira uma ideia de ser totalmente guiado pela intuição:

Há muitos mitos sobre a forma do trabalho cerebral de cientistas e artistas. O senso comum costuma atribuir grosseiramente ao artista a faculdade de intuir, e ao cientista a de racionalizar, devido ao fato de a imagem do trabalho científico estar associada às ideias de exatidão, precisão, verdade e dedução. [...] Não se deve deixar de reconhecer também que tanto no trabalho artístico como no científico existe um caráter pessoal e subjetivo na forma de trabalhar e de encontrar soluções criativas. [...] A criação artística espelha a visão pessoal do artista, da mesma forma que a criação científica reflete a visão pessoal do cientista. (ZAMBRONI, 2006, p. 33 a 34)

O diálogo entre arte e ciência foi um desafio constante nesta pesquisa. Assumir-me como artista-pesquisador-participante significou lidar com essas esferas de forma aberta, procurando escapar dos estereótipos e condicionamentos, buscando estar atento aos aprendizados que cada experiência proporcionava – seja nos momentos mais teóricos ou mais práticos – e compartilhando com o leitor não apenas certezas ou constatações, mas também

dúvidas, impasses, as novas hipóteses que surgiam; o ato de experimentar não apenas na criação artística, mas no próprio ato de pesquisar. Talvez aí resida a vida, o material mais rico de uma pesquisa.

A relação entre processo e resultado também foi reveladora ao evidenciar que os princípios de atuação não alimentaram apenas resultados cênicos, mas os próprios processos que geraram tais resultados. Isso me levou a ampliar a noção que eu tinha sobre o termo “atuação”: muito além de uma presença cênica, ela diz respeito a uma presença na sociedade, a uma ação na vida, ao conjunto de interações que se dão antes, durante e depois da cena. Nesse sentido, retomo o sentido de integração entre arte e vida apontada por Juliana Jardim Barboza (2009, p. 51) ao se referir à *performance* dos *griots* como “seu estar no mundo”. Nas palavras do jogral Palmito, “as outras vinte e três horas do dia são tão importantes quanto a hora da *función*, da apresentação”. Se a *performance* ou “obra plena” é uma maneira de estar e se cada momento significa uma oportunidade de atuar, então o espaço dessa atuação é o próprio mundo; a cena é a própria vida.

Termino a pesquisa com a certeza de que tenho muito a aprender, muito a caminhar. Verdadeiramente. Este ciclo vai se fechando, ao mesmo tempo que reconheço outro já se abrindo como uma continuidade das questões com que convivi nesses dois anos e meio. Por motivos pessoais, mudei-me de São Paulo para a cidade de Mossoró, no Rio Grande do Norte. A proximidade cotidiana com determinadas manifestações culturais – como, por exemplo, a poesia improvisada dos cantadores, os brincantes ou os poemas narrativos que constituem a literatura de cordel – tem me proporcionado um sentimento de identificação, de encontrar outros “espíritos afins” e “parentes” menos distantes no tempo e no espaço do que os *griots* africanos e os jograis medievais europeus. A integração entre teatro, música e poesia é uma característica muito presente na cultura popular nordestina, o que tem me colocado diante da alegre possibilidade de seguir um caminho menos solitário, mais compartilhado, que não exclui a continuidade desse trabalho mais pessoal ou autoral, mas que acrescenta um outro campo de relações, de trocas, de aprendizado nas semelhanças e diferenças de nossas histórias.

Para finalizar esta dissertação, trago um trecho do livro *O ator no século XX: evolução da técnica; problema da ética*, de Odette Aslan, que dedico como um poema a todos os semeadores de horizontes que com suas palavras-músicas, e ao contrário do que fazem os grandes edifícios, convidam o pensamento, o devaneio e o sonho humano para um passeio além das fronteiras do visível; ali onde, talvez, more a utopia:

Ator-poeta, trovador falando ou cantando, veremos sem dúvida por muito tempo ainda nas estradas esse eterno sonhador para quem o prazer de atuar se confunde com o prazer de viver, para quem o mal de viver se traduz pela dor que se canta e repartindo o que se encanta. (ASLAN, 1994, p. 346)

Referências bibliográficas

- ABREU, Luiz Alberto de. A restauração da narrativa. In: *O Percevejo*. Rio de Janeiro, ano 8, n.9, 2000, p. 115 a 125.
- ADICHIE, Chimamanda. *O perigo da única história*. Palestra realizada em 2009 dentro do projeto TEDTalks Video Site. Tradução: Erika Barbosa. Disponível em: www.ted.com/talks/lang/por_pt/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html (acessado em 12/04/2011).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia – volume 1*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- ASLAN, Odette. *O ator no século XX – evolução da técnica, problema da ética*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 19ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- BARBA, Eugênio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- _____. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo, Campinas: Hucitec, Editora da Unicamp, 1991.
- 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: *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.
- _____. *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.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BIÃO, Armindo. Um léxico para a Etnocenologia: proposta preliminar. In: BIÃO, Armindo (org.). *Anais do V Colóquio Internacional de Etnocenologia*. Salvador: Fast Design, 2007, p. 43 a 49.
- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro; memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

- _____. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas. 1913-1956*. São Paulo: editora 34, 2000.
- BRÍGIDA, Miguel de Santa. A etnocenologia como desígnio de um novo caminho para a pesquisa acadêmica – ampliação do modo e do lugar de olhar a cena contemporânea. In: BIÃO, Armindo (org.). *Anais do V Colóquio Internacional de Etnocenologia*. Salvador: Fast Design, 2007, p. 199 a 203.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- CARREIRA, André. Breve história do teatro de rua no Ocidente. In: CARREIRA, André. *Teatro de rua (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda., 2007.
- CARVALHO, Ênio. *História e formação do ator*. São Paulo, Ática, 1989.
- CASTRO, Alice Vergueiro de. *O elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.
- FARIAS, Paulo F. de Moraes. *Griots, louvação oral e noção da pessoa no Sahel*. São Paulo: Casa das Áfricas, PUC, USP, 2004 – disponível em: <http://www.casadasafricas.org.br/site/img/upload/503219.pdf> (acessado em 20/10/2010).
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- HALE, Thomas A. *Griots and griottes*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1998.
- HALEY, Alex. *Negras raízes*. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- HAMPÂTÉ-BA, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (coordenador do volume). *História geral da África, vol. I: metodologia e pré-história da África*. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982, p. 181 a 218.
- KHAZNADAR, Chérif. Contribuição para uma definição do conceito de Etnocenologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (orgs.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 55 a 59.

- KRENAK, Ailton. O resgate do mundo mágico. In: WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (coord.). *História falada: memória, rede e transformação social*. São Paulo: SESC-SP, Museu da Pessoa, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 49 a 55.
- LARROSA, Jorge. O ensaio e a escrita acadêmica. In: *Revista Educação & Realidade*. Porto Alegre: v. 28, nº. 2, jul/dez 2003, p. 101 a 115.
- LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente Medieval*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2005.
- _____. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LEITE, Fábio. Prefácio. In: HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *Amkoullel, o menino fula*. São Paulo: Palas Athena, Casa das Áfricas, 2003.
- MACHADO, Marina Marcondes. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. In: *Revista Sala Preta*. São Paulo: USP, n. 2, 2002, p. 260 a 263.
- MARQUES, Isabel A. *Dançando na escola*. 5ª. ed. São Paulo: Cortez, 2010.
- MATOS, Gislayne Avelar. *A palavra do contador de histórias*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*. 3ª. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1949.
- NERUDA, Pablo. *Memorial de Isla Negra*. Santiago: Copesa Editorial, 2004.
- NEVES, Berenice Abreu de C. Odisséia numa jangada. In: *Revista Nossa História*. São Paulo: Vera Cruz, nº. 8, jun/2004, p. 14 a 21.
- _____. *Do mar ao museu: a saga da jangada São Pedro*. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001.
- _____. *O Raid da jangada São Pedro: pescadores, Estado Novo e luta por direitos*. Tese de Doutorado em História Social apresentada à Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro: 2007.
- PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. 4ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanhos e outros poemas*. Seleção e introdução de Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.
- PIRES, Ricardo Annanias. *A tradição oral africana e as raízes do jazz*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Econômica da FFLCH-USP. São Paulo: 2008.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- QUIROGA, Osvaldo. Cuando la libertad gana las calles. In: DACAL, Enrique. *Teatro de la libertad*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006, p. 7 a 10.
- RAULINO, Berenice. *Ponderações sobre o ator épico*. Inédito.
- RYNGAERT, Jean Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SARAIVA, António José. *A cultura em Portugal – teoria e prática – livro II*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1984.
- SOUTHERN, Eileen. *The music of black americans*. New York: W. W. Norton & Company, 1983.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- TAVARES, Braulio. *Contando histórias em versos: poesia e romanceiro popular no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de teatro*. São Luís: Ed. Instinto Geia, 2005.
- VANCINA, Jan. *A tradição oral e sua metodologia*. In: KI-ZERBO, J. (coordenador do volume). *História geral da África, vol. I: metodologia e pré-história da África*. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982, p. 157 a 179.
- VAZ, Carlos. *Para um conhecimento do teatro africano*. Lisboa: Ulmiero, 1978.
- ZAMBRONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. 3ª. ed. revista. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2006.
- ZINK, Michel. Literatura(s). In: LE GOFF, Jacques; SCHMIDT, Jean-Claude (coord.) *Dicionário temático do Ocidente Medieval – vol. I e II*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- _____. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Endereços eletrônicos consultados:

- www.inaligallery.com (acessado em 08/05/2011).
- www.unesco.org (acessado em 09/05/2011).
- www.dicionario.sensagent.com (acessado em 09/05/2011).
- www.cultura.gov.br/cultura_viva (acessado em 26/08/2009).
- www.castelodosaprendizes.com/album.htm (acessado em 25/12/2009).
- www.palmitoencamino.blogspot.com (acessado em 4/5/2011).
- www.ciadejovensgriots.org.br (acessado em 02/02/2009).
- www.chicoalbuquerque.com.br (acessado em 27/04/2011).
- www1.folha.uol.com.br/folha/videocasts/ult10038u673580.shtml (acessado em 14/04/2011).
- www.youtube.com/watch?v=xCLms_NqYey&feature=related (acessado em 09/05/2011).

ANEXOS

ANEXO 1

PROJETO DE LEI GRIÔ NACIONAL

Institui o Programa Nacional Griô de Transmissão dos Saberes e Fazeres de Tradição Oral e a Comissão Nacional Griô, dispõe sobre seus fins e mecanismos de formulação e aplicação, e dá outras providências.

CAPÍTULO I

DAS DISPOSIÇÃO GERAIS

Art. 1º - Esta lei, com fundamento nos artigos art. 215 e art. 216 da Constituição Federal de 1988, estabelece o Programa Nacional Griô de Transmissão dos Saberes e Fazeres de Tradição Oral, seus fins e mecanismos de formulação e aplicação, e constitui a Comissão Nacional Griô definindo suas atribuições.

§ 1º - Segundo determinação do artigo 215 da Constituição Federal, cabe ao Estado garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes de cultura nacional, e apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 2º - Segundo determinação do artigo 216 da Constituição Federal: "Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira".

§ 3º - Esta lei corrobora com os termos da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Unesco em 2003, que considera "as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu patrimônio cultural".

§ 4º - Esta lei também está de acordo com os termos da Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular aprovada pela Conferência Geral da UNESCO em 1989, que: instrui sobre a importância da elaboração e transmissão nos programas de ensino curriculares e extra-curriculares, o estudo da cultura tradicional e popular para fomentar o melhor entendimento da diversidade e diferentes visões de mundo, especialmente as que não participam da cultura dominante; aponta a necessidade de estabelecer-se um conselho nacional da cultura tradicional e popular formado sobre uma base interdisciplinar ou outro organismo coordenador semelhante nos quais os diversos grupos interessados estejam representados; e orienta que se garanta a valorização e o apoio financeiro aos indivíduos e instituições que estudem, tornem público, fomentem ou possuam elementos da cultura tradicional e popular.

§ 5º - Esta lei é parte integrante das estratégias de ação prevista no Plano Nacional de Cultura que propõe a criação de políticas de transmissão dos saberes e fazeres das culturas populares e tradicionais, por meio de mecanismos de reconhecimento formal dos mestres populares e leis específicas, bolsas de auxílio, integração com o sistema de ensino formal, estudo e sistematização de pedagogias e circulação de seus saberes e fazeres.

CAPÍTULO II

DO PROGRAMA NACIONAL GRIÔ

Art. 2º - O Programa Nacional Griô tem por objetivo instituir uma política de transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral em diálogo com a educação formal, para o fortalecimento da identidade e ancestralidade do povo brasileiro por meio do reconhecimento político, econômico e sócio cultural dos griôs, das griôs, mestres e mestras de tradição oral.

Art. 3º - Poderão participar do Programa: Griôs Aprendizes, Griôs, Mestres de tradição oral ligados a entidades sem fins lucrativos de finalidade cultural como associações, sindicatos, cooperativas, consórcios, fundações, organizações não governamentais (ONG), organizações da sociedade civil de interesse público (OSCIP), que atuem com a tradição oral e que apresentem projetos pedagógicos em parceria com as escolas e/ou universidades públicas.

Art. 4º - Caberá ao Ministério da Cultura publicar os editais dos projetos, com recursos provenientes de seu orçamento anual.

Art. 5º - O Programa Nacional Griô será executado através de gestão compartilhada entre o Ministério da Cultura e a Sociedade Civil Organizada, a partir da criação da Comissão Nacional Griô, no âmbito do Sistema Nacional de Cultura.

Art. 6º - O Programa Nacional Griô fomentará a formação de redes locais, regionais e nacionais entre os projetos pedagógicos aprovados, promovendo e apoiando encontros de planejamento, trocas de experiência e avaliações regionais.

Art. 7º - Os(as) Griôs Aprendizes, Os(as) Griôs, Mestre(as) de tradição oral participantes do Programa serão contemplados com bolsas de incentivo, com valor sugerido pela Comissão Nacional Griô.

Parágrafo único: a regulamentação e funcionamento da bolsa de incentivo se fará através de portaria do Ministério da Cultura com a criação de Sistema de Cadastro Griô, garantindo transparência e publicidade dos recursos disponibilizados.

CAPÍTULO III

DA COMISSÃO NACIONAL GRIÔ

Art. 8º - O Ministério da Cultura, através de portaria específica, constituirá a Comissão Nacional Griô para compor a gestão compartilhada do Programa.

I – Comporão a Comissão Nacional Griô representantes do Ministério da Cultura e da Sociedade Civil Organizada;

II – A sociedade civil organizada será representada pelos(as) Griôs(as), Mestres(as) de tradição oral das comunidades envolvidas, assim como também escolas, universidades públicas ou comunitárias participantes;

III – A composição da Comissão Nacional Griô se fará da seguinte forma:

- a) 1 (um) representante de cada regional do Ministério da Cultura
- b) 1 Griô Aprendiz de tradição oral vinculado a projetos pedagógicos de cada região do País
- c) 1 Griô e Mestre(a) de tradição oral vinculado a projetos pedagógicos de cada região do País

IV – Será de responsabilidade da Comissão Nacional Griô:

- a) propor normas e critérios para uma gestão compartilhada do programa;
- b) monitorar e avaliar os projetos pedagógicos apresentados;
- c) aprovar os projetos pedagógicos de concessão das bolsas de incentivo;
- d) propor, acompanhar e avaliar projetos e recursos para fomentar ações em redes nacionais e regionais do programa;

CAPÍTULO IV

DOS PRINCÍPIOS ORIENTADORES

Art. 9º - São princípios orientadores desta Lei:

I - Reconhecimento dos saberes e fazeres da tradição oral como estruturantes para a afirmação e fortalecimento da identidade e ancestralidade do povo brasileiro;

II - Valorização da dimensão pedagógica das práticas de transmissão oral próprias da diversidade das expressões étnico-culturais do povo brasileiro;

III - Empoderamento da sociedade civil organizada como principal mediadora do diálogo entre tradição e invenção, escola e comunidade, vivência e consciência, saber tradicional e conhecimento científico;

IV - Gestão compartilhada e a criação de redes sociais de transmissão oral como estratégias de auto-organização para a cidadania cultural e a inclusão social das comunidades de tradição oral;

V - Reconhecimento dos saberes e fazeres e do espaço sócio-cultural, político e econômico dos(as) Griôs e Mestres(as) da tradição oral na área da educação, pela própria comunidade de pertencimento dos(as) Griôs e Mestres(as);

VI - Necessidade de viabilizar sistema de repasse de recursos públicos de forma simples, direta, transparente e descentralizada, reconhecendo a especificidade e singularidade do universo da tradição oral.

CAPÍTULO V

DAS DEFINIÇÕES

Art. 10º - Para os fins previstos nesta Lei, entende-se por:

I - Griô e Mestre(a): todo(a) cidadão(ã) que se reconheça e/ou seja reconhecido(a) pela sua própria comunidade como herdeiro(a) dos saberes e fazeres da tradição oral, organizados em diversas categorias, tais como: mestre(a) das artes, da cura e dos ofícios tradicionais, líder religioso(a) de tradição oral, brincante, contador(a) de histórias, poeta/poetisa popular e outras categorias sócio-culturais que através do poder da palavra, da oralidade, da corporeidade e da vivência, dialoga, aprende, ensina e torna-se a memória viva e afetiva da tradição oral, transmitindo saberes e fazeres de geração em geração, garantindo a ancestralidade e identidade do seu povo;

a) Griô: palavra abasileirada da forma francesa *griot*, que por sua vez é tradução de *dieli* em bamanan – língua do noroeste da África, antigo império do Mali. Significado: o sangue que circula. Na tradição oral do noroeste da África, o griô é um caminhante, cantador, poeta, contador de histórias, genealogista, artista, comunicador tradicional, mediador político da comunidade. Ele é o sangue que circula os saberes e histórias, mitos, lutas e glórias de seu povo, dando vida à rede de transmissão oral de sua região e país.

b) São considerado(a)s griôs: congadeiro(a), quituteira (o), baiana(o) de acarajé, pescador(a) artesanal, marisqueira(o), quebradeira de coco, jongueiro(a), folião(ã) de reis, capoeirista, parteira(o), zelador(a) de santo, erveira(o), rezador (a), benzedor (a), caixeiro(a), carimbozeiro(a), reiseiro(a), cantador(a), tocador(a), cirandeiro(a), maracatuzeiro(a), coquista, marujo(a), sambista, artistas de circo, artista de rua, bonequeiro(a), mamulengueiro(a), catireiro(a), repentista, cordelista(a), pajé, artesão(a), moçambiqueiro(a), fandangueiro(a), marcador(a)/gritador(a) de quadrilha e leilão, guardiã(o) de cordão de pássaro, e herdeiros(as) e transmissores(as) de todas as demais expressões culturais populares de tradição oral do Brasil;

II - Griô Aprendiz: é um aprendiz que possui uma linguagem artística e uma pedagogia para mediação do diálogo entre o saberes, fazeres e práticas pedagógicas de tradição oral e os conteúdos e práticas pedagógicas da educação, e também identificação afetiva e cultural com os(as) griôs, mestres(as) da tradição oral;

III - Tradição Oral: é o universo de vivência dos saberes e fazeres da cultura de um povo, etnia, comunidade ou território que é criado e recriado, transmitido e reconhecido coletivamente através da oralidade de geração em geração, com linguagem própria de percepção, elaboração e expressão, pedagogia de transmissão e política de reconhecimento.

CAPÍTULO VI

DOS DIREITOS E DEVERES DOS(AS) GRIÔS, MESTRES(AS) DOS(AS) GRIÔS APRENDIZES DE TRADIÇÃO ORAL E DAS ENTIDADES PROPONENTES

ARTÓRIO DO REGISTRO DE IMÓVEIS
Forum Des. Carlos Benjamim de Barros, Tel: (75) 3334-1181
Rua João Oliveira Lima, s/n - CEP: 46.960-000
Lencóis - Bahia

Art. 11º - Caberá ao(à) Griô, Mestre(a) de Tradição Oral:

I - Disponibilizar-se ao diálogo com a escola e universidade pública e comunitária parceira através das atividades previstas no projeto pedagógico, nos diversos espaços de sua atuação, para fortalecimento da rede de transmissão oral de sua comunidade, região ou território.

II - Compartilhar seus saberes, fazeres e práticas pedagógicas de tradição oral com o griô aprendiz vinculado ao projeto pedagógico da entidade proponente;

III - Representar o Programa Nacional Griô, compartilhando vivências e resultados da mesma em atividades e eventos em âmbito local, regional e nacional.

Art. 12º - Caberá a(à) Griô Aprendiz e a entidade proponente:

I - Desenvolver e realizar o projeto pedagógico, integrando o mesmo à escola e aos(às) Griôs e Mestres(as)

II - Aprender e fazer circular os saberes, fazeres e práticas pedagógicas dos(as) Griôs, Mestres(as) de Tradição Oral, realizando caminhadas e vivências com uma linguagem, pedagogia e política de construção e fortalecimento da rede de transmissão oral de sua comunidade, região ou território.

III - Realizar atividades pedagógicas em parceria com as escolas/universidades públicas e comunitárias, para a sensibilização de educadores e estudantes, integrando os saberes e fazeres de tradição oral com o currículo da educação formal.

IV - Estudar, criar, registrar, sistematizar e compartilhar as práticas, saberes e fazeres do projeto pedagógico da entidade proponente em parceria com a escola, encaminhando relatórios e participando de atividades de avaliação e sistematização do Programa Nacional Griô.

V - Promover e divulgar o Programa Nacional Griô, compartilhando vivências e resultados da mesma em âmbito local, regional e nacional.

Art. 13º - Dos direitos do(a) Griô, Mestre(a) de Tradição Oral

I - Os(as) Griôs, Mestres(as) de Tradição Oral vinculados ao projeto pedagógico selecionado da entidade proponente terão o direito a uma bolsa incentivo mensal por tempo indeterminado, no valor de um salário mínimo, que serão concedidas diretamente aos bolsistas a partir do primeiro trimestre do ano subsequente à publicação dos resultados da seleção no Diário Oficial da União.

II - Garantia do direito à propriedade intelectual e à repartição de benefícios resultantes de produtos gerados pelo Projeto Pedagógico.

III - Diploma que concede o título de Mestre e Griô de Tradição Oral do Brasil

IV - Prioridade em ações do governo federal para a salvaguarda dos seus saberes e fazeres de tradição oral.

V - Apoio material para viabilização da documentação das atividades do Projeto Pedagógico envolvendo os saberes e fazeres de tradição oral.

Art. 14º - Dos direitos do(a) Griô aprendiz:

I. O Griô aprendiz vinculado ao projeto pedagógico proponente terá direito a uma bolsa incentivo mensal no valor de um salário mínimo a partir do primeiro trimestre do ano subsequente à publicação dos resultados da seleção no Diário Oficial da União, que será concedida diretamente ao bolsista por um ano, renovável por no máximo 4 anos através de processo de avaliação anual.

Art. 15º - Dos direitos da entidade proponente:

I - A entidade proponente que cumprir as atividades de avaliação, sistematização, compartilhamento dos projetos e produção de materiais didáticos com os saberes e fazeres dos Griôs e Mestres(as) poderão concorrer a Prêmio Incentivo Griô previsto em portaria específica para complementar esta Lei.

II - A entidade proponente receberá apoio técnico do Ministério da Cultura para inscrição do projeto pedagógico no cadastro do Profic e acompanhamento dos documentos necessários e solicitados para aprovação e arrecadação de fundos por renúncia fiscal.

III - A entidade proponente que assumirem todas as suas responsabilidades de auto-avaliação, sistematização e compartilhamento demandadas na execução dos projetos receberão titulação pública através de certificação destacando o mérito do projeto pedagógico de Transmissão Oral na sua comunidade, que será concedido em Solenidade Pública específica promovido pelo Ministério da Cultura.

Art. 16º - Dos direitos do educador e da escola parceira:

I - A escola parceira e o educador que cumprirem as atividades de avaliação, sistematização, compartilhamento dos projetos e produção de materiais didáticos com os saberes e fazeres dos Griôs e Mestres(as) poderão concorrer a Prêmio Incentivo Griô previsto em portaria específica para complementar esta Lei.

II - A escola parceira e o educador receberão apoio técnico do Programa para formação e sistematização em práticas pedagógicas que promovam o diálogo entre a tradição oral e a educação formal.

III - A escola parceira e o educador que assumirem todas as suas responsabilidades de auto-avaliação, sistematização e compartilhamento demandadas na execução dos projetos receberão titulação pública através de certificação destacando o mérito do projeto pedagógico de Transmissão Oral na sua comunidade, que será concedido em Solenidade Pública específica promovido pelo Ministério da Cultura.

CAPÍTULO VII

JUSTIFICATIVA

A Ação Griô apresenta ao congresso nacional, por meio de um projeto de lei de iniciativa popular, a LEI GRIÔ NACIONAL, com a finalidade de instituir uma política nacional de transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral em diálogo com a educação formal, para promover o fortalecimento da identidade e ancestralidade do povo brasileiro por meio do reconhecimento político, econômico e sócio cultural dos griôs, das griôs, mestres e mestras de tradição oral do Brasil, acompanhado por uma proposta de um programa nacional a ser instituído, regulamentado e implementado no âmbito do Ministério da Cultura e do sistema Nacional de Cultura.

Os métodos e conteúdos da educação no Brasil são exemplos de um modelo de desenvolvimento que exclui a cultura de tradição oral do Brasil, elemento central da vida social, econômica e cultural dos povos e comunidades tradicionais do país, do processo de produção do conhecimento e da formação de nossas crianças e jovens. As rendeiras, zeladores(as) de santo, reiseiras (os), artistas de rua, curadores, mestres de capoeira, mamulengueiros e tantos outros são representações vivas da diversidade cultural do Brasil e têm um papel fundamental na educação do povo brasileiro. A tradição oral é considerada por mestres africanos como a grande escola da vida, ela é, ao mesmo tempo, mito, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, brincadeira.

A dissociação cultural entre escolas e suas comunidades, entre as gerações de tradição oral (de raízes afro-indígenas) e as novas gerações de tradição escrita, é uma questão que precisa ser enfrentada e superada para a construção de uma identidade e de um modelo nacional, autônomo e soberano de desenvolvimento. Em todo o Brasil, principalmente nas instituições de ensino, as tradições orais são consideradas primitivas, *naifs*, iletradas analfabetas e carentes de informação.

Fatores ideológicos foram responsáveis pela não vinculação das culturas negras e indígenas no desenvolvimento do processo educacional brasileiro. Estes segmentos não hegemônicos, entretanto, buscaram manter vivas suas manifestações culturais, embora isso tenha ocorrido fora das instituições escolares que a tais saberes tem-se mantido fechada, e voltada ao racionalismo, à disciplina, ao higienismo e ao desenvolvimento do gosto pelo "belo" e das ciências associados à produção cultural de origem européia.

A formação da identidade dos estudantes brasileiros, neste horizonte político-cultural e ideológico dos currículos e modelos pedagógicos de nossas escolas e universidades, tem se caracterizado pela exclusão das culturas indígenas e, sobretudo, negras, e pela padronização da moderna cultura ocidental de matriz européia, branca e cristã. Ao facilitar o desenvolvimento da identidade dos estudantes a partir da comparação com estes valores, a escola atribui às culturas negras, indígenas e mestiças um sinal negativo, relacionando estas matrizes culturais a um certo "atraso" e descompasso do Brasil no contexto da cultura mundial.

No entanto, em diversas partes do país, em associações, institutos, ONGs, universidades, escolas públicas e espaços institucionais do poder público constituído está em construção um projeto nacional de cultura, educação e tradição oral que busca equacionar problemas relacionados ao esquecimento da história, o conflito cultural entre as gerações, a folclorização da identidade cultural e desvalorização econômica e social das comunidades de tradição oral.

A Ação Griô Nacional propõe um grande movimento de valorização da tradição oral que se iniciou há 10 anos, através do Projeto Grãos de Luz e Griô, e que tem garantido a continuidade e consolidação de resultados e diversas práticas pedagógicas na escola pública em parceria com mais de 130 organizações de educação e cultura e 750 griôs e mestres de tradição oral distribuídos em 21 estados do Brasil que formam juntos a Rede Ação Griô Nacional. O processo de ensino-aprendizagem proposto pelo Grãos de Luz e Griô como referência para a Rede da Ação Griô Nacional é a pedagogia Griô, participativa, encantadora e vivencial, contribuindo para a inovação das metodologias de educação das escolas e universidades; reconhecendo o lugar político e social da tradição oral que passa a dialogar com o sistema formal de ensino, além de facilitar o crescimento das crianças, adolescentes e jovens vinculados à sua ancestralidade. O Grãos de Luz e Griô se tornou em 2005 ponto de cultura do Brasil, assumindo em 2006 junto a Secretaria de Cidadania Cultural do Ministério da Cultura, a criação e gestão compartilhada da Ação Griô Nacional envolvendo 7 coordenações regionais.

Compreendendo que este processo de reconhecimento político, social e econômico dos saberes e fazeres dos griôs e mestres de tradição oral em diálogo com a educação formal precisa ser criado e instituído de maneira efetiva e definitiva no centro das políticas públicas e da agenda social e cultural do país; compreendendo que eleger a escola e a universidade como espaço privilegiado para o diálogo com a tradição oral é inserção de uma ação num importante campo de disputa ideológica, a Ação Griô lança este grande movimento de mobilização e articulação de redes sociais em todo o país para a construção da LEI GRIÔ NACIONAL em diálogo com os poderes executivo, legislativo e a sociedade civil organizada.

No contexto da cultura brasileira, há um movimento político-cultural inédito e sem precedentes que reconhece as diversas expressões da cultura brasileira como poder estruturante de uma nova forma de construir educação, cidadania, a economia, e a política. Trata-se dos Pontos de Cultura, que ao qualificar e impulsionar a ação cultural de organizações populares e comunitárias que atuam no campo da cultura, detonaram um processo irreversível de articulação e empoderamento de grupos, comunidades e redes sociais de base no Brasil. A Ação Griô potencializa e estimula a articulação de uma rede de pontos de cultura e associações que atuam no sentido do reconhecimento e transmissão dos saberes e fazeres dos griôs e mestres de tradição oral pelo Estado brasileiro em diálogo com os espaços de educação, através de políticas públicas e práticas pedagógicas com foco na relação entre cultura e educação, escola e comunidade, o velho e o novo, a tradição e a reinvenção.

Compreende-se no entanto, que as estratégias de manutenção, resistência e afirmação destas culturas se deram basicamente através da oralidade. As redes de transmissão oral não foram vencidas nem sobrepostas pelos espaços oficiais de produção do conhecimento, elas estão vivas e presentes na vida das comunidades rurais e urbanas, e fazem parte da formação da identidade e consciência da ancestralidade de todos os brasileiros.

O desafio que se coloca para todos nós é que o estado brasileiro assuma o seu papel de promover este diálogo e esta aproximação dentro do espaço da escola, a partir de redes sociais de base formadas por griôs e mestres de tradição oral, griôs aprendizes, associações, pontos de cultura e educadores interessados em pedagogias, linguagens e saberes que compõem a rede de transmissão oral. Neste

sentido, a Ação Griô influencia diretamente na disputa pela hegemonia política e cultural da sociedade, afirmando e relevando mitos, símbolos e saberes da tradição oral numa perspectiva contra-hegemônica, e efetivando marcos legais da educação já conquistados pelo povo brasileiro e regulamentados na própria política do Ministério da Educação.

Nesse contexto, as culturas populares e tradicionais, aliadas às novas tecnologias não poluentes tem se apresentado como alternativas de sustentabilidade ambiental, social e econômica para o planeta. Tais culturas fazem parte de um conjunto de saberes que interligam a história de vida das pessoas, à história de vida de seus ancestrais, às atividades econômicas de subsistência, aos valores sociais que são criados e recriados, ao respeito e manutenção da natureza e da vida, que só podem existir se o meio onde se realizam estiver preservado.

A Ação Griô apresenta o projeto da lei griô e um programa anexo, baseado em sua experiência de 3 anos de atuação nacional, respondendo a questões relacionadas com os seguintes mecanismos:

Mecanismo 1 - o reconhecimento do estado através da concessão de um título para os herdeiros e transmissores dos saberes e fazeres de tradição oral, o que facilita a saída do anonimato. As pessoas de tradição oral são selecionadas pela vivência longínqua em um saber oral específico, pelo reconhecimento da comunidade e seu entorno, na parceria com as escolas e organizações não governamentais, através de projetos pedagógicos apresentados.

Desafios: o primeiro desafio é o conflito entre oralidade e escrita na apresentação do projeto. As soluções apresentadas nas políticas em geral são: apresentar projetos através de gravações; apoiar os herdeiros, fazedores e transmissores da cultura a escreverem os projetos e se apropriarem aos poucos das linguagens e políticas relacionadas com os mesmos; responsabilizar coordenadores de projetos, educadores e lideranças populares da comunidade pela formalização dos projetos, buscando criar redes sociais de base. O segundo desafio é o nome ou o título que se dá a pessoa que tem um saber de tradição oral, porque em cada parte do país tem uma tradição, uma linguagem, e línguas diferentes. As soluções apresentadas são a utilização de nomes que possuem sentido amplo ou inspiradores como griôs e mestres dos saberes, tesouros vivos e outros. O terceiro desafio está relacionado com a escolha das pessoas que selecionam, ou seja quem faz parte das bancas avaliadoras, e quais os conceitos ou pré-conceitos do sistema de avaliação das tradições do Brasil. As soluções apresentadas são: escolher pessoas diretamente relacionadas com o universo da pesquisa das tradições orais, e receber a indicação da própria comunidade, no sentido de reconhecer que a comunidade é quem já reverencia e referencia suas tradições;

Mecanismo 2 - O incentivo financeiro ou bolsa de incentivo – no valor médio de um salário mínimo. É um valor mínimo, mas que tem grande resultado na qualidade de vida das pessoas que cuidam das tradições orais, porque prioriza pessoas que vivem na pobreza em comunidades que têm carência na saúde, educação, meios de comunicação, fruto da desigualdade social e da superconcentração de renda.

Desafios: o primeiro desafio deste mecanismo é que essa bolsa não pode se configurar como uma aposentadoria. O segundo desafio deste mecanismo é que os herdeiros e transmissores de tradição oral tem muitas despesas relacionadas ao seu ofício. A solução apresentada é a integração de políticas de reconhecimento às pessoas e à práticas de transmissão oral com políticas de apoio e preservação aos saberes e fazeres.

Mecanismo 3 – Contrapartida dos herdeiros e transmissores dos saberes e fazeres de tradição oral. A principal contrapartida solicitadas pelas políticas públicas é a transmissão do conhecimento.

Desafios: o maior desafio deste mecanismo é o cuidado com o processo de passagem de conhecimento tradicional para não torná-lo algo formal sem uma pedagogia apropriada, onde o fazedor de cultura é responsabilizado a trabalhar de uma forma sistematizada e formal que pode contradizer com os seus princípios e práticas, ou o seu conhecimento é apropriado de forma indevida sem uma visão coerente dos direitos autorais, ou reconhecimento econômico. As soluções apresentadas é a construção de uma pedagogia coerente com o processo de transmissão das tradições orais; o reconhecimento do nome e história de vida de cada pessoa que faz parte da rede de aprendizes, griôs, mestres e comunidades tradicionais por onde cada saber é transmitido; e a criação de redes de economia comunitária que valorizam os saberes e fazeres, bem como as comunidades e pessoas como donas de seus próprios serviços e produtos.

Esta Lei é um passo importante e fundamental nesta caminhada que vem se dando em todo o país. A rede da Ação Griô Nacional convoca o congresso nacional e o governo brasileiro a cumprirem o seu papel histórico e constitucional, aprovando uma lei nacional de iniciativa popular com um desenho de um programa político de transmissão oral em diálogo com a educação formal que possa fortalecer a identidade e ancestralidade do povo brasileiro, através do reconhecimento dos griôs e mestres de tradição oral, dos povos, comunidades e das culturas populares na educação.

ANEXOS

1. Proposição de edital de seleção de projetos (capítulo III)

www.nacaogrio.org.br

Link Editais

2. Proposta de valores de bolsas a Griôs, Mestres(as) e Aprendizes

CARTÓRIO DO REGISTRO DE PESSOAS JURÍDICAS
Fórum Des. Carlos Benjamim de Viveiros
Rua João Oliveira Lima, s/nº - Lençóis-Ba.
Promoção 603 Liv. A-02 Fls. 55
Registrado no Livro A: 03 das Pessoas Jurídicas
Sob o nº 215 (DUZENTOS E QUINZE)
Lençóis, 24 de NOVEMBRO de 2009
Ana Paula Abbott G. R. Pequeno
Ana Paula Abbott G. R. Pequeno - Oficial

ANEXO 2

CARTA OFICIAL
DO
CONGRESSO BRASILEIRO DE TEATRO

CARTA DE OSASCO

O Congresso Brasileiro de Teatro, realizado em Osasco, São Paulo, nos dias 26 e 27 de março de 2011, que reuniu profissionais do teatro nacional de vinte estados e do Distrito Federal, com os objetivos de:

discutir e refletir sobre as atuais políticas públicas culturais executadas pelas instâncias públicas e privadas;

e assegurar o debate e a implantação das propostas do setor teatral elaboradas e apresentadas à sociedade e ao Estado, ao longo dos últimos oito anos, **decidiu:**

considerando os relatos dos congressistas que comprovam que os espaços públicos no Brasil tem sido privatizados, por meio de cobrança de taxas, proibição aos artistas de exercer seu ofício, com o uso de violência física e moral, apesar do artigo 5º da Constituição Federal Brasileira garantir o direito de ir e vir e a liberdade de expressão, entendemos que a mesma está sendo desrespeitada nas instâncias municipal, estadual e federal;

- elaborar instrumentos jurídicos que regulem a ocupação dos prédios públicos ociosos, bem como imóveis que tenham possibilidade de agregar os artistas;
- criar uma comissão para impetrar uma carta-denúncia que deverá ser entregue em audiência com a Ministra da Secretaria Nacional de Direitos Humanos;
- apoiar o projeto de lei federal apresentado pelo Dep. Fed. Vicente Cândido, lido em plenária, que regulamenta a garantia deste direito.

E, também,

considerando os esforços realizados no Congresso Brasileiro de Teatro (1979, em Arcozelo) Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo (anos 80), o Movimento Arte Contra a Barbárie (1998), Redemoinho (2004-2009), Rede Brasileira de Teatro de Rua (2007), que culminaram na elaboração da Lei Prêmio do Teatro Brasileiro,

- exigir, em caráter de urgência, a sua votação pelo Congresso Nacional e, posteriormente, a sua implementação pelo Ministério da Cultura;
- fazer mobilização nacional pela votação imediata do Prêmio Teatro Brasileiro;

A plenária do Congresso Brasileiro de Teatro exige, ainda:

- aprovação imediata do Projeto de Lei PROCULTURA, no qual está inserido o Premio Teatro Brasileiro, com dotação orçamentária própria em Lei específica;
- a execução, pela FUNARTE, dos editais relacionados ao Fundo Setorial de Artes Cênicas;
- a definição do dia 27 de março como o Dia Nacional de Mobilização do Teatro;

Ficou decidido que a data do 2º. Congresso Brasileiro de Teatro será dias 06,07 e 08 de abril de 2012 em Brasília, Distrito Federal.

MOÇÃO DE REPÚDIO À RENÚNCIA FISCAL

O Congresso Brasileiro de Teatro, realizado na cidade de Osasco (SP), nos dias 26 e 27 de março de 2011, repudia todas as formas de renúncia fiscal por considerar que estas não atendem às necessidades reais dos trabalhadores da cultura e também da população brasileira, fazendo com que o destino dos fundos públicos sejam transferidos às grandes empresas e seu fim determinado por profissionais de marketing, os quais seguem a lógica estrita do lucro.

Este modelo causa uma grande distorção na distribuição de recursos, centralizando-os nas metrópoles, aprofundando, assim, as desigualdades na distribuição de investimentos que provém de tributos e são, portanto, recursos públicos.

A renúncia fiscal beneficia projetos artísticos alheios à diversidade da produção existente, já que viabiliza produções que atendam a lógica do mercado. Além disso, exclui a maioria da população brasileira ao acesso à cultura, impondo ingressos a custos elevados e outras estratégias de exclusão.

Por não vislumbrarmos outra possibilidade além do compromisso do Estado em garantir investimento direto na cultura, sem intermediações do setor privado, exigimos a extinção do modelo de renúncia fiscal.

MOÇÃO DE REPÚDIO À CRIMINALIZAÇÃO DO ARTISTA DE RUA

Nós, artistas reunidos no Congresso Brasileiro de Teatro, realizado na cidade de Osasco-SP, nos dias 26 e 27 de março de 2011, repudiamos as ações de repressão do Estado que vêm acontecendo em todo o território nacional, desrespeitando o cumprimento do artigo 5º, inciso IX da constituição federal, que garante a livre expressão da atividade intelectual, artística e de comunicação, independentemente de censura ou licença nos espaços públicos.

As ações de coibição, repressão, apreensão de material de trabalho, prisão e agressão de artistas, além da cobrança de taxas, privatização dos espaços públicos e outras exigências que inviabilizam a utilização desses espaços por parte do artista, ferem os direitos garantidos em lei na constituição federal.

Portanto, cobramos do estado uma ação contundente e imediata de isenção de quaisquer taxas e exigências documentais, e que faça valer o direito constitucional de liberdade de expressão e utilização do espaço público.

Osasco, 27 de março de 2011
Dia Mundial do Teatro.

ANEXO 3

ESBOÇO DO PROJETO DE LEI SOBRE A QUESTÃO DA ARTE NAS RUAS

Artigo 1º - As manifestações artísticas e culturais em ruas, avenidas e praças públicas são livres de qualquer censura, coerção, proibição, taxas, emolumentos, tributos, impostos, autorização e inscrição, desde que:

I. sejam gratuitas para os espectadores;

II. não interrompam o trânsito de veículos;

III. não fechem totalmente a passagem de pedestres nem o acesso a instalações públicas ou privadas;

IV. não tenham patrocínio privado que as caracterize como um evento de marketing.

Parágrafo 1º - Doações de espectadores através do tradicional “passar o chapéu” ou outras formas não podem ser consideradas cobrança de ingressos.

Parágrafo 2º - A isenção de taxas, emolumentos, tributos e impostos previstos no caput não se aplicam aos patrocínios públicos diretos ou através de leis de incentivo fiscal nem a eventuais pagamentos recebidos pelos realizadores.

Art. 2º - Esta lei se aplica particularmente aos Poderes Públicos Municipais, Estaduais e Federais, seja através de sua administração direta ou indireta.

Art. 3º - Ficam revogadas todas as determinações contrárias nas esferas municipais, estaduais e federais.

Art. 4º – Esta lei dispensa regulamentação prévia para sua aplicação e entra em vigor na data de sua publicação.

ANEXO 4

ROTEIRO DA CRIAÇÃO CÊNICA ***O CAÇADOR DE RAÍZES***

O caçador de raízes



Pintura em muro do bairro de Achupallas (Viña del Mar, Chile). Foto de meu acervo pessoal.

Escolha de repertório e dramaturgia: Ricardo Ribeiro.

Canções: Canções e momentos (Milton Nascimento e Fernando Brant); Caminando, caminando (Victor Jara); Onde eu nasci passa um rio (Caetano Veloso); El pimiento (Victor Jara); Benke (Milton Nascimento e Márcio Borges); Mama Mundi (Chico César).

Poemas: O guardador de rebanhos (Alberto Caeiro – Fernando Pessoa); A estrada (Manuel Bandeira); El cazador en el bosque (Pablo Neruda); Lo que nace conmigo (Pablo Neruda); Mundo grande (Carlos Drummond de Andrade).

Narrativas: Mito do orixá mensageiro Exu, por Reginaldo Prandi; Rito de partida dos viajantes mandinga, por Alex Haley.

CENA 1: CHEGADA

(Entrada do público: caminho de velas, por onde as pessoas passam até escolherem o lugar em que querem se sentar. Minha entrada: começo cantando do lado de fora da sala. Então entro, olhando nos olhos de cada um e me apresentando, por meio da canção, como o contador-cantador).

(Canto):

Há canções e há momentos,
- e eu não sei como explicar -
em que a voz é um instrumento
que eu não posso controlar:

ela vai ao infinito,
ela amarra todos nós!
E é um só sentimento
na platéia e na voz...

Há canções e há momentos
em que a voz vem da raiz!
E eu não sei se quando triste
ou se quando sou feliz...

Eu só sei que há momento
que se casa com canção:
de fazer tal casamento
vive a minha profissão

(Narrativa):

Um mensageiro caminhava de aldeia em aldeia buscando solução para problemas terríveis que atormentavam a todos. Ele foi aconselhado a escutar do povo todas as histórias que falassem dos homens, mulheres, crianças, das divindades, dos outros animais e seres que dividem a Terra com o ser humano. Todas as narrativas, por menos importantes que pudessem parecer, tinham que ser devidamente consideradas. E assim ele fez.

CENA 2: ESTRADA

(Canto):

Caminando, caminando,
voy buscando libertad.
Ojalá encuentre caminos
para seguir caminando!

Es difícil encontrar
en la sombra claridad
cuando el sol que nos alumbra
descolora la verdad...

Cuanto tiempo estoy llegando?
Desde cuando me habré ido?
Cuanto tiempo caminando?
Desde cuando caminando?
Caminando, caminando...

(Poema):

Eu tenho o costume de caminhar pelas estradas
olhando para a direita e para a esquerda,
e de vez em quando olhando para trás...
E o que eu vejo a cada instante?

(Pergunto o que as pessoas têm observado e compartilho algumas de minhas próprias observações)

Nas grandes cidades, as grandes casas fecham a vista à chave!
Escondem o horizonte, empurram o olhar para longe de todo o céu...
Tornam-se pequenas, porque tiram o que os seus olhos podem dar.
E se tornam pobres, porque nossa única riqueza é VER!

Essa estrada onde moro me interessa mais do que uma avenida urbana.
Nas grandes cidades todas as pessoas se parecem,
todo o mundo é igual, todo mundo é toda a gente.
Aqui, não: sente-se muito bem que cada um traz a sua alma.
Cada criatura é única.

Procuro me despir do que aprendi
e desaprender a maneira de sentir que me ensinaram.
Raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
desencaixotar as minhas emoções verdadeiras.

CENA 3: FONTE

(Canto):

Onde eu nasci passa um rio
que passa num igual sem fim;
igual sem fim: minha terra
passava dentro de mim...

Passava como se o tempo
nada pudesse mudar!
Passava como o rio
não desaguasse no mar...

O rio deságua no mar
- já tanta coisa aprendi...
Mas o que é mais meu cantar
é isso o que eu canto aqui.

Hoje eu sei que o mundo é grande
e o mar de ondas se faz,
mas nasceu junto com o rio
o canto que eu canto mais!

O rio só chega no mar
depois de andar pelo chão;
o rio da minha terra
deságua em meu coração...

(Poema):

Canto à erva que nasce comigo neste instante livre,
à secreta floração do primeiro sêmem.
Como um tambor eterno ecoam as sucessões,
o caminho de ser a ser,
e nasço, nasço, nasço com o que está nascendo.
Estou unido ao crescimento de tudo que me rodeia.
Eu pertencço à fertilidade e crescerei enquanto crescerem as vidas.
Sou jovem com a juventude da água.
Sou lento com a lentidão do tempo.
Sou puro com a pureza do ar.
Escuro com o vinho da noite.

CENA 4: RAÍZES

(Poema):

Em meu bosque

eu entro com raízes, com a minha fertilidade.

- De onde vens? – me pergunta uma folha verde e ampla como um mapa.

- Venho buscar raízes. Essa raiz deve nutrir meu sangue.

Por que as árvores escondem o esplendor de suas raízes?

Ninguém as vê trabalhando debaixo da terra

quando buscam, noite e dia, seu alimento.

Sombrio é o trabalho para que as estrelas sejam verdes?

Na floresta, quando as ramas discutem, as raízes se beijam.

(Canto):

Beija-flor me chamou: olha!

Lua branca chegou na hora.

O Beija-Mar me deu prova:

uma estrela bem nova

na luminária da mata;

força que vem e renova!

Beija-Flor de amor me leva

Como o vento levou a folha...

Minha Mamãe soberana,

minha Floresta de jóia,

tu que dás brilho na sombra

brilhas também lá na praia!

Beija-Flor me mandou embora

Trabalhar e abrir os sonhos...

Estrela d'Água me molha!

Tudo que ama e chora

some na curva do rio.

Tudo é dentro e fora

Tem a água, tem a água,

tem aquela imensidão

Tem sombra da Floresta,

tem a luz do coração

Bem-querer!!!

CENA 5: NOITE

(Sonoplastia: canção Djam Leelii, de Baaba Maal & Mansour Seck. Acendo a vela).

(Poema):

Não, meu coração não é maior que o mundo.

É muito menor.

Nele não cabem nem as minhas dores.

Por isso gosto tanto de me contar.

Por isso me dispo,

por isso me grito: preciso de todos.

Sim, meu coração é muito pequeno.

Só agora vejo que nele não cabem os homens.

Os homens estão cá fora, estão na rua.

A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava.

Mas também na rua não cabem todos os homens.

A rua é menor que o mundo.

O mundo é grande.

(Na solidão de indivíduo
desaprendi a linguagem
com que os homens se comunicam.)
Nunca escutei voz de gente?

Em verdade sou muito pobre.

Outrora viajei

países imaginários, fáceis de habitar,

ilhas sem problemas, mas exaustivas e convocando ao suicídio.

Meus amigos foram às ilhas.

Ilhas perdem o homem.

Entretanto alguns se salvaram e

trouxeram a notícia

que o mundo, o grande mundo está crescendo todos os dias,

entre o fogo e o amor.

Então, meu coração também pode crescer.

Entre o amor e o fogo,

entre a vida e o fogo,

meu coração cresce dez metros e explode.

- Vida futura! Nós te criaremos.

CENA 6: PARTIDA

(Poema. Saudação ao Sol):

Bendito seja o mesmo sol de outras terras
que faz de todos os homens meus irmãos.
Porque todos os homens,
ao menos uma vez ao dia,
olham pra ele como eu.
E nesse puro momento, todo limpo e sensível,
regressam ao homem verdadeiro e primitivo
que via o nascimento do Sol...
e ainda o não adorava.

(Narrativa, tocando o berimbau):

Rito de partida dos viajantes do povo mandinga, no oeste africano: quando saem de suas aldeias, caminham dois passos, param, dão a volta e se curvam, recolhendo o pó de suas primeiras pegadas e guardando-o em suas bolsas, para assegurar-se de que voltarão àquele mesmo lugar... Então, param diante da árvore dos viajantes e colocam nela pequenas fitas de pano, para que a viagem seja segura e bendita.

(Convido as pessoas para fazermos juntos esse rito, escrevendo ou desenhando nossos sonhos e desejos em papezinhos e amarrando-os com fitas coloridas em algum lugar que simbolize a árvore dos viajantes. Volto a tocar o berimbau)

(Canto):

Mama Mundi, índio oriundi
desse mundão sem porteira
tem a flecha certa, mas tudo move e muda:
muda a ajuda, mais me confunde

Mama Mundi, chamo e responde,
mas ainda esconde seu leite...
Mama, eu peço que aceite flores na minha cantiga
e mais me diga e mais me aponte.

O mapa que trago agora é amor de menino!
Mama Mundi, me ensina pra onde seguir?
Mãe de Gagarin, mãe de mestre Vitalino,
menina-mãe Mundi.

(Saio, tocando e entoando a canção pelo caminho).