



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

RAFAEL MORAIS DE SOUZA

**NA TEIA DE ANANSE:
UM *GRIOT* NO TEATRO E SUA TRAMA DE NARRATIVAS DE
MATRIZ AFRICANA**

**Salvador
2011**

RAFAEL MORAIS DE SOUZA

**NA TEIA DE ANANSE:
UM *GRIOT* NO TEATRO E SUA TRAMA DE NARRATIVAS DE
MATRIZ AFRICANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Hebe Alves da Silva

Salvador
2011

Escola de Teatro - UFBA

Souza, Rafael Morais de.

Na Teia de Ananse: um griot no teatro e sua trama de narrativas de matriz africana / Rafael Morais de Souza. - 2011.

129 f. il.

Orientadora: Profª. Drª. Hebe Alves da Silva.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2011.

1. Ator. 2. Improvisação. 3. Teatro. 4. Criação. 5. Tradição oral - África. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Silva, Hebe Alves da. III. Título.

CDD 792.028092

RAFAEL MORAIS DE SOUZA

**NA TEIA DE ANANSE:
UM *GRIOT* NO TEATRO E SUA TRAMA DE NARRATIVAS DE
MATRIZ AFRICANA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 16 de abril de 2011.

Banca Examinadora

Hebe Alves da Silva – Orientadora _____

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia.

Universidade Federal da Bahia

Luiz César Alves Marfuz _____

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia.

Universidade Federal da Bahia

Marlucia Mendes da Rocha _____

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Universidade Estadual de Santa Cruz

A

Sandoval e Milda, pais amados, por terem começado a tecer meus caminhos na vida.

Tânia e Clara, esposa e filha queridas, por terem me levado a continuar esta trama.

AGRADECIMENTOS

A Deus por tudo, por todas as bênçãos que recebo em meu caminho.

Aos mestres magos ancestrais que me ajudam a tecer a trama da minha vida.

Aos meus pais por todo amor dedicado a mim, por todo o afeto que me nutriu para continuar, mesmo repleto de saudade, a minha própria jornada.

À minha querida companheira e parceira Tânia Soares por toda paciência, cumplicidade, generosidade e apoio no enfrentamento dos desafios e na tessitura de preciosos sonhos; e, pelo feliz compartilhamento da experiência de amar.

À minha filha Clara Moraes por todo o bálsamo constantemente esparramado em minha alma cada vez mais venturosa pela oportunidade de acompanhar o florescer de tão bela existência; por toda alegria proporcionada a este pai-menino.

À minha orientadora, Professora Hebe Alves, por ter confiado em mim, pela oportunidade de tê-la ao meu lado na realização deste mestrado; por sua orientação generosa, sincera, paciente e presente.

Aos Professores Luiz Marfuz e Marluvia Mendes, integrantes da minha banca examinadora, pela delicadeza das asserções que muito contribuíram para a configuração final deste trabalho.

À Professora Suzana Martins, pelas notáveis contribuições oferecidas na realização do Trabalho Individual Orientado; por ter me encorajado a continuar esta investigação.

À Professora Catarina Sant'Anna, por sua sensibilidade e perspicácia no processo de orientação dos Seminários de Pesquisa em Andamento, ainda no semestre inicial deste curso de mestrado, pois ali esta teia começou a ser tecida.

A todos os professores da graduação e pós-graduação com quem tive a possibilidade de ser instigado a aprender e a alargar as fronteiras do saber.

Aos parceiros do grupo Teatro Griô, pelo incentivo e companheirismo sempre dispensado a mim, e aos nossos empreendimentos comuns; muito obrigado a Tânia e a Fábio pela cumplicidade na coordenação do grupo; a Joelma pela dedicação nas atividades desenvolvidas; a Gleide pelo zelo; ao público e a todos os alunos que já passaram e continuam a passar por nosso espaço artístico, sempre possibilitando um mútuo aprendizado nestas relações.

A Malaika Kempf Braga e Catherine Barbe Kempf, pela tradução e revisão do Résumé; também a Malaika e Daniele Brandão, por toda a dedicação e carinho com o exercício prático desta pesquisa e por terem abraçado a produção da porvindoura encenação do texto *Na teia de Ananse*.

Aos artistas que vieram somar seu trabalho ao processo de encenação do texto *Na teia de Ananse*, que tem sua realização estimulada pela feitura desta pesquisa; muito obrigado a Gilson Rodrigues, Eduardo Tudella, Amadeu Alves, Maicon Alisson, Cristiano Borges e Marcelo Jardim, pela sensibilidade e apoio; também, pelas discussões travadas neste processo que tanto contribuem para o seu enriquecimento.

A Zidi Brandão e às Irmãs da Casa Betânia, pela generosa acolhida nos momentos em que precisei de maior concentração para a escrita desta dissertação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, aos seus funcionários, à sua ex-Coordenadora, Professora Antonia Pereira e ao atual Coordenador Professor Claudio Cajaiba, pelo respeito e atenção dedicada ao corpo discente do Programa.

À Capes, pelo apoio financeiro.

A Maria José Barral Villas Boas, pela revisão do texto final desta dissertação e pela simpatia, disponibilidade e seriedade na realização deste serviço.

À bibliotecária da Escola de Teatro da UFBA, Ednaide Gondim, pela presteza na entrega da ficha catalográfica.

A todos os mestres com quem tive a oportunidade de cruzar na vida, sejam os do teatro, da arte do palhaço, ou da de contar histórias. Meu carinho todo especial a Lydia Hortélio, Ana Maria Amaral, Natalie Mentha, Angela de Castro, Roberto Stamati, Ivan Tanteri, Daniela Regnoli, André Casaca, Luiz Marfuz, Hebe Alves, Harildo Déda, Paulo Dourado, Paulo Cunha e Eliene Benício.

A Vanda Machado e Carlos Petrovich por todo o encantamento e sabedoria compartilhados nos inestimáveis encontros embalados pela poesia, poder e beleza dos mitos afro-brasileiros; pela valiosíssima contribuição à minha vida, formação e profissão.

Às pessoas das comunidades de terreiro por onde passei, por interagirem comigo na alegria e assombro de um fazer teatral inspirado nos *griots*.

Enfim, muito obrigado aos meus primeiros mestres da arte teatral, ao saudoso Pedro Mattos e ao nobre Ramayana Vargens, por terem percebido em mim a vocação e me dado a oportunidade de ser ator.

A todos estes eu apresento a minha gratidão, o meu carinho e respeito.

A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. É a herança de tudo o que os nossos ancestrais puderam conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente.

Tierno Bokar

Todo ato de palavra ou de escrita é, pois, mestiço, visto que é uma interlocução.

François Laplantine e Alexis Nouss

SOUZA, Rafael Morais de. *Na Teia de Ananse: um griot no teatro e sua trama de narrativas de matriz africana*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - Escola de Teatro, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

RESUMO

Discute-se o processo criativo do ator na construção de uma trama de narrativas de matriz africana inspirada em referências dos *griots* – narradores tradicionais da África Sub-Saariana. A pesquisa qualitativa, analítico-descritiva, aborda determinados procedimentos técnico-metodológicos do ofício do ator, aliados às competências do palhaço, da improvisação teatral, e alguns elementos e princípios da tradição oral africana que me mobilizaram a elaborar uma teia dramática constituída de contos e mitos afro-brasileiros. Apresenta-se, então, o estudo das relações entre determinados cronistas tradicionais da África: os *griots* ou *dielis* da tradição *bambara*, com a atitude de reinvenção das histórias de matriz africana na Bahia, e, com os narradores afro-baianos, comumente identificados como *griôs* na Bahia e no Brasil; para, a partir daí, elaborar um processo de criação de um tecido narrativo inspirado em referências dos narradores africanos, denominado *Teia de Ananse*. Portanto, o personagem narrador abordado no exercício de criação integrante da presente pesquisa, responsável pela constituição de uma trama de narrativas da tradição oral de origem africana e afro-brasileira, é uma recriação, no campo teatral, dos narradores tradicionais africanos – *griots*. Assim, apesar de permitir aproximações, revelam-se características distintas entre o ofício do *griot* tradicional e o do ator no presente processo criativo. Considera, também, a função do *griot* de alinhar poeticamente os diversos elementos que constituem a cena, a partir de seu poder de impulsionar e mobilizar variados rudimentos convergentes para uma concepção cênica organizada e coordenada pelo próprio ator. Trata-se, portanto, de uma metodologia em constante desenvolvimento por mim em processos de encenação de narrativas, de composição de desempenho - na qual o personagem narrador assimila características do próprio ator que o cria -, bem como, de criação de tramas narrativas a partir de histórias tradicionais e experiências de vida deste ator, o qual pode ainda desempenhar os diversos personagens das narrativas, como por exemplo, o personagem que protagoniza a teia de narrativas resultante do estudo em questão: o lendário *Ananse*.

Palavras-chave: ator, *griot*, teatro, processo criativo, narrativas da tradição africana e afro-brasileira, técnica de palhaço, improvisação teatral, criação de personagens.

SOUZA, Rafael Morais de. *Dans la toile de Ananse: un griot au théâtre et la trame de ses narrations de matrice africaine*. Thèse de DEA em Arts Scéniques, Escola de Teatro e Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Brasil, Salvador, 2011

RÉSUMÉ

Ce travail analyse le processus de création de l'acteur dans la construction d'une trame de narrations de matrice africaine inspirée par la référence aux griots – narrateurs traditionnels de l'Afrique sub-saharienne. La recherche, de caractère qualitatif et analytico-descriptif, aborde certaines démarches técnico-méthodologiques du métier d'acteur, associées à des compétences du clown, de l'improvisation théatrale et de quelques éléments et principes de la tradition orale africaine qui ont motivé le chercheur à élaborer une toile dramatique constituée de contes et de mythes afro-brésiliens. Est présentée ensuite l'étude des relations entre certains cronistes traditionnels de l'Afrique – les *griots* ou *dielis* de la tradition *bambara* – avec la réinvention des histoires de matrice africaine à Bahia et la démarche des narrateurs afro-bahianais, généralement appelés griôs à Bahia et au Brésil. À partir de cela, est élaboré un processus de création d'un tissu narratif inspiré par la référence aux narrateurs africains, dénommé '*Dans la Toile de Ananse*'. En conséquence, le personnage narrateur, abordé dans l'exercice de création, partie intégrante de la présente recherche, responsable de la construction d'une trame narrative dans la tradition orale d'origine africaine et afro-brésilienne, est une re-création, dans le champ du théâtre, des narrateurs traditionnels africains – *griots*. De cette façon, et bien qu'il soit permis de faire des rapprochements entre le métier du griot traditionnel et celui de l'acteur dans le processus créatif dont il est question ici, on voit également apparaître des caractéristiques distinctes. Est prise en compte également la fonction du griot de tisser poétiquement les divers éléments qui constitue la scène, à partir de son pouvoir d'impulser et de mobiliser les différents éléments, convergents alors vers une conception scénique organisée et coordonnée par l'acteur lui-même. Il s'agit donc d'une méthodologie en constante évolution, à travers le processus de mise en scène des narrations et de la composition du déroulement de la trame narrative sur scène, dans laquelle le personnage narrateur assimile des caractéristiques de l'acteur même qui le crée, tout comme de la création de trames narratives à partir d'histoires traditionnelles et d'expériences de vie de l'acteur lui-même, lequel peut également représenter les divers personnages des narrations, comme, par exemple, le personnage qui protagonise la toile des narrations qui résulte de la présente recherche: le légendaire *Ananse*.

Mots-clés : acteur, griot, théâtre, processus créateur, narrations de tradition africaine et afro-brésilienne, techniques de clown, improvisation théatrale, création de personnages.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 DA TRADIÇÃO DO <i>GRIOT</i> À REINVENÇÃO DAS HISTÓRIAS DE MATRIZ AFRICANA E À INVENÇÃO DO GRIÔ NA BAHIA	21
2.1 OS NARRADORES TRADICIONAIS AFRICANOS	21
2.1.1 O contexto da tradição oral africana	21
2.1.2 Os narradores tradicionais africanos - elos da cadeia de transmissão da oralidade	24
2.1.3 Ambiguidades dos <i>gritos</i>	28
2.1.4 O reconhecimento do valor próprio: Histórias tradicionais sobre a origem dos <i>griotics</i> , contadas por eles mesmos	32
2.2 A REINVENÇÃO DAS HISTÓRIAS DE MATRIZ AFRICANA E A INVENÇÃO DO GRIÔ NA BAHIA	36
2.2.1 A reinvenção das histórias de matriz africana na Bahia	36
2.2.2 E da saudade da “Mãe África” vivem os fazedores de contos	45
2.2.3 A utilização do <i>griô</i> em contextos de políticas educativas e culturais	46
2.2.4 Ananse, o personagem protagonista das narrativas selecionadas	51
3. UM PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UMA TRAMA DE NARRATIVAS INSPIRADA NOS <i>GRIOTS</i>	56
3.1 UM <i>GRIOT</i> NO TEATRO	56
3.1.1 Considerações sobre o desempenho de um ator inspirado nos <i>gritos</i>	56
3.1.2 Relações de determinados aspectos do palhaço com o <i>ator-griot</i>	68
3.1.3 A relação de um <i>ator-griot</i> com a improvisação teatral	74
3.2 A TRAMA DAS NARRATIVAS SELECIONADAS	79
3.3 UM PROCESSO DE ESTUDO DA TEIA DE NARRATIVAS: OS FATOS FUNDAMENTAIS, AS IMAGENS E AS PALAVRAS-SENTIMENTO	88

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	107
APÊNDICE	113

1 INTRODUÇÃO

Tratarei nesta dissertação das relações entre determinados cronistas tradicionais da África: os *griots* ou *dielis*, da tradição oral dos *bambaras*¹, com a atitude de reinvenção das histórias de matriz africana na Bahia, e, com os narradores afro-baianos, por vezes identificados como *griôs*. A partir daí, revelarei o processo de criação teatral de um tecido narrativo inspirado em referências dos narradores africanos. Para designar os narradores de matriz africana, a palavra *griot*, na Bahia e no Brasil, geralmente é adaptada para a grafia *griô*. Buscarei tornar possível a distinção entre o griot tradicional africano e o griô recriado em solo brasileiro no desenrolar da presente pesquisa. Desta forma, quando me referir ao narrador tradicional africano, a grafia será *griot*, já para designar a recriação do *griot* na Bahia, escreverei *griô*.

Versarei, portanto, sobre o ator que cria um personagem narrador e explanarei como através dele se articula uma trama de narrativas da tradição oral de origem africana e afro-brasileira constituindo uma dramaturgia de forte poder de comunicação com o público. Discorrerei, ainda, sobre qualidades específicas deste ator inspirado nos *griots* que fundamentam a afirmativa de que ele é uma recriação, no campo teatral, dos narradores tradicionais africanos – *griots*.

Sem perder de vista o desafio elementar representado pela tarefa de definir o *griot* tradicional africano, nem deixar de mencionar o *griô* reinventado na Bahia, que ganhou visibilidade nacional em ações ligadas ao contexto de políticas públicas culturais e educativas, seguirei trabalhando com o objetivo de apresentar a concepção de um olhar poético de um ator baiano inspirado nos *griots*. Explanarei, ainda, sobre os elementos-chave que irão impulsionar, mobilizar e alinhar o processo criativo em questão, quais sejam: as referências do *griot* que inspiram a criação de um personagem narrador; as diversas narrativas de matriz africana, constantemente reinventadas na Bahia; o personagem das narrativas, Ananse, que irá protagonizar a trama de histórias;

¹ Grupo étnico tradicional da África Sub-Saariana, mais precisamente da savana africana que se estende de leste a oeste ao sul do Saara, território que antigamente era chamado de Bafur (isto é, a antiga África ocidental francesa, com exceção das zonas de florestas e da parte oriental da Nigéria), onde, atualmente, se situam países como Mali, Senegal e Gana.

bem como, a presença de determinados elementos teatrais que contribuem para a criação dramaturgica, organizada e gerida pelo próprio ator.

A palavra *griot* é de origem francesa, recobre uma série de funções no contexto das sociedades de tradição oral africanas, nas quais o *griot* assume uma posição de destaque, por ser um dos mais importantes transmissores tradicionais da história e da cultura de suas comunidades. O *griot*, como já foi dito, no idioma do grupo étnico *bambara*, é denominado de *dieli*. O nome *dieli* em *bambara* significa sangue. Segundo Amadou Hampâté Bâ² (1982, p. 204): “De fato, tal como o sangue, eles [os *dielis*, ou *griots*] circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos através das palavras e das canções.” Esta instigante dualidade dos *dielis* será abordada no item 2.1.3, que trata das ambiguidades dos *griots*.

A concepção do *griô* na Bahia, com suas características específicas, é extremamente distinta da do *dieli* tradicional africano. Aqui na Bahia, obviamente, o contexto social é outro. Existe uma contundente interação entre a oralidade e a escrita, assim como as funções exercidas pelo “*griot*”, que reinventado como *griô* em solo baiano, assume a faceta de contador de histórias de matriz africana. O *griô* não tem, portanto, as inúmeras atribuições dos *griots* como “artesãos da palavra”, que assumem uma posição de destaque na preservação, manutenção e transformação da organização social das comunidades de tradição oral, como serão apresentadas na segunda seção desta dissertação.

O termo *griô*, designa, então, uma figura reinventada, pois traz a memória das negras e negros contadores de história advindos da África, mas que apresenta no Brasil uma nova face. Entretanto, por vezes o *griô* é ainda percebido como um clone do narrador tradicional africano e assimilado como algo que foi importado da África. Vale ressaltar aqui que essa noção oriunda do senso comum a respeito não só do *griô*, mas de

²Amadou Hampâté Bâ (1900-1992) nasceu em Bandiagara, região das savanas da África do oeste, no atual Mali. Dedicou-se desde cedo à coleta de narrativas e acabou por se transformar em mestre da transmissão oral e especialista no estudo das sociedades negro-africanas das savanas. Em 1960, Hampâté Bâ participou da delegação do Mali recém-independente na Conferência Geral da Unesco. Entre 1962 e 1970 foi membro do conselho executivo dessa instituição. Participou também do comitê científico para a redação de uma História Geral da África, obra em oito volumes, publicada pela Unesco em 1980. Este trabalho que reuniu esforços de uma grande equipe de estudiosos, em sua maioria africana, consagrou o empenho de Hampâté Bâ para que a tradição oral africana fosse reconhecida como fonte legítima de conhecimento histórico. Publicou, dentre outros: “**Amkoulleul, o menino fula**” São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2003. “**A Tradição Viva**” em História Geral da África Volume I, São Paulo: Ática/Unesco, 1982. **Aspects de la civilisation africaine**. Paris: Présence Africaine, (1972) e **Contes initiatiques peuls**. Paris: Stock, 2009.

outras tantas expressões baianas, como o candomblé, a capoeira, a “dança afro”, são, em muitas ocasiões compreendidas, como algo que foi simplesmente capturado nas aldeias africanas e trazido para o Brasil assim como hoje o conhecemos. Ocorreu justamente ao contrário disso, essas expressões religiosas e culturais de matriz africana, foram e ainda são concebidas em solo baiano e brasileiro, pelos africanos de tradições distintas, de diversas etnias e seus descendentes, num processo permanente e vivo de interação e reinvenção muito própria do contexto de *mestiçagem cultural*. Na segunda seção deste texto (item 2.2), tratarei especificamente da concepção do *griô* na Bahia.

A figura do *griô* me foi revelada pelo Professor da Escola de Teatro da UFBA, Carlos Petrovich, ator, diretor teatral, arte-educador e autor de livros sobre cultura afro-brasileira e arte-educação, quando nos anos de 1998 e 1999, integrei como aluno bolsista da Graduação em Artes Cênicas (UFBA) o seu projeto de arte-educação *Griô Kaiodê - O Contador de Alegrias*. A palavra *kaiodê* significa aquele que traz alegria, termo relacionado a uma qualidade do Orixá Oxossi, também conhecido como Odé. O nome do projeto *Griô Kaiodê* é evidentemente uma homenagem de Petrovich à Ialorixá Maria Stela de Azevedo Santos, mais conhecida como Mãe Stela de Oxossi.

O projeto *Griô Kaiodê* foi realizado na Escola Municipal Eugênia Anna dos Santos, instalada no terreiro de candomblé Ilê Axé Opô Afonjá, em São Gonçalo do Retiro, Salvador, Bahia. Era uma parceria entre o NET-POP (Núcleo de Estudos do Teatro Popular), Departamento de Técnicas do Espetáculo, da Escola de Teatro da UFBA, o terreiro e a escola municipal. Coordenado, além do Professor Petrovich, pela Dra. Vanda Machado (FACED - UFBA), o projeto buscava aliar a cultura afro-brasileira à arte-educação. Foram realizadas ações de formação de professores municipais, atividades artísticas com os alunos da escola e moradores da comunidade do terreiro. Participou deste projeto, além de mim, a então aluna da graduação e atual mestranda no PPGAC, Tânia Soares. Tive também a oportunidade de trabalhar com o Professor Petrovich em diversos projetos que ligavam a cultura afro-brasileira ao teatro, exercendo a função de ator, assistente de direção, diretor de cena, educador e palestrante convidado em congressos, eventos e/ou espetáculos sobre a cultura afro-brasileira.

A experiência artístico-educacional com o projeto *Griô Kaiodê* foi preciosa, inspirou bastante o meu trabalho e me aproximou como pessoa de teatro, das pessoas mais velhas da comunidade do terreiro de candomblé Ilê Axé Opô Afonjá e das crianças e educadores da Escola Municipal Eugênia Anna dos Santos. Ao levar atividades

teatrais para uma comunidade que não cortou os laços com a sua ancestralidade africana, iniciava-se assim a minha vivência de aproximar a figura dos *griots* ao meu repertório artístico.

Antes de conhecer a figura do *griot*, já havia iniciado meu percurso artístico na cidade de Ilhéus-Ba, com diretores teatrais importantes para a minha formação, como Ramayana Vargens, Pedro Mattos, Équio Reis e Hermilo Menezes, com quem desenvolvi distintas atividades artísticas e participei de diversas manifestações cênicas de palco e teatro de rua, circo, palhaço, cordel e muitos folguedos populares. Também, antes de tomar conhecimento do *griot*, realizei atividades de formação, especialização e residência artística na Itália e Inglaterra, com diversos mestres da arte do teatro, do clown e do Teatro de Rua, como Natalie Mentha, Angela de Castro, Roberto Stamati, Pino di Buduo, Ivan Tanteri, Daniela Regnoli e André Casaca. Tais experiências, aliadas aos estudos na graduação em Artes Cênicas e às pesquisas com mestres como Lydia Hortélio, Ana Maria Amaral, Vanda Machado e Carlos Petrovich; como também a prática de ator, assistente de direção e preparador de elenco de espetáculos teatrais, ao trabalhar com encenadores como Luiz Marfuz, Hebe Alves, Harildo Déda, Paulo Dourado, Meran Vargens, Paulo Cunha, Anselmo Serrat e Paulo Henrique Alcântara, acabaram por entusiasmar o desenvolvimento do processo criativo inspirado nos narradores tradicionais africanos, que tratarei neste estudo.

Julgo imprescindível destrinchar, juntamente com a definição dos termos *griot* e *griô*, as características gerais destas distintas figuras, antes de abordar a concepção do processo criativo de que trata esta pesquisa, uma vez que os narradores tradicionais africanos são elementos basilares que inspiram e detonam todo o processo criativo teatral, e, exerce o *griot* a função de alinhar poeticamente os diversos elementos que constituem a cena, no contexto do exercício de criação que integra o presente estudo.

Tratarei, portanto, no desenvolvimento da segunda seção desta dissertação, do contexto de tradição oral no qual estão inseridos os *griots*; do acentuado poder exercido pela palavra falada na cadeia de transmissão da oralidade, da qual os narradores tradicionais são importantes elos; suas características gerais como a liberdade criativa, irreverência, permissão para falar sobre qualquer assunto e o trânsito livre do *griot* em todos os setores da sociedade. Refletirei, também, a respeito do agrupamento dos *griots* juntamente à casta dos artesãos e a relação dos ofícios tradicionais como importantes vetores da transmissão oral dos conhecimentos e da capacidade que os *griots* têm de

influenciar a vida das pessoas como artesãos da palavra. Avalio ainda, como outro importante aspecto do *griot* indispensável à compreensão das referências que irão inspirar o processo criativo, as ambiguidades que o fazem uma figura contraditória e complexa. Perceber-se-á, também, ao confrontar o contexto de tradição oral no qual estão inseridos os *griots*, semelhanças e divergências, com o que aqui na Bahia denomina-se de *griô*.

Na terceira seção, abordarei o processo de criação de uma trama de narrativas inspirada nos *griots*, bem como, tratarei de diversas considerações sobre o desempenho de um *griot* no teatro, e das suas relações com determinados aspectos do palhaço e a improvisação teatral; da estrutura da trama narrativa e de uma proposta de estudo desta teia, a partir dos fatos fundamentais, imagens e *palavras-sentimento*.

A concepção artística de um *griot* no teatro nasceu da minha vivência como ator, através de processos de criação de espetáculos autorais, apoiada em anterior experiência prática como palhaço e na encenação de narrativas de origens africanas e afro-brasileiras. Tal concepção apresenta semelhanças tanto com as diversas faces do *griot* no contexto africano, quanto com a interação entre oralidade e escrita proposta no contexto da cultura afro-brasileira e no processo de reinvenção das histórias de matriz africana; contudo, as atribuições de um *griot* recriado no teatro, na encenação de narrativas tradicionais africanas e afro-brasileiras, muitas vezes, são bem distintas das atribuídas aos *griots* africanos como poderei expor nesta dissertação. Os *griots* tradicionais têm, em muitos momentos, a função de animadores públicos e a tradição lhes permite travestir e embelezar os fatos com o objetivo de divertir ou interessar a platéia. Todavia, também será revelado que o *griot* não é simplesmente um contador de histórias e detém inúmeras atribuições como “artesãos da palavra”, que extrapolam a concepção de *griot* no teatro, a ser apresentada.

Vale notar, ainda, que o *griot* no presente processo criativo tem objetivo e atuação distinta da concepção da figura do *griô* reinventada na Bahia no âmbito das políticas públicas de educação e cultura - concepção que será relatada no item 2.2 -, uma vez que não está vinculado ao compromisso de servir como referência e modelo para programas e projetos de governos e ONGs, que não contemplam em seus perfis as dualidades que tornam o *griot* uma figura portadora de maior liberdade artística, repleta de ambiguidades e ligada a um contexto de expressividade mais subversiva, sem esvaziamento de seu potencial grotesco.

O personagem narrador inspirado nos *griots*, conforme o que será proposto na presente pesquisa, assimila características do próprio ator que o cria na encenação de histórias tradicionais e narrativas retomadas a partir da experiência de vida desse ator, o qual pode ainda recorrer a cantigas e provérbios populares. O desempenho de tal ator propicia, além do contato direto com o público, a utilização da improvisação teatral tanto no processo de criação durante os ensaios, quanto no momento da própria apresentação através de jogos de interação com a platéia.

Será conveniente ressaltar que o desempenho do ator, no contexto desta dissertação, é distinto de uma interpretação considerada realista, ou, mais precisamente, ilusionista; porém, admite determinados procedimentos de uma atuação apoiada na *encarnação* do personagem, como o desenvolvimento da fé cênica, sinceridade e poder de convencimento, além do uso da imaginação, visualização e da criação das atmosferas das tramas a serem encenadas. Há também muitos paralelos entre a concepção do *griot* no teatro e o desempenho de um teatro ligado a um cunho nitidamente narrativo e descritivo; apresentam-se, assim, guardados os distintos objetivos, muitos pontos de convergência com os procedimentos assumidos por Bertold Brecht (1978).

O processo de criação proposto na presente pesquisa consiste, portanto, na busca de um caminho expressivo pessoal, próprio, para o trabalho de cada ator. Aborda, assim, a reflexão sobre a criação de uma teia dramática a partir da seleção de narrativas da tradição oral de origem africana e afro-baiana. Trabalha-se, desse modo, a relação do ator com as imagens de uma narrativa, a palavra, o encantamento, o grotesco, o ridículo, a criatividade, o jogo e a expressão dos sentimentos. Assim sendo, o presente processo de criação de uma trama de narrativas inspirada nos *griots*, parte do pressuposto de poder impulsionar e mobilizar, além da criação dramatúrgica, diversos elementos convergentes para a sua concepção e atuação organizada e gerida pelo próprio ator.

Convém destacar que a atitude de um *griot* no teatro guarda algumas afinidades com o estilo que os autores Mauro Meiches e Silvia Fernandes (2007) chamam de *interpretação de si mesmo*. Também serão abordados no âmbito dessa investigação, alguns procedimentos propostos por Michael Chekhov (1986), no que se refere ao processo de estudo do texto prévio, aliados à experiência adquirida a partir de minha prática artística. Isso, mesmo sem ter o objetivo de criar personagens como no teatro ilusionista. Relaciono a metodologia em constante desenvolvimento por mim em

processos de encenação de narrativas ao processo de composição de desempenho formulado pelo autor, apoiado nas *leis de triplicidade, polaridade e transformação*

Outro elemento de destaque no desempenho proposto nesta pesquisa é a improvisação, à qual, constituir-se-á em elemento chave e estará presente de forma acentuada em todo o processo de criação; bem como, serão apresentadas muitas aproximações dos palhaços, mais fortemente da irreverência e graça dos palhaços brasileiros, com um ator inspirado nos *griots*, o qual assimila determinadas competências do palhaço que se apóiam tanto na prática antiga e familiar dos atores circenses ao compor o seu personagem palhaço, de forma tradicional, como também na singular atitude palhaço de criar seu próprio personagem.

Enfim, o desempenho específico de um *griot* no teatro constituirá uma espécie de mosaico onde será possível perceber uma coerência interna que se estabelecerá na união de determinados aspectos das técnicas de palhaço, improvisação teatral, vivência do próprio ator, encenação de narrativas através da criação poética do próprio personagem inspirado nos *griots* e mesmo do desempenho dos personagens das narrativas, além da atitude de contracenar com a platéia.

A figura do *griot* estimulará, por se constituir em inspiração poética, a criação de uma trama de histórias de matriz africana, através da busca de uma atitude de simplicidade cultivada através do encontro direto com o público. A tessitura desta teia apresentará um panorama de conexões entre os narradores tradicionais africanos e o fio de narrativas de matriz africana, que desvendam poeticamente o percurso de um uso exclusivamente religioso até a sua popularização como histórias dos *mais velhos*. Uma trama que interliga os *griots*, o legendário Ananse e a vivência do *griot* no teatro, numa interação com temas que revelem imagens, sentimentos e atitudes que possam caracterizar as diversas ambiguidades do ser humano em sua influência mútua com a natureza, seus semelhantes e o mundo das divindades.

Será apresentada a estrutura do processo de estudo da trama, constituída pela articulação de narrativas selecionadas, a partir da análise dos fatos fundamentais, imagens e *palavras-sentimento* de cada narrativa que constitui a teia de histórias de matriz africana.

A presente dissertação traça um caminho que envolve percurso histórico, identidades, teatro, processo criativo e compartilhar de experiências. É um trabalho que

poderá trazer contribuições sobre o tema e assunto abordados, os quais, porventura passem despercebidos no dia a dia da vivência teatral.

2 DA TRADIÇÃO DO *GRIOT* À REINVENÇÃO DAS HISTÓRIAS DE MATRIZ AFRICANA E À INVENÇÃO DO GRIÔ NA BAHIA

A tradição deve ser considerada como uma árvore. Há o tronco, mas há também os galhos. E uma árvore sem galhos não dá sombra. É por isso que as tradições devem podar elas mesmas os galhos que morrem. Sou contra a conservação cega e total das tradições como sou contra a negação total das tradições porque isso seria uma negação, uma abdicação da personalidade africana.

Amadou Hampâté Bâ

2.1 OS NARRADORES TRADICIONAIS AFRICANOS

2.1.1 O contexto da tradição oral africana

Antes de abordar, em linhas gerais, os narradores tradicionais da África (especificamente os das civilizações ao sul do deserto do Saara – os *griots*), convém considerar o contexto em que estão inseridos e a cadeia de transmissão da qual fazem parte: a tradição oral. Diferente de entender a tradição africana como um rol de exotismos ou uma herança de informações de eventos excêntricos, procura-se aqui, compreender o modo de pensar das comunidades africanas de tradição oral e sua noção de homem com uma visão de mundo particular.

Conforme o pensamento presente na obra do mestre da transmissão oral e estudioso das sociedades negro-africanas das savanas, Amadou Hampâté Bâ, (1982, 2003, 2009) apesar de toda a riquíssima e diversificada cultura, que às vezes varia de aldeia para aldeia, nas diferenças entre símbolos sagrados, deuses e costumes sociais, é possível perceber em toda a extensão do continente africano, a existência de grandes constantes, como a presença do sagrado em todas as coisas, o sentido comunitário, a relação entre os vivos e os mortos e os mundos visível e invisível, o respeito aos mais

velhos e aos ancestrais, etc. A respeito deste assunto, o pesquisador especialista em mitologia africana Clyde W. Ford (1999) também percebe a contumácia de idéias elementares presentes em mitologias de todo o continente africano, como observamos na citação a seguir:

Hoje discute-se intensamente sobre o uso do termo África para descrever coisas como “arte africana”, “cultura africana” ou “mitologia africana”. Alguns estudiosos argumentam que esse uso reduz a diversidade desse continente a uma mancha indistinta, enquanto outros contra-argumentam com a existência de um vigoroso *ethos* pan-africano. [...] Acredito que a mitologia possa e deva ser pesquisada e compreendida em dois níveis principais: o das idéias elementares contidas nos mitos e o da expressão local dessas mesmas idéias. Assim, por exemplo, uma cultura africana pode ter um mito da criação em que conste uma “teia de aranha” que liga a terra ao céu, enquanto em outra cultura as aranhas são abomináveis e a mitologia da criação contém uma “árvore central” que liga esses dois mundos. (FORD, 1999, p. 10).

A “idéia básica”, no exemplo citado acima, seria a de um eixo que interligaria humanidade e divindade; a teia de aranha e a árvore fundamental seriam duas das “expressões locais” possíveis. No seu livro, “O Herói com Rosto Africano – Mitos da África” (FORD, 1999), o autor investiga e identifica essas idéias elementares presentes em mitologias africanas, sem perder de vista a comparação e exame das expressões locais dessas idéias. Ford enfoca no citado estudo a mitologia africana tradicional, a qual define como as mitologias existentes antes do contato em larga escala entre a África e o mundo cristão e muçulmano.

Devido à sua complexidade, é muito difícil encontrar uma definição de tradição oral que dê conta de todos os seus aspectos. Segundo Jan Vansina (1982), de uma forma um tanto quanto sintética, a tradição oral poderia ser definida como um testemunho transmitido oralmente de uma geração à outra. Caracterizada particularmente pelo verbalismo e suas maneiras de transmissão, as civilizações orais teriam uma lógica e atitude próprias em relação ao discurso totalmente diferente das de uma civilização em que as mensagens relevantes foram registradas através da escrita: “Seria um erro reduzir a civilização da palavra falada simplesmente a uma negativa, ‘ausência do escrever’, e perpetuar o desdém inato dos letrados pelos iletrados” (VANSINA, 1982, p. 157). Para ele, isso evidenciaria uma cabal ausência de conhecimento da natureza dessas civilizações orais, uma vez que, “a oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade”. (1982, p. 157).

Conforme Amadou Hampâté Bâ (1982), a tradição oral é a grande escola da vida, à qual envolve simultaneamente as crenças, as ciências, as artes, a história, as brincadeiras, o jogo, tudo isso continuamente a nos remeter à “Unidade primordial”; uma tradição, fundada na iniciação e na experiência, que transmite conhecimentos na qual o espiritual e o material não estão dissociados. Este autor afiança que a tradição africana não tem uma concepção abstrata que se isole da vida, pois esta se liga ao comportamento cotidiano do homem; “ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma *presença* particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se ligam e interagem”. (1982, p. 183).

A tradição oral, segundo Hampâté Bâ (1982), baseia-se em certa concepção da vida que pode causar estranhamento à mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas, pois “a tradição africana não corta a vida em fatias e raramente o ‘Conhecedor’ é um ‘especialista’. Na maioria das vezes, é um ‘generalizador’” (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 187) e seus conhecimentos consecutivamente beneficiam um uso prático.

Apesar da colonização e das relações com as religiões árabes e ocidentais, como o islamismo, cristianismo e judaísmo, a tradição oral ainda resiste na África. Muitos *tradicionalistas*³ ainda dão seguimento à cadeia de transmissão da oralidade, mesmo que para isso tenham que se afastar dos grandes centros urbanos. Através dos ofícios tradicionais, os saberes e fazeres dos mais velhos, acompanhados dos mitos, cantos, poemas e segredos, são passados aos seus aprendizes que os difundirão nas suas sociedades de transmissão oral.

É recorrente nas diversas tradições africanas, a concepção da fala como um dom de Deus. Ela é, portanto, considerada como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças sagradas. A tradição *bambara* do *Komo* (uma das grandes escolas de iniciação do Mali), por exemplo, ensina que a palavra tem origem divina. Como é difundida a partir de seus mitos de criação do universo e do homem, a palavra é uma força fundamental que emana do próprio Ser Supremo e seria o próprio instrumento da criação.

Uma sociedade oral adota a fala não somente como um elemento de conversação diária, mas também como um meio de salvaguarda da sabedoria dos antepassados,

³ Termo utilizado, como apresentado por Hampâté Bâ, para designar aquele que é detentor do conhecimento transmitido pela tradição oral.

incutindo a palavra de uma expressão não ordinária, corroborando para a atenção e cuidado que é vinculada a ela enquanto poder criador. A esse respeito Jan Vansina revela: “Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. Isso pelo menos é o que prevalece na maioria das civilizações africanas.” (1982, p. 157).

A essa palavra, a tradição, que confere um poder criador, também a responsabiliza das funções de conservar e destruir. Desse modo, a fala tanto pode criar a paz, quanto destruí-la e criar a guerra, como atesta o seguinte ditado popular malinês: “O que é que coloca as coisas nas devidas condições? A fala. O que é que estraga uma coisa? A fala. O que é que mantém a coisa em seu estado? A fala.” (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 186).

As tradições orais africanas criam um laço sagrado e profundo que liga o homem à palavra. Nesse contexto, portanto, a palavra assume um testemunho daquilo que o homem é. Lá, onde a palavra tem um papel fundamental no desenvolvimento da vida social, a função da memória é valorizada e mais desenvolvida; a ligação entre o homem e a palavra é mais forte, o homem está mais comprometido com sua fala. A palavra adquire um lugar de honra. Nas tradições orais africanas, a palavra não é utilizada de maneira imprudente, pois é portadora de “forças etéreas”, exerce um papel de agente mágico, como atesta Bâ: “A palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas”. (1982, p. 182).

2.1.2 Os narradores tradicionais africanos - elos da cadeia de transmissão da oralidade

A tradição oral tem a sua cadeia de transmissão e seus elos são os tradicionalistas, mestres e narradores tradicionais, que a depender da região e tradições específicas, assumem diversas atribuições e maneiras particulares de exercer sua função. Os chamados “tradicionalistas” são as testemunhas da memória viva da África, os depositários da herança da tradição oral. Eles podem ser chamados por muitos nomes, a

dependem da região e conseqüentemente da língua. Em *bambara*, são chamados de *Doma* ou *Soma*, os “Conhecedores”, ou *Donikeba*, “fazedores de conhecimento”. Já para os *fulas*, conforme a região, de *Silatigui*, *Gando* ou *Thiorinki*, palavras que, segundo Hampâté Bâ (1982), possuem o mesmo sentido de “Conhecedor”.

Os tradicionalistas podem ser mestres iniciados, assim como iniciadores de atividades específicas como o ramo tradicional do ferreiro, ou, serem detentores dos segredos ancestrais relativos ao ofício do tecelão, ou ainda, como sabedores da relação apropriada entre as forças que sustentam tanto o mundo visível, quanto invisível e podem ser colocadas a serviço da vida através das práticas iniciatórias que envolvem o trabalho do caçador, do pescador, dos artesãos do couro etc., como veremos mais adiante ao abordar as diversas castas dos artesãos, que incluem os *griots*, artesãos da palavra.

Os *griots*, ou *dielis*, assumem uma posição de destaque por serem importantes transmissores tradicionais da história e da cultura de suas comunidades, podem ser tanto homens quanto mulheres. Estas são chamadas de *griotes*. Cantor de músicas tradicionais, o *griot* pode percorrer grandes distâncias visitando outras comunidades onde conta histórias ancestrais. Espécie de animador público, ele pode ser grande viajante ou permanecer ligado a uma família. É o cronista, genealogista, louvador, arauto, aquele que domina a palavra, sendo por vezes excelente poeta, embaixador e cortesão responsável pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças.

Os *Domas* são os mestres iniciados e iniciadores, herdeiros das palavras sagradas dos ancestrais. Conhecidos e venerados, as pessoas podem vir de muito longe para recorrer à sua sabedoria. Os tradicionalistas - *domas*, que sabem ensinar enquanto divertem e se comunicam diretamente com a audiência, não são o mesmo que os *griots*, estes podem até tornarem-se tradicionalistas “conhecedores”, como aqueles, caso tenham vocação e empenho para isso e possam passar pelas iniciações correspondentes. Uma das principais diferenças entre o *doma* e o *griot*, está no compromisso com a veracidade dos seus discursos. Para os contadores de histórias e animadores públicos, em geral pertencentes à casta dos *Dieli (griots)*, a tradição lhes permite travestir e embelezar os fatos com o objetivo de divertir ou interessar a platéia.

É característica geral do *griot* a livre expressão, a ele é admitido brincar com coisas sérias e sagradas, sem que isso venha a trazer-lhe algum problema, tem o direito de ser cínico e goza de grande liberdade de falar sobre qualquer assunto. É algo a se

destacar, ao contrário do que é consentido ao *Doma*, que ao *griot* seja permitido mentir, mesmo em uma sociedade de tradição oral que abomina a mentira, devido ao importante e sagrado papel que a palavra assume nessas comunidades, sendo a mentira inclusive uma grave interdição religiosa e ritual, como afirma Hampâté Bâ sobre os *griots*:

Não têm compromisso algum que os obrigue a ser discretos ou a guardar respeito absoluto com a verdade. Podem às vezes contar mentiras descaradas e ninguém os tomará no sentido próprio. “Isso é o que o *dieli* diz! Não é a verdade verdadeira, mas a aceitamos assim.” Essa máxima mostra muito bem de que modo a tradição aceita as invenções do *dieli*, sem se deixar enganar, pois como se diz, eles têm a “boca rasgada”. (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 204).

Um panorama diversificado de especialistas é responsável pela perpetuação das tradições orais africanas. Nele estão incluídos desde aqueles pertencentes aos grupos dominantes, ligados ao poder, aos ritos religiosos, e aqueles que fazem disso ofício para divertir, através da representação de histórias engraçadas e atuação em espetáculos populares. A este panorama eu não posso deixar de acrescentar os *akpalós* e *arokins* da tradição iorubá, e também os próprios *griots* ou *dielis* da tradição *bambara* que teriam uma atuação mais ampla, reunindo assim diversas tradições e atuando em variadas ocasiões e espaços públicos e privados, além de muitos outros integrantes de castas ou grupamentos que se dedicam exclusivamente ao ofício da Palavra, como atesta o especialista no estudo da tradição oral africana, Jan Vansina:

Entre os Xhosa (África do Sul), há mulheres especializadas na arte de representar histórias engraçadas, *ntsomi*. Há também outros que sabem fazê-lo, mas não se especializaram nisso. Estes geralmente tomam parte em espetáculos populares. Alguns celebrantes de ritos religiosos também são especialistas em tradições orais: os guardas *mhondoro shona* (Zimbabwe) conhecem a história dos espíritos confiados à sua guarda. Alguns, como os *griots* são trovadores que reúnem tradições em todos os níveis e representam os textos convencionados, diante de uma audiência apropriada, em certas ocasiões – casamento, morte, festa na residência de um chefe, etc. É raro não haver especialização, mesmo no nível da história da terra ou da família. Sempre há indivíduos socialmente superiores (os *abashinga ntabe* do Burundi para questões da terra, por exemplo) ou de maior aptidão encarregados da memorização e transmissão das tradições. (VANSINA, 1982, p. 166).

Os *griots* não são simplesmente contadores de histórias, além da função de narradores tradicionais e animadores públicos, como já mencionado, podem ser genealogistas, historiadores que geralmente viajam pelo país em busca de informações históricas cada vez mais extensas, “embaixadores” e cortesãos - ligados a uma família nobre ou real e mediadores de conflitos em caso de desavenças entre as grandes famílias

-, bem como, compositores, poetas, instrumentistas e cantores que preservam a transmissão das músicas tradicionais.

Ao exercer o papel de mediador de conflitos entre famílias, e mesmo entre comunidades, o *griot* tradicionalmente é considerado o porta-voz do nobre ou família à qual está ligado. Aos nobres não é conveniente muita conversa e devem ser moderados ao falar e exprimir-se, além de ser-lhes proibido tocar músicas em reuniões públicas. A estes também não é permitido voltar atrás com a palavra ou mudar de decisão, mas o *griot* pode desdizer-se sem causar ressentimentos. E muitas vezes assumem os erros que não haviam cometido, para acalmar os ânimos, resolver contendas ou salvar a reputação dos nobres a quem estão ligados. Corriqueiramente, o *griot* assume a missão de porta-voz também nas negociações matrimoniais e amorosas.

Um aspecto interessante com relação ao *dieli* ou *griot*, que trabalha com a palavra, o canto e as narrativas orais, é o fato de serem agrupados juntamente com as castas dos artesãos, como os ferreiros, os tecelões, os trabalhadores da madeira e os do couro, artífices manuais que transformam materiais palpáveis e visíveis como o ferro.

A respeito da organização dos *griots* juntamente com as castas dos artesãos, conhecidas como *nyamakala*, o pesquisador e professor do *Centre of West African Studies, da Birmingham University*, Paulo Fernando de Moraes Farias, garante:

Essa categoria *nyamakalaw* é basicamente uma categoria de “artesãos” (é assim que o termo *nyamakalaw* é geralmente traduzido). Os *numuw* são os “ferreiros”; os *jeliw* [⁴] são os griots (ou mais precisamente os que se incumbem da louvação e da história oral); os *kulew*, os carpinteiros e os *garankew*, as pessoas que trabalham com o couro. Esse elenco de categorias sociais antigas não desapareceu da memória do Mali de hoje, e continua influenciando sobre a maneira como as pessoas são vistas e informalmente classificadas, embora todos agora sejam iguais perante a lei conforme estabelece a Constituição do país. (FARIAS, 2004, p. 11).

É importante aqui chamar a atenção para a diferença da idéia que temos dos artesãos no mundo ocidental moderno; termos como o “ferreiro”, seria uma tradução bastante aquém das atribuições que este tem nas sociedades orais africanas. Lá, seria

⁴ Note-se que na citação acima há uma diferença na grafia da palavra bambara *dieli*, como escreve Hampâté Bâ, já segundo Farias é descrita como: *jeli* (*jeliw* no plural), ambas as formas conhecidas como sinônimo do francês *griot*. A grafia das palavras de diversas línguas africanas pode variar muito de uma publicação para outra, seja pela tradução para o idioma do pesquisador, seja para privilegiar a pronuncia, o fato é que ao pesquisar não somente os *griôs*, mas os próprios mitos e seus personagens, a escrita de muitas palavras varia bastante de uma obra a outra. O mesmo acontece com o termo iorubá, palavra já incorporada ao português com esta grafia, mas que em muitas obras aparece como ioruba, ou mesmo yorubá. (Observação minha).

tradicionalmente concebido como transformador do mundo material e espiritual, pois além de transformar os minérios em materiais úteis ao homem teriam ainda um destacado papel nos rituais religiosos, inclusive tendo que passar por vastos processos iniciatórios para exercer sua função.

Os grandes vetores da tradição oral africana são os ofícios tradicionais. E suas funções estão ligadas a conhecimentos esotéricos transmitidos oralmente. A atividade artesanal busca repetir em seu processo de transformação, o próprio mistério da criação, e, portanto, está ligada a procedimentos e condições rituais. O trabalho é acompanhado pelos artesãos tradicionais com palavras rítmicas e cantos rituais, assim como sua linguagem gestual:

De fato, os gestos de cada ofício reproduzem no simbolismo que lhe é próprio, o mistério da criação primeira, que, ligava-se ao poder da Palavra. Diz-se que: “O Ferreiro forja a Palavra. O tecelão a tece, o sapateiro amacia-a curtindo-a”. [...] Antes de dar início ao trabalho, o tecelão deve tocar cada peça do tear pronunciando palavras ou ladainhas correspondentes às forças da vida que elas encarnam. [...] No total, o trabalho do tecelão representa oito movimentos de vaivém que correspondem às oito peças da armação do tear e às oito patas da aranha mítica que ensinou sua ciência ao ancestral dos tecelões. Os gestos do tecelão, ao acionar o tear, representam o ato da criação e as palavras que lhe acompanham os gestos são o próprio canto da Vida. (HAMPÂTÉ BÂ, p. 196-197).

Assim, o *griot* também tem o poder de transformar ao mesmo tempo o mundo concreto e o invisível. Simplesmente através da fala, ele é capaz de gerar nos seus interlocutores bem estar físico e interferir na postura corporal e no semblante deles e com isto modificar a postura das pessoas perante a vida, suas emoções e sentimentos.

2.1.3 Ambiguidades dos *griots*

Por um lado os *griots* são avaliados como talentosos contadores de histórias, importantes agentes ativos da cultura humana, dotados de considerável memória e inteligência, estimuladores da auto-estima e dignidade com suas narrativas, canções e louvações, encorajadores em momentos difíceis, grandes portadores das histórias dos antepassados; por outro lado são vistos - tanto pelos integrantes das comunidades da

qual fazem parte, quanto por pessoas de outras etnias e culturas -, muitas vezes, como grandes difamadores, avivadores de conflitos, desavergonhados, cínicos, hipócritas, interesseiros e aproveitadores. Percebo todas essas ambiguidades com relação ao *griot*, mais como uma ampla contribuição para acentuar a sua complexidade e dotá-lo de uma composição incomum e provocante.

Como já expressei anteriormente, aos *griots* é permitido mentir, brincar com coisas sérias e sagradas, e que eles têm o direito de serem cínicos e gozam de grande liberdade de falar sobre qualquer assunto. E isso, como já disse, era bem aceito pela tradição. Mas há outro aspecto do *griot* que muitas vezes o apresenta de maneira mal vista pelas suas próprias comunidades como interesseiro e mendaz. Esse aspecto pode ter relação com as transformações sociais das sociedades de tradição oral das quais o *griot* faz parte, como observo a seguir.

O ofício dos *griots* é uma tradição muito antiga e tem relações profundas com a manutenção da ordem social, sofrendo a influência de suas transformações que afetam o desenvolvimento de seu ofício. Isto parece influenciar, hoje em dia, a maneira pela qual às vezes são compreendidos. O fato é que com a mudança das relações de poder, a antiga elite empobrecida, os nobres⁵ das famílias tradicionais, acabaram muitas vezes perdendo os seus domínios para os chamados novos ricos. Essa nova elite, apesar de não ter relações tradicionais com as honras do passado, tem poder aquisitivo para pagar pelas louvações do *dieli*. E muitas vezes, de fato, alguns *griots* acabam por exaltá-los, sem que eles tenham alguma relação tradicional com esses recentes “nobres”. Essa situação reforça o discurso dos que vêem a prática de louvação do *dieli* como mentirosa e lisonjeira, simplesmente para ganhar dinheiro, como bem esclarece Farias:

De um lado, vamos encontrar interlocutores e interlocutoras que nos dirão que um *griot* é, acima de tudo um mentiroso, uma fonte de discursos mendazes, que fala para lisonjear, e que pertence a uma categoria de gente ávida por dinheiro, que é capaz de dizer qualquer coisa, desde que lhe seja pago o preço certo. (quando se ouve isso, dá vontade de ir embora, fechar os livros, e deixar de estudar os *jeliw!*). Mas encontraremos também a opinião totalmente oposta, que afirma que, muito longe de ser mendaz, a palavra do *jeli* é um discurso veraz pela própria natureza. À luz dessa opinião, não pode haver discurso mais verídico do que o discurso de um *jeli*, e, por definição, esse discurso é categoricamente diferente da mentira e da lisonja, e impossível de ser confundido com estas. [...] E há naturalmente, opiniões que buscam um compromisso, que dizem: bem é um discurso mendaz, mas é uma mendacidade socialmente necessária, tem a ver com a manutenção da ordem

⁵ Aqui, “nobre” é uma tradução bastante aproximada de *Horon*. Segundo Hampâté Bâ (1982), *Horon* é toda pessoa que não pertence nem à classe dos *nyamakala* nem à classe dos *Jon* (“cativos”), sendo esta última constituída por descendentes de prisioneiros de guerra.

social e a única maneira de fazer isso é persuadir as pessoas de que elas são melhores, mais nobres do que realmente são. É uma mentira, mas é uma mentira necessária e por isso devemos continuar a cultivá-la. (FARIAS, 2004, p. 3.)

Outro aspecto ambíguo do *griot*, também pode ser relacionado à sua subsistência e ao exercício de seu ofício. Segundo Djibril Tamsir Niane⁶ (1982), essa face do *griot* como “casta de músicos profissionais” feitos para viver à custa dos outros, reduzido a tirar partido de sua arte musical e até mesmo a ter de realizar trabalhos manuais para ganhar a vida, é um grande equívoco. Este autor observa que as convulsões sociais relativas à conquista dos países africanos fizeram com que os *griots*, tenham hoje de viver de maneira muito diferente, e valer-se do que até hoje eles tinham como seu domínio exclusivo: a arte da palavra e da música. Antigamente era bem diferente, mas o modo tradicional de trabalho do *griot* ainda resiste na África, como revela o próprio Niane:

Nos velhos tempos, os cronistas eram Conselheiros dos reis, conservavam as Constituições dos reinos exclusivamente graças ao trabalho de sua memória. Cada família principesca contava com seu *griot* dedicado à conservação das tradições. Era dentre os *griots* que os reis escolhiam os preceptores dos jovens. [...] Entretanto, ainda é possível encontrar nos dias de hoje o *griot* quase que em seu antigo contexto, longe da cidade, nas velhas aldeias do *Mandinga* [⁷], tais como *Kába* (*Kangaba*), *Djeliba Koro*, *Krina*, etc., localidades essas que se orgulham de perpetuar os costumes ancestrais. Em geral, em cada aldeia do Velho Mandinga há uma família tradicional de *griot* que conserva a tradição histórica e a transmite de geração em geração. (NIANE, 1982, p. 6.)

Tradicionalmente, o fato de receber dos nobres valiosos presentes, nada tinha a ver com pagamento ou remuneração pelo trabalho do *dieli*, era um dever das classes nobres para com a classe dos *nyamakala*. Mesmo que não fossem ricos, os nobres eram obrigados por tradição a presentear os *dieli* e garantir o seu sustento. O *Horon* (nobre) tinha o dever de assegurar a defesa da comunidade, dar sua vida por ela, assim como garantir a conservação das outras classes. As mudanças econômicas e sociais acabaram por alterar parcialmente determinados costumes e alguns *griots* acabaram por aceitar alguma remuneração por seus desempenhos. Porém os antigos costumes persistem na África e algumas pessoas mesmo que pobres, esforçam-se extremamente para

⁶ Reconhecido *Doma* e também escritor e professor de história da Universidade de Dakar.

⁷ *Mandinga* – designação de um dos principais impérios sudaneses (séc. XII/XV), também conhecido por Império do Mali. (itálico e observação meus)

presentear os *griots* que venham entusiasmar suas celebrações, como casamentos e batizados.

Mais uma avaliação dúbia do *dieli*, seria com relação à aceitação e satisfação do receptor de seu louvor, assim como a rejeição e desconforto daquele que é louvado pelo *griot*. A louvação é um termo que pode ter acepção bastante limitada no ocidente contemporâneo. Mas na África é uma importante prática da tradição oral. A louvação é uma tradição muito antiga, um gênero muito importante de discurso, é o instrumento de um tipo muito especializado de trabalho sobre o corpo do outro, trabalho que é também físico, dos quais se ocupam os *griots*. A louvação geralmente provoca a conexão da pessoa louvada com a linhagem dos seus ancestrais e convoca a pessoa enaltecida à comunhão com princípios e valores ideais. Relembra a genealogia e os grandes feitos dos antepassados, invocação que para os africanos é de grande poder. No entanto, esta experiência singular, a depender do momento e da pessoa, pode ser considerada como uma intrusão indesejável, pois sempre impõe uma responsabilidade e chama a pessoa ao respeito de seus deveres tradicionais:

O louvado não recebe a louvação passivamente; pode manter-se silencioso, mas, na verdade, está exercendo um trabalho sobre si mesmo, um trabalho corporal e anímico. Pode ser um trabalho de aceitação da louvação ou de resistência a esta, porque um chamado ao auge de si próprio, que geralmente toma a forma de um apelo à emulação com grandes antepassados, é também uma obrigação imposta, e pode ser indesejável em certas circunstâncias. É particularmente indesejável quando experimentada como contraste entre os modelos ideais de nobreza e as realidades corriqueiras que a pessoa louvada não consegue, ou não quer abandonar. [...] Nessas ocasiões, o louvor é vivido pelo louvado como uma cobrança desagradável. Mas, apesar da resistência, fica sempre claro que o discurso do *jeli* guarda seu poder de ação sobre o íntimo, o corpo, de quem é seu alvo. (FARIAS, 2004, p. 9).

Além do mais, segundo Paulo Farias, é possível perceber no *griot*, uma técnica que extrapola um estudo de literatura oral, pois além de discursiva é também física; o ato de louvação realizado por um *griot* age sobre o corpo do interlocutor e este responde involuntariamente ao discurso do *dieli*, neste caso, a impressão não é a de assistir a um jogo de mentiras, como observa o próprio Farias:

Pelo contrário, o que se desenrola na nossa frente parece poder ser alguma forma muito séria de jogo da verdade, em que a veemência do *jeli* que louva, e a reação intensa da pessoa louvada, parecem constituir uma cumplicidade incomparavelmente mais profunda e energizada do que a que existe na lisonja. Acontece uma transformação física que parece involuntária: a pessoa louvada se endireita, parece que cresce, o rosto se alarga, o olhar fica diferente. É como se a mensagem do *jeli* fosse uma poderosa massagem. (FARIAS, 2004, p. 4.).

As diversas ambiguidades dos griots contribuem, na minha concepção, para acentuar a sua complexidade e permite associá-los à liberdade artística dos palhaços, como poderá ser observado no item 3.1 do presente texto, bem como os vinculam de forma mais direta ao teatro, campo por excelência das dualidades e paradoxos.

2.1.4 O reconhecimento do valor próprio: histórias tradicionais sobre a origem dos griots, contadas por eles mesmos

Talvez para que eles mesmos não caiam no esquecimento, os próprios *griots* narram os feitos de outros *dielis* que interferiram efetivamente na vida social de suas comunidades, e mantêm viva a tradição de contar as histórias dos *griots* que foram importantes para cada grupo. Assim como os grandes heróis que os próprios *dielis* estimularam a coragem, antes e durante as batalhas, lembrando-lhes a genealogia e os grandes feitos dos antepassados, os nomes de inúmeros *griots* são lembrados através da oralidade. Como Bala Faséké, o célebre *griot* de Sundjata; o emblemático *griot* Tinyé-Tigi-ba, da cidade de Segou, cujo nome significa “Grão mestre da verdade”; o *griot* Iwa citado por Hampâté Bâ (1982) como um dos maiores tradicionalistas do Mali; e Djeli Mamudo Kuyatê que, além de confirmar o que acabo de explanar sobre a atitude do *griot* de exaltar a genealogia dos seus antepassados, legitima e finaliza a primeira parte desta seção com as palavras proferidas pela boca de um *griot* tradicional⁸ que, antes de começar a narrar a Epopéia Mandinga, realiza uma auto-apresentação e valorização de sua própria palavra, como se pode observar na seguinte citação:

Sou *griot*. Meu nome é Djeli Mamudo Kuyatê, filho de Bintu Kuyatê e de Djeli Kedian Kuyatê, Mestre na arte de falar. Desde tempos imemoriais estão os Kuyatês a serviço dos príncipes Keita do Mandinga: somos os sacos de palavras, somos o repositório que conserva segredos multisseculares. A Arte da Palavra não apresenta qualquer segredo para nós; sem nós, os nomes dos reis cairiam no esquecimento; nós somos a memória dos homens; através da palavra damos vida aos fatos e façanhas dos reis perante as novas gerações.

⁸ Mesmo que transcritas por Niane (1982, p. 5 - 10), esse é um relato oral do *griot* Djeli Mamudo Kuyatê, como afirma o próprio Niane, na introdução do registro escrito de “Sundjata, ou A Epopéia Mandinga”.

Recebi minha ciência de meu pai Djeli Kedian, que a recebeu igualmente de seu pai; a História não tem mistério algum para nós; ensinamos ao vulgo tudo que aceitamos transmitir-lhe; somos nós que detemos as chaves das doze portas do Mandinga⁹. Conheço a lista de todos os soberanos que se sucederam no trono do Mandinga. Sei como os homens negros se dividiram em etnias, porque meu pai me legou todo o seu saber; sei por que motivo um se chama Kamara; um outro, Keita; e um terceiro, Sidibê ou Traorê; todo nome tem um sentido, uma significação secreta. Ensinei a reis a História de seus ancestrais, a fim de que a vida dos Antigos lhes servisse de exemplo, pois o mundo é velho, mas o futuro deriva do passado. (NIANE, 1982, p. 11-12).

Percebe-se no relato do *griot*, que acabei de transcrever, a valorização de seu próprio discurso e da cadeia de transmissão oral da qual faz parte. O enaltecimento de seus ancestrais, e acima de tudo, algo que é muito comum nos contadores de histórias, a atitude de, antes e depois da apresentação da narrativa, estabelecer uma relação que busca a cumplicidade com os seus ouvintes. Como uma confissão, o narrador compartilha com a platéia a sua procedência, comprometendo-se com o seu discurso, e no caso dos *griots*, empenha também a memória dos seus ancestrais. Essa atitude institui uma espécie de pacto entre narrador e ouvintes, que seguirão os fios tramados pelo *griot*.

Algumas histórias tradicionais transmitidas pelos *griots*, talvez ajudem a compreender melhor o seu próprio ofício. Uma delas pode ser encontrada na Epopéia de Sundjata, uma das mais famosas do oeste da África. O Imperador Maghan Sundjata foi o fundador do Império Mandinga (séc. XII/XV) e as narrativas sobre os seus feitos são perpetuadas desde o século XII até os dias de hoje pelos *griots*. São histórias que vão desde o seu nascimento como predestinado, até a sua heróica vitória sobre o seu rival Sumaoro (temível rei guerreiro retratado na epopéia como tirano que invadiu a região e subjuguou todos os importantes reinos do Mandinga), incluindo a organização política do também conhecido como Império do Mali.

O rei Sumaoro era um guerreiro considerado invulnerável e visto como impossível de derrotar. Um de seus segredos era a louvação que ele fazia a si próprio como uma espécie de *griot* de si mesmo. A narrativa explica a origem da louvação e a transição da sua prática que passa da auto-louvação para a realizada por um *griot*.

⁹ “Segundo os tradicionalistas, o Mandinga primitivo era constituído por doze províncias. Após as conquistas de Sundjata, o número dessas províncias elevou-se consideravelmente. O Mandinga primitivo parece ter sido uma confederação dos principais clãs malinkês: Keita, Kondê, Traorê, Kamara e Koroa”. (NIANE, 1982, p. 11). (Nota do próprio autor).

A citação a qual descreverei a seguir foi um pequeno trecho colhido da Epopéia de Sundjata, uma narrativa extensa, registrada pelo historiador Djibril Niani, a partir de relato do *griot* Djeli Mamadu Kuyatê, da aldeia de Djeliba Koro, localizada no distrito de Siguiri, na Guiné. Ele revela a passagem em que o *griot* de Sundjata, Balla Fassekê, realiza o protótipo do ato de louvação dos *griots*:

Certo dia, enquanto o rei estava ausente, Balla Fassekê conseguiu penetrar na câmara mais secreta do palácio, na qual Sumaoro abrigava os seus fetiches. [...] à direita da porta, descobriu um grande balafon, espécie de xilofone, maior do que todos os que vira até então no Mandinga; instintivamente, pôs-se a tocar. Jamais ouvira um balafon tão harmonioso. Sob a mão hábil de Balla, o instrumento acabara de encontrar um mestre. O instrumento exalava toda a sua alma. [...] Balla Fassekê sentia-se extremamente feliz com o efeito de sua música. Ele sabia perfeitamente que aquele balafon não era um instrumento como os outros; tratava-se do instrumento de algum mestre-feiticeiro. O rei Sumaoro era a única pessoa que o tocava: após cada vitória, vinha ele cantar seus próprios louvores. Sumaoro mantinha-se em contato permanente com esse xilofone: por mais distante que ele se encontrasse, bastava que alguém tocasse no instrumento, para que ele soubesse que haviam penetrado em sua sala secreta. O rei não estava longe da cidade. Acorreu logo ao palácio e subiu ao sétimo andar. [...] O rei espumava de cólera; seus olhos eram como brasas ardentes, e ele arquejava ruidosamente. Contudo, sem perder o sangue frio, o filho de Dua [Balla Fassekê] mudou de tom e improvisou uma canção em louvor ao rei. Sumaoro jamais ouvira palavras tão lindas. Ora, como também os reis são homens: o que o ferro não pode contra eles, só a palavra o consegue. A cólera de Sumaoro desapareceu, seu coração encheu-se de alegria. Como é agradável ser cantado por um outro – disse o rei. – Balla Fassekê, não voltarás mais para o Mandinga, porque tu és, a partir de hoje, meu *griot*. (NIANE, 1982, p. 62-64).

Outra história a respeito da origem do ofício do *griot* desvenda a relação de comprometimento entre aqueles que pertencem à casta dos *horon* com os *griots*. A história conta que dois irmãos que tinham uma estima especial um pelo outro, estavam viajando por um deserto e no caminho começaram a passar fome. Acontece que por perto não havia nenhum tipo de caça, muito menos vegetais, ou qualquer outro alimento. O irmão mais moço chora de fome e o mais velho sai para procurar caça muitas vezes, sem sucesso. Até que, já muito debilitado, o irmão mais jovem cai desmaiado por conta da fome. Compadecido da dor do outro, o irmão mais velho corta cuidadosamente um pedaço de sua própria carne, retirada de uma parte da panturrilha, e providencia assá-la. O irmão mais moço desperta sentindo o aroma da carne assada e come sem questionar a procedência da mesma. Esta situação se repete algumas vezes sem que o irmão mais novo descubra de onde vem a carne, até que percebe que o outro está mancando e com as roupas manchadas de sangue. Ao descobrir toda a verdade busca um jeito de retribuir a nobreza do outro. Finalmente, constitui-se um pacto entre

os dois. Aquele que fez de seu próprio corpo alimento para o outro, assim como seus descendentes, recebe, desde então, as louvações rendidas pelo irmão mais moço e seus descendentes, que a partir daí são os seus *griots*. Esta história aqui recontada é descrita por Farias (2004).

Avalio que essas características gerais dos *griots*, até aqui abordadas neste estudo, contribuem para uma melhor compreensão dos elementos que movem e deflagram o processo criativo teatral de um ator inspirado nos *griots*. Além de uma definição do termo *griot*, julguei necessário compreender as funções e especificidades desses narradores tradicionais africanos que inspiram a concepção poética do personagem narrador que tecerá os diversos elementos do exercício de encenação que constitui a presente pesquisa.

Considerarei importante frisar o acentuado poder exercido pela palavra falada na cadeia de transmissão da oralidade, da qual os narradores tradicionais são importantes elos. Bem como, abordarei mais adiante, características do *griot* análogas às dos palhaços, como a liberdade criativa, irreverência, permissão para falar sobre qualquer assunto e o trânsito livre em todos os setores da sociedade. Avalio, ainda, as ambigüidades que fazem do *griot* uma figura contraditória e complexa, como outro importante aspecto do *griot* que inspira o processo criativo. Perceber-se-á, também, ao confrontar o contexto de tradição oral no qual estão inseridos os *griots*, semelhanças e divergências, com o que aqui na Bahia denomina-se de *griô*.

2.2 A REINVENÇÃO DAS HISTÓRIAS DE MATRIZ AFRICANA E A INVENÇÃO DO GRIÔ NA BAHIA

É necessário não esquecer que os escravos trazidos das mais diversas regiões africanas também trouxeram seu cabedal de histórias. E no Brasil, eles também conservaram a memória de uma prática eficaz de narrar lendas e mitos, para ensinar e aprender princípios de ética e de moral. (...) Graças a esse espírito de resistência, grande parte do patrimônio cultural trazido da África pelos escravos foi conservado. Mas também esse patrimônio se transformou, criando novas linguagens, novas formas de expressão.

Ruy do Carmo Póvoas

2.2.1 A reinvenção das histórias de matriz africana na Bahia

Nas histórias tradicionais de matriz africana, observa-se uma característica marcante: elas são reinventadas na Bahia e naturalmente em distintos locais da diáspora negra, como em diversos estados brasileiros, Cuba, Estados Unidos e outros países da América Latina e Central. Esta reinvenção está vinculada ao contexto de mestiçagem, por suas características polissêmicas, por estar em permanente mudança e por viver continuamente a aventura de uma migração, das transformações de uma atividade de tecelagem e urdidura ininterrupta (LAPLANTINE e NOUSS, 2002). Antes de tratar do processo de reinvenção das histórias de matriz africana na Bahia, julgo pertinente apresentar, panoramicamente, algumas considerações sobre a noção de mestiçagem, sem dúvida nenhuma, muito próxima do contexto sócio-cultural baiano, enquanto encruzilhada de trocas e encontros.

Laplantine e Nouss (2002) afirmam que a narrativa é muito mais adequada para dar conta da mestiçagem do que a descrição, por ser a mestiçagem indescritível, mas não inenarrável, pois o ato de contar envolve evoluções e transformações. Para tais autores, a mestiçagem nasce como tipo biológico, valor quantificável, mensurável, sendo apreendida, pois, em primeiro lugar no campo visual; e, posteriormente, liberta-se

dessas fronteiras e ganha toda a amplitude conceitual que lhe é devida, passando do espacial ao temporal, ou seja, ao qualitativo, ao incerto, ao que flui e escapa. O pensamento da mestiçagem é claramente um pensamento da mediação, que se exerce no intermediário, no intervalo e nos interstícios, a partir dos cruzamentos e das trocas. A mestiçagem não é, pois, um estado ou uma qualidade; pertence ao território da ação; é o acontecimento que se dá numa temporalidade, em cujo âmbito já não é possível distinguir o passado, o presente ou o futuro em estado puro; embora, o tempo da mestiçagem esteja mais próximo do presente, já que ele assegura a permanência das criações e dos encontros, numa renovação contínua. “A mestiçagem é o tornar-se devir mais do que o próprio devir, e pede para ser pensada em si própria na sua incompletude. Transitória, imperfeita, inacabada, insatisfeita.” (LAPLANTINE E NOUSS, 2002, p. 86).

Ainda segundo Laplantine e Nouss (2002), neste contexto de mestiçagem, nenhum dos componentes apresenta-se dominante ou se dissolve no processo, pois cada elemento deve conservar a sua identidade e definição, ao mesmo tempo em que se abre ao outro; a mestiçagem é identidade e alteridade combinadas, intrincada inclusive no que recusa a mistura e procura tornar-se distinto. O pensamento de mestiçagem é o de mediação e participação em pelo menos dois universos. Enquanto a pureza lida com a triagem, a mestiçagem é um processo sem fim de bricolagem. A mestiçagem contradiz precisamente a polaridade homogêneo/heterogêneo, pois se oferece como uma terceira via entre a fusão totalizadora do homogêneo e a fragmentação do heterogêneo; é uma realidade complexa cujos componentes mantêm a sua integridade; não é fusão, coesão, osmose, mas, é confrontação e diálogo; é uma invenção nascida da viagem e do encontro.

O contexto cultural brasileiro, para os autores citados anteriormente, apresenta uma aptidão para religar o que em boa lógica cartesiana se exclui, e, chamam atenção para o fato dessa mistura não significar confusão e poder viver-se sem separação esquizofrênica uma dupla, tripla, quádrupla, identidade. O contexto cultural baiano apresenta, por exemplo, exatamente o contrário do *culturalismo*¹⁰ dos Estados Unidos, e, do multiculturalismo das “comunidades étnicas” norte-americanas fundado na coabitação e coexistência de grupos separados e justapostos, firmemente virados para

¹⁰ Segundo Laplantine e Nouss (1996, p. 124), o termo *culturalismo* designa o pensamento nascido da antropologia cultural norte-americana que insiste nas características específicas de cada grupo étnico.

um passado que convém proteger do encontro com os outros. (LAPLANTINE e NOUSS, 2002, p. 75). Assim como na idéia de mestiçagem, a reinvenção das diversas histórias no contexto cultural baiano passa por processos de elaboração, interpretação e transmissão, que se constituem num movimento ininterrupto de interação cultural.

É certo que, de um modo geral, mesmo havendo uma continuidade da tradição oral presente naqueles contos que se tornaram uma das importantes marcas da preservação da memória coletiva dos negros nas comunidades afro-americanas, esses contos são recriados, sobretudo aqui na Bahia, havendo maiores ou menores graus de divergência nas versões dos contos tradicionais trazidos da África, como revela o Professor Félix Ayoh'Omdire¹¹, da Obafemi Awolowo University, Ilé-Ifè, Nigéria. Ele afirma, ainda, que o cerne das narrativas é o que prevalece entre nós, pois o seu conteúdo teria sido re-trabalhado ao longo das gerações. Ayoh'Omdire ressalta que uma grande diferença entre a preservação dos contos na diáspora e na terra-mãe é o desaparecimento, entre nós, das cantigas originais que costumam acompanhar esses contos na África. Dentro do contexto africano, as cantigas não têm o papel de mero ornamento para os contos cantados, designados como *àlò àpagbè*, que evocam não somente a participação da platéia durante o ato narrativo, mas também função mnemotécnica, pois trazem um resumo da trama principal da própria narrativa. Dessa forma, a cantiga de um determinado conto auxilia o ofício do narrador a quem basta relembra-la e preencher facilmente o corpo trama.

Devido à minha reputação de bom apàló, não forçosamente porque sabia lembrar ou inventar melhor do que os meus companheiros, senão devido ao meu entusiasmo em reproduzir, da forma mais vivaz possível, as cantigas que acompanham os contos. [...] [para mais adiante admitir]. De fato, muitas vezes, tive que suprir a minha modesta memória com invenções próprias, destarte respondendo ao apelo construtivo do uso da memória étnico-racial na diáspora, onde a regra lavrada sempre foi: o que não se recorda, se (re) inventa. (AYOH'OMIDIRE, 2006, p. 24).

O *àlò àpagbè* é um tipo de conto que, além de requerer do público que cante em coro em determinadas momentos da narração, caracteriza-se por ser um conto relativamente comprido. Dentre os *àlò àpagbè* destacam-se duas categorias distintas: *àlò ijàpá*, histórias que narram as aventuras de *Ijàpá*, o cágado astuto que se relaciona tanto com outros animais quanto com os humanos, com os quais muito se assemelha; e

¹¹ Tive a oportunidade de ser aluno no curso de língua, cultura e civilização iorubanas, durante o ano de 2003, quando o Professor Dr. Félix atuava como coordenador e professor do programa de extensão em língua, cultura e civilização iorubanas do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO-UFBA).

a categoria *àlò onítàn*, “estórias da vida imaginada que procuram explicar as diversas situações da vida humana real”, protagonizadas muitas vezes por “seres humanos supra dotados, que entram em contato direto com as forças extraterrenas ou sobrenaturais para trazer o equilíbrio ao mundo dos vivos”. (AYOH’OMDIRE, 2006, p. 21).

Na Bahia, este tipo de conto passou a se chamar simplesmente de *itan*, palavra que passou a designar para muitos afro-descendentes, segundo Póvoas, qualquer história ou conto. Mas o autor revela que, “de um modo muito específico, *itans* são histórias do sistema nagô de consultas às divindades.” (PÓVOAS, 2002, p. 143):

O povo nagô acreditava (e os afro-descendentes continuam ainda acreditando) na possibilidade de comunicação entre os humanos e os seres divinos, os orixás. Uma dessas possibilidades acontece por meio do *opelé*¹² e o babalaô¹³ sabe como fazer isso. Ele domina um conhecimento muito específico. É um especialista, portanto. Além do instrumento, o *opelé*, também há um conjunto de dezesseis sinais, chamados *odus*¹⁴. Cada sinal, chamado de *odu*, é como se fosse o volume de um livro. Cada *odu* indica um *caminho* a seguir. Mas esse caminho é mostrado através de um número considerável de histórias. E essas histórias são os *itans*. [...] O babalaô via o sinal, rememorava todas as histórias que compunham aquele *odu* e, entre todas, selecionava apenas uma, que era perfeitamente adequada pra responder à pergunta que a pessoa tinha feito. [...] O *itan*, então, é uma espécie de lenda para ser contada (e às vezes narrada de modo cantado) pelos babalaôs e expressa a fala de Orumilá Babá Ifá, o Orixá do Destino, da adivinhação. (PÓVOAS, 2002, p. 144.).

Os *itans*, segundo Póvoas, são explicações, “sob forma de história, de como um problema semelhante foi resolvido num passado muito, muito distante mesmo.” (2002, p. 145). Em consonância com as explicações anteriormente citadas, de Ayoh’Omdire, sobre os *àlós onítàns*, e o equilíbrio que essas histórias trazem ao mundo dos vivos, Póvoas reforça a relação entre os *itans* e os seres humanos, a natureza e os deuses: “Essas histórias tinham sido vividas por pessoas, por bichos, por plantas ou por divindades e são narradas com muita poesia e simplicidade.” (2002, p. 144):

¹² Segundo Póvoas (2002, p. 143), o *opelé* é um objeto ritual, conhecido pelo nome de Opelé Ifá, ou, simplesmente, Ifá. É uma espécie de rosário aberto, mais ou menos em forma de corrente, contendo quatro metades do coco de dendezeiro de cada lado. Utilizado como instrumento para a consulta a um orixá, chamado Orumilá Babá Ifá.

¹³ Babalaô, sacerdote adivinho que faz a consulta a Orimilá Babá Ifá, através do Opelé Ifá. Segundo Póvoas, os babalaôs sabem de cor, todas as histórias que revelam os caminhos indicados pelo oráculo, o jogo do Opelé (2002, p. 144). Diógenes Rebouças Filho (1998, p. 108), em obra sobre o importante babalaô Agenor Miranda, traduz a palavra babalaô como o “pai do segredo”, sacerdote de Ifá.

¹⁴ Odu, segundo Rebouças Filho (1998, p. 111), é “o caminho espiritual que é determinado pelo jogo de ifá ou de búzios. É o nome que designa os 256 odus/signos de Ifá; estes odus são interpretados a partir de um conjunto de histórias e lendas antigas que formam uma espécie de enciclopédia oral dos conhecimentos tradicionais do povo ioruba. Toda pessoa nasce ligada a um desses 256 odus e é ele que define sua identidade profunda, revela seu orixá particular, serve-lhe de guia.”

Um *itan* encerra lições de vida, de conhecimento, de sabedoria, de experiência. É por isso que existe um número incontável de *itans*, pois as dúvidas dos humanos são incontáveis também. Então, você está vendo que um *itan* é mesmo um exemplo. Por isso, muitos dizem: é uma história-exemplo. (PÓVOAS, 2002, p. 145).

Uma observação importante é desvendada por Póvoas (2002, p. 148). O autor afirma que, diferentemente da África, onde os *itans* continuam sendo utilizados até hoje pelos babalaôs que ainda exercem um papel de destaque para as comunidades, no Brasil, a função de babalaô desapareceu. Aqui, o jogo de búzios substituiu o jogo do *opelé* de Ifá, como bem elucida o autor:

No Brasil, aconteceu uma coisa interessante: o *itan* passou por um *desgrudamento*. Quer dizer: na medida em que ele foi deixando de ser usado como texto sagrado pelos babalaôs, também foi passando a ser contado, principalmente, como uma história-exemplo, fora do momento exclusivo da consulta. Já não era mais necessário interpretar a história, nem fornecer a receita para um ritual religioso, isto é, um *ebó* para resolver a situação. Assim, os mais velhos começaram a divertir a criançada, contando, narrando, cantando histórias de gente, de bichos, de plantas, de orixás, que encerravam princípios éticos e morais. Isso naturalmente começou a acontecer na própria senzala, onde todas as origens e culturas negras trazidas para o Brasil se misturavam. Do interior da senzala, as histórias chegaram ao terreiro da casa-grande dos engenhos. Daí aos alpendres e varandas, à cozinha, ao quarto de dormir, ao berço. A interpretação e a recomendação de um ritual foram deixadas de lado. Enquanto isso, foi-se dando ênfase ao princípio ético ou moral. E aos poucos, esse ensinamento foi tomando forma, até mesmo nos *itans* em que isso não era tão evidente assim. E com essa nova forma, lá se foram os *itans*, de boca a ouvido, ganhando terreno. (PÓVOAS, 2002, p. 148-149).

As duas categorias de *àlò àpàgbè* citadas buscam apontar valores éticos e étnicos, enquanto divertem e possibilitam explorar os limites da imaginação humana, como é o caso do *àlò onítàn* e a vocação lúdica do *àlò ijàpá* (AYOH'OMDIRE, 2006, p. 21-22). Essas duas perspectivas distintas de contos chamaram muito a minha atenção por sua estrutura que prevê a participação da platéia, por ser a primeira, *àlò ijàpá*, protagonizada por um herói às avessas, o cágado Ajapá, muito parecido com o personagem Ananse (abordarei o personagem Ananse ainda nesta seção). A outra categoria, *àlò onítàn*, por proporcionar uma estreita aproximação entre o mundo dos deuses e dos homens. Tanto que, trabalharei na montagem teatral que integra a presente pesquisa, dentre outras histórias, com um conto da categoria *àlò ijàpá* e outro da *àlò onítàn*, respectivamente os contos: “Ajapá - O cágado espertalhão e o seu babaláwo” e “A ambigüidade da língua”.

Outras muitas histórias tradicionais de matriz africana, principalmente mitos, têm sido recontadas e compiladas em diversas coletâneas, não apenas na Bahia, mas em todo o Brasil. Algumas publicações desses contos e mitos foram realizadas por pesquisadores ou autores que são sacerdotes ligados à religião do candomblé, como é o caso dos livros “Contos crioulos da Bahia” e “Contos de Mestre Didi” (SANTOS, Deoscoredes M dos. 1976, 1981); “Lendas Africanas dos Orixás”, de Verger (1985); “Contos afro-brasileiros” (BRAGA, 1989); “Caroço de Dendê: a sabedoria dos terreiros” (YEMONJÁ, 1997); “Itan dos mais Velhos” e “A Fala do Santo” (PÓVOAS, 1996, 2002); “Prosa de Nagô” e “Irê Ayó” de Petrovich e Machado (1999, 2004); “Mitologia dos Orixás” (PRANDI, 2001).

Como bem atesta Póvoas (2002, p. 145), “a escrita não fazia parte da vida do povo nagô. Para ser babalaô, então, o homem tinha de ter uma memória privilegiada”, pois eles guardavam na memória essas diversas histórias através da prática oral. Mas, os próprios afro-descendentes adeptos da tradição oral, resistem, preservam e difundem seus conhecimentos, também a partir da palavra escrita:

Se esse é um tempo também da escrita, eu aproveito estar nesse tempo e dou feição escrita a esses outros itans. Afinal eles se constituem a grande herança de um modo oral de ensinar e aprender com diversão. Herança que também a senzala e o terreiro da casa-grande dos engenhos nos deixaram. (PÓVOAS, 2002, p. 156).

Há, ainda, uma relevante discussão, no contexto afro-brasileiro, com relação ao uso do texto escrito no ambiente do candomblé, escrita esta que se alia ao modo de transmissão oral do conhecimento, devido à forte adesão de segmentos sociais diversos daqueles em que a religião dos orixás se originou no Brasil, com a inclusão de adeptos não necessariamente de origem africana e provenientes de camadas sociais habituadas à idéia de informação pelo livro, como elucida Ruy Póvoas:

Mas vale a pena lembrar que pessoas ligadas aos terreiros, normalmente, têm uma forma de viver baseada nos mitos. E o itan é a forma mais expressiva para narrar a mítica do povo-de-santo. Mais tarde, muito mais tarde mesmo, apareceram os estudiosos, os sociólogos, os antropólogos, isto é, o povo da ciência, e começaram a futucar as coisas. Busca daqui, busca dali, e foram achando os itans nos terreiros de candomblé mais antigos da tradição nagô, nos *cadernos de anotações* de alguns iniciados já idosos, na tradição oral recolhida entre o povo-de-santo. Foram à África, compararam os achados de lá com os daqui. E aí, terminaram publicando, em livros, um número cada vez maior de itans recuperados. (PÓVOAS, 2002, p. 152).

Dessa forma, tal atitude contribuiu para a publicação das coletâneas de mitos por conta da demanda dos adeptos dos orixás e pelos pesquisadores desse assunto. De acordo com o Professor Titular de Sociologia da Universidade de São Paulo, Reginaldo Prandi (2001, p. 24-25), na diáspora africana, os mitos iorubás foram compilados a partir do século XIX, primeiramente por estudiosos estrangeiros, sobretudo europeus, e mais tarde pelos seguidores letrados das religiões dos orixás no Brasil e em Cuba.

Existe entre os *babalaôs* cubanos o hábito de escrever em cadernos os mitos, interpretações e prescrições sacrificais dos odus do oráculo. Esses cadernos foram utilizados como fonte primária por pesquisadores das tradições afro-cubanas. No Brasil é recorrente a menção a cadernos mantidos pelo *povo-de-santo* como meio de preservar e passar adiante o conhecimento mítico, mágico e ritual cultivado nos terreiros. O primeiro deles, cuja redação foi concluída em 1928 pelo Professor Agenor Miranda Rocha, seria a mais rica fonte primária brasileira de mitos. Pierre Verger, Mestre Didi e Julio Braga, teriam usado esse caderno como fonte para diversas publicações de contos. Uma característica importante dessas publicações que difundiram os mitos registrados no caderno manuscrito de 1928 é que elas divulgaram apenas as narrativas mitológicas, preservando como segredo religioso a interpretação dos respectivos *odus* e da lista de oferendas assim como está registrado no caderno escrito por Pai Agenor, como o seu autor era mais conhecido, publicado cinquenta anos depois com o título *Caminhos de Odu*, de autoria de Agenor Miranda Rocha (1999). Segundo atesta Prandi:

Embora preservada na tese de Julio Braga sobre o jogo de búzios¹⁵, a estrutura formada de odu, mito, interpretação e ebó desapareceu nas mitologias compiladas tanto pelo próprio Júlio Braga como por Mestre Didi, reproduzindo-se apenas o mito, evidenciando-se mais um indicador do deslocamento verificado no Brasil entre os mitos e o oráculo, processo em que o jogo divinatório foi simplificado e preservado como segredo iniciático da religião e o mito, difundido como manifestação de cultura popular de origem religiosa, secularizada através da obra literária. (PRANDI, 2001, p. 30).

Muitos sacerdotes e sacerdotisas do candomblé, inclusive, têm defendido o registro escrito dos contos de matriz africana, como é possível perceber na intenção declarada de Mãe Stella de Azevedo Santos, atual Ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá,

¹⁵ Tese de doutorado de Julio Santana Braga sobre o jogo de búzios, defendida em 1977 na Universidade Nacional do Zaire, publicada no Brasil: BRAGA, Júlio Santana. **O jogo de búzios: um estudo da adivinhação no candomblé**. São Paulo: Brasilense, 1988.

tradicional terreiro de candomblé da Bahia fundado em 1910, em apresentação do livro “Irê Ayó: mitos afro-brasileiros”:

Cada conto é uma lição de vida. Só que a forma pela qual nos foi passada, sempre foi passível de deturpações, porque era apenas oral. No entanto Vanda e Petrô, como pessoas do axé e sensíveis às coisas do ensino, resolveram tornar esse ensinamento algo agradável à criança e ao adulto também, de forma escrita. Sempre digo, o que não se registra o vento leva. Daí, achei uma boa idéia transformar em contos infanto-juvenis a história da criação do mundo, com suas guerras e alegrias, transformações e vitórias, sempre enfatizadas pela espiritualidade. (PETROVICH e MACHADO, 2004, p. 9).

A própria sacerdotisa, Mãe Stella, é autora de livros como *Meu tempo é agora*, (1993) e *Epé Laiyé – terra viva* (2009). A também Ialorixá Mãe Beata de Yemonjá, iniciada no centenário terreiro baiano do Alaqueto, publicou livro de contos (1997). Mais um divulgador dos contos dos orixás no Brasil foi o fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger (1981, 1985), que adotou a Bahia como morada e foi adepto do candomblé, titular do posto sacerdotal de Ojuobá, os “Olhos de Xangô”, no Ilê Axé Opô Afonjá de Salvador. Ruy Póvoas, Babalorixá, fundador do terreiro Ilê Axé Ijexá Orixá Olufon, é Mestre em Letras Vernáculas pela UFRJ, Professor de Língua Portuguesa da UESC, onde coordena o Kàwé, Núcleo de Estudos Afro-Baianos e autor de artigos e livros de contos afro-brasileiros. Outro importante autor iniciado na religião do candomblé, que publicou diversas coletâneas de contos é Deoscoredes Maximiliano dos Santos, Mestre Didi, como é mais conhecido.

Utilizarei na dramaturgia do exercício prático de criação de uma trama de narrativas inspirada nos *griots*, sete contos populares e dois mitos de criação que podem ser encontrados em coletâneas escritas e publicadas. Assumo, assim, no processo criativo que constitui a presente pesquisa, uma característica inerente ao modo de transmissão da cultura afro-brasileira na Bahia e no Brasil, onde a tradição oral entrelaça-se com as fontes escritas, como já expus anteriormente.

Ressalte-se aqui que as histórias tradicionais de matriz africana, tanto na África quanto no Brasil, não se resumem aos mitos dos Orixás, apesar destes terem sido bastante difundidos na Bahia, como já observei inclusive sobre os diversos tipos de contos iorubanos, a exemplo dos *alôs* e dos *itans*. Do mesmo modo nos confirma Prandi (2001 p. 33) a respeito dos mitos iorubás, “pois ao lado dos mitos dos orixás, e formando com estes um mesmo complexo civilizatório, há uma enorme variedade de

mitos iorubás protagonizados por outros personagens, como os homens comuns, os animais e elementos da natureza, sem a presença dos orixás”. A respeito da magnitude da mitologia africana também Ford (1999) adverte:

A sabedoria mítica da África abrange um campo amplo. Aí se encontram epopéias tão grandiosas quanto Gilgamesh, heróis tão intrépidos quanto Hércules, heroínas tão perturbadoras quanto Vênus, aventureiros tão notáveis quanto Ulisses e deuses e deusas tão prolíferos quanto os panteões da Índia e da Grécia antiga. (FORD, 1999, p. 43).

Esta amplitude das histórias de matriz africana pode ser aferida em coletâneas de contos afro-baianos, como as de Mestre Didi, Ruy Póvoas e Mãe Beata de Yemonjá, as quais não se restringem aos mitos dos orixás. Em *Caroço de Dendê: a sabedoria dos terreiros*, por exemplo, é encontrado um vasto panorama de contos, que misturam deuses, plantas e animais a gente viva e até quem já morreu. (YEMONJÁ, 1997). Esta é uma possibilidade de vinculação dos autores das compilações e recriações de contos afro-brasileiros citados à imagem dos *griots*, como é possível observar na conexão realizada pelo Doutor em Estudo da *Performance* – New York University, Zeca Ligiero, no próprio prefácio do livro que traz as histórias de Mãe Beata:

Elas soam como se narradas por uma preta-velha à beira de uma fogueira, numa clara noite de lua cheia, porque reavivam a memória das culturas dos antepassados, a exemplo dos *griots*, contadores de histórias da África que são os museus vivos de suas comunidades. Como eles, Mãe Beata vem, nos seus momentos de lazer e descontração, contando suas histórias para crianças e adultos, num autêntico processo de transmissão oral da cultura afro-brasileira. (YEMONJÁ, 1997, p. 19).

De fato, ao longo da presente pesquisa foi possível vislumbrar o vasto horizonte das narrativas tradicionais de matriz africana, que continuam a se propagar desde o continente africano até os diversos países que integram a diáspora negra, como é o caso das epopéias de Sundjata e Mwindo, das histórias de Ananse, dos contos de Ijapá, dos mitos dos Orixás, dos *itans* contados como histórias-exemplo pelos mais velhos, das inúmeras narrativas inventadas a partir do cotidiano dos afro-descendentes na sua interação com o mundo.

2.2.2 E da saudade da “Mãe África” vivem os fazedores de contos

A concepção do *griot* na Bahia é extremamente distinta da do *dieli* tradicional africano. Com especificidades como o contexto social, a contundente interação entre a oralidade e a escrita, e as funções exercidas pelo “*griot*”, que, reinventado como *griô* em solo baiano, assume a faceta de contador de histórias de matriz africana e dos diversos mestres de tradições culturais afro-brasileiras. Não tem, portanto as inúmeras atribuições dos “artesãos da palavra”, que assumem uma posição de destaque na preservação, manutenção e transformação da organização social das comunidades de tradição oral.

Na Bahia, seja nas experiências voltadas para a educação ou a cultura afro-brasileira, o *griô* é comumente assimilado como o narrador descendente de africanos, retratado como o mais velho, que tem histórias e conhecimentos ancestrais para disseminar, muitas vezes enredado com figuras de sabedoria como sacerdotes das religiões de matriz africana, baianas de acarajé, mestres de capoeira e outros mestres da cultura popular. Todas estas figuras, às vezes são identificadas com o *griô* na concepção baiana, pois exercem, vez por outra, o papel de contadores de história. Então, os *griôs* na Bahia seriam estes afro-descendentes mais velhos, bem como, outros tantos que atualmente se identificam como *griôs* a partir de projetos ligados a diversas ONGs e dos perfis propostos pela “Ação Griô Nacional”, desenvolvida no âmbito do “Programa Cultura Viva” da Secretaria de Programas e Projetos Culturais do Ministério da Cultura do Brasil (SPPC/MinC), como poderei esclarecer no item 2.2.3, que trata da utilização do *griô* em contextos de políticas educativas e culturais.

Há inclusive, um termo talvez mais próximo do que seria um contador de histórias de matriz africana na concepção baiana, seria o *akpalô*, ou *apaló*, mas esse termo é preterido pela palavra *griô*, comumente usada para a mesma designação. Segundo Câmara Cascudo, o *akpalô* é o fazedor de *aló*¹⁶ (conto), aquele que vive de contar

¹⁶ Àló em ioruba, segundo Ayoh’Omdire: “não é por acaso que o vocábulo àló partilha a mesma raiz em idioma ioruba com a palavra àlá, termo próprio para descrever sonhos e outras ‘viagens’ feitas pelo inconsciente humano.”(2006, p. 22). Ele nos revela ainda que entre os iorubas da África Ocidental, contam-se até doze tipos de contos, sendo os principais: àló àpamò, àló àpagbè, itàn, fàbù, òjé, àròso, aro e odù (2006).

histórias, função que aqui no Brasil passou a ser comumente associada às mulheres, pois foram as negras que se tornaram entre nós as grandes contadoras de histórias:

O akpalô é uma instituição africana que floresceu no Brasil na pessoa de negras velhas que só faziam contar histórias. Negras que andavam de engenho em engenho contando histórias às outras pretas, amas dos meninos brancos. José Lins do Rego, no seu *Menino de Engenho*, fala das velhas estranhas que apareciam pelos bangüês da Paraíba; contavam histórias e iam-se embora. Viviam disso. Exatamente a função e gênero de vida do akpalô. (CASCUDO, 1984, p. 154).

Atualmente não é fácil encontrar muitas pessoas que ganhem a vida na Bahia exclusivamente de contar histórias, que tirem o seu sustento desse ofício. O que é corriqueiro é deparar-se com pessoas de diversas ocupações que ocasionalmente contam histórias, reconhecidas por seus grupos sociais como detentoras de um repertório de saber, líderes religiosos ou comunitários, os integrantes mais velhos de uma família, além daqueles que ocasionalmente exercem a função de contadores de histórias, quais sejam: educadores, bibliotecários, animadores infantis, enfermeiras e voluntárias sociais. Mesmo sendo excelentes narradores de história, eventualmente acompanhadas de cantigas, provérbios e adivinhas, geralmente não garantem a sua subsistência através do ofício de contar histórias; na maioria das vezes são, por exemplo, lavradores, tropeiros, parteiras, rezadeiras e lavadeiras. O que me faz refletir que a função de *griô* - contador de histórias de matriz africana - na Bahia, estaria mais próxima de ser realizada por pessoas que também seriam “conhecedoras” e se aproximam mais dos *Mestres Domos* africanos, que, como já foi exposto, também podiam contar histórias e divertir as pessoas enquanto passavam seus ensinamentos, do que propriamente dos *griots* (da tradição africana).

2.2.3 A utilização do *griô* em contextos de políticas educativas e culturais

Atualmente existem diversas publicações sobre mitos e contos populares afro-brasileiros. Talvez seja esse um dos resultados da promulgação da Lei 10.639, de nove de janeiro de 2003, pelo Governo Federal, que trata da incorporação de elementos da

história e cultura de matrizes africanas no currículo dos diversos níveis de ensino no Brasil. Mas, algumas experiências e publicações são anteriores à Lei, como por exemplo os Projetos “Irê Ayó – Caminho da Alegria”¹⁷, implantado pela Professora Dra. Vanda Machado, na Escola Eugênia Anna dos Santos e o já citado “Griô Kaiodê – Contador de Alegrias”, bem como os diversos livros de histórias tradicionais de matriz africana citados anteriormente. O fato é que cada vez mais há uma crescente demanda por livros e outras mídias que contemplem esse tema por parte de escolas e outras instituições que trabalham com educação formal e não-formal.

Na cidade de Lençóis – BA há uma importante experiência do *griô* no âmbito da pedagogia que propõe incorporar à esfera da educação, da política e da economia da comunidade, a força e o poder da tradição oral. Trata-se do notável Projeto Grãos de Luz e Griô, que oferece a crianças, adolescentes e jovens, “oficinas de identidade, arte, artesanato e economia solidaria, tendo como tema gerador tradição oral e cidadania”. Além disso, investe na construção de uma rede local entre empreendedores, poder público, conselhos municipais, a comunidade escolar e os grupos culturais, para interagir com o “fortalecimento da identidade”, “patrimônio simbólico” e a “auto-estima da população de baixa renda”, com o objetivo de “interromper o ciclo intergeracional da pobreza” (PACHECO, 2006, p. 22).

Os coordenadores da ONG inventaram uma figura chamada “velho griô”, para interagir em caminhadas, com *griôs* e grupos culturais, em visita pelas comunidades e escolas. O “velho griô” assemelha-se a um cantador nordestino; com o seu violão, ele “envolve crianças, adolescentes, educadores, merendeiras e diretores com os *griôs* e mestres das comunidades, num diálogo dançante em torno do tema gerador” (PACHECO, 2006, p. 33), denominado pela sua sistematização pedagógica de “rituais de vínculo e aprendizagem”. É importante revelar que a partir da “Pedagogia Griô” proposta pela ONG, foram sistematizados perfis que classificam como *griôs* os distintos líderes e participantes (com mais de 50 anos) de grupos e associações culturais de diversas manifestações populares, como poderei abordar ainda neste tópico.

A ONG publicou a sistematização de suas pesquisas e atividades realizadas como Ponto de Cultura vinculado ao Ministério da Cultura, onde está proposto o perfil do

¹⁷ Machado aborda a proposta implantada na Escola Municipal Eugênia Anna dos Santos na publicação de sua dissertação de mestrado **Ilê Axé: Vivências e invenção pedagógica – as crianças do Opô Afonjá** (MACHADO, 1999).

“Velho Griô”, denominado pela ONG de “griô aprendiz”, assim como o perfil dos *griôs* e dos mestres brasileiros de tradição oral, para “servirem de base para a proposição de políticas educativas e culturais de tradição oral”. (PACHECO, 2006, p. 45-49). E de fato os perfis propostos pela ONG Grãos de Luz e Griô, passaram a servir de modelo para o Programa da Secretaria de Programas e Projetos Culturais do Ministério da Cultura (SPPC/MinC): Ação Griô Nacional, desenvolvido no âmbito do Programa Cultura Viva que promove dentre outras ações, editais para a concessão de custeio mensal durante o período de um ano de “Bolsas de Incentivo Griô” que seleciona projetos pedagógicos que desenvolvem trabalhos com os saberes e fazeres de Griôs e/ou Mestres, em parceria com o sistema público de ensino (BRASIL, 2008).

A figura do *griô* tem sido então bastante divulgada no Brasil, principalmente no âmbito da educação e cultura popular, desde 2006, quando o Ministério da Cultura implantou a Ação Griô Nacional, que promove a articulação de redes, entidades e grupos de educação e cultura de todo o país, como podemos perceber pelas ações e metas propostas:

A Ação Griô Nacional, criada e inspirada pela pedagogia do ponto de cultura Grãos de Luz e Griô (Lençóis – BA) em parceria com uma rede de 50 pontos de cultura de todo o Brasil atua com a vivência, a criação e a sistematização de práticas pedagógicas relacionadas aos saberes e fazeres da cultura oral envolvendo pontos de cultura, escolas, universidades e comunidades. A missão desta rede é criar e instituir uma política pública de estado que promova o reconhecimento do lugar político, social e econômico dos griôs e mestres de tradição oral na educação das crianças e jovens brasileiros. (...) A meta é chegar a 2010 com uma rede de 1000 pontos de cultura em todo o país, envolvendo uma média de 10 mil griôs e mestres, 40 mil instituições de ensino e 1 milhão de estudantes regularmente envolvidos em atividades pedagógicas que integrem educação e tradição oral. (BRASIL, 2008).

Por conta da apropriação que o Ministério da Cultura faz do termo *griô*, muitas pessoas que desenvolvem atividades culturais, como mestres de folguedos populares e os diversos atuantes de inúmeras brincadeiras, para poder participar dos programas de fomento como os editais de bolsas de incentivo, se identificam como *griôs*. Todavia, ajuízo que a denominação dos muitos e distintos atuantes culturais como *griôs* acaba por uniformizá-los sob uma mesma alcunha. Reflito, assim, que é desprezado um rico e vasto panorama de termos que dão nome aos agentes das variadas experiências e manifestações culturais. Percebo que apesar de toda a sua riqueza e abrangência, o termo *griô* não dá conta de uma infinidade de expressões que designam a grande porção de contadores e cantadores brasileiros de diversas tradições como os repentistas,

menestréis, emboladeiros, cordelistas, sambadeiros e outros tantos brincantes brasileiros.

Pondero, que, por exemplo, alguém que sempre tenha sido reconhecido em sua comunidade como cantador de reis, de repente poderia ver-se induzido a identificar-se como *griô* para participar do Programa do Ministério da Cultura, que acaba por generalizar e de certa forma categorizar, dentre outras normas, através do modelo da classificação por idade, para diferenciar se o indivíduo é um mestre ou um *griô*. A *Pedagogia Griô* proposta por Pacheco (2006) estabelece que o *griô* tenha a idade mínima de 50 anos e que os mestres devam ter a idade mínima de 60 anos. Adotar essa categorização a partir da faixa etária seria negar a própria dinâmica das matrizes culturais do *griô*, apoiada na capacidade do *griot* de conter em si os elementos de sua cultura e de sua comunidade, de uma forma dinâmica, viva e flexível, pois, cada comunidade tem as suas particularidades, sendo essas funções, muitas vezes, passadas hereditariamente. Claro que os mestres geralmente têm o perfil de pessoas mais velhas, mas não é raro encontrar indivíduos com idade inferior a 50 anos, como mestres de capoeira, rezadeiras, parteiras, artesãos, pais e mães de santo, e líderes de expressões populares que aprendem o seu ofício desde a tenra idade com a missão de dar continuidade a suas tradições. O que dizer de uma cantadora de ciranda ou uma Ialorixá que, hipoteticamente falando, também sejam fomentadoras de atividades culturais em suas comunidades e sejam detentoras de saberes de tradição cultural e/ou religiosa e que tenha assumido a liderança de seu grupo, sendo talvez exímias contadoras de histórias, mas tenham, por exemplo, apenas 45 anos? Elas não se enquadrariam no perfil de Griô e/ou Mestre da tradição oral proposto pela Ação Griô Nacional. E, no entanto, as tradições que praticam, em muitos momentos, necessitam de alguém mais jovem que queira e possa assumir o legado de seus mestres que por ventura tenham falecido, ou estejam impossibilitados de dar prosseguimento à suas atividades.

De volta à concepção proposta pelo Projeto Grãos de Luz e Griô, pude perceber a ausência de aspectos ambíguos do *griô*, contrastando com as várias facetas do *griot* reveladas pelos autores africanos, como o próprio Hampâté Bâ, autor no qual a ONG também se inspirou, para conceber a sua proposta de *Pedagogia Griô*, chegando a processos, pontos de partida e caminhos distintos da presente pesquisa. Talvez a opção da ONG tenha sido a de não revelar esses aspectos do *griot* tradicional, deslocados de seu contexto africano, circunstância esta, que muitas vezes demoniza certas figuras que

não condizem com determinadas referências morais. Quem sabe para evitar interpretações equivocadas, como aconteceu e acontece ainda hoje com a relação que é feita entre o Orixá Exú e o Diabo ligado ao contexto do cristianismo. Como confirma Prandi (2001, p. 21): “Na época dos primeiros contatos de missionários cristãos com os iorubas na África, Exú foi grosseiramente identificado pelos europeus com o diabo e ele carrega esse fardo até os dias de hoje.” Quiçá essa supressão com relação a determinadas características do griot, seja, portanto, para não correr o risco de agregar certo pavor à figura do *griô*.

Entendo que isto se dê também, por conta da relação com a pedagogia e educação, às quais a figura do *griô* está associada, como é o caso da ONG de Lençóis, assim como, das experiências já citadas relacionadas à educação. Características dúbias estas, poderiam de alguma forma deixar nebulosa a imagem do *griô*, que nestas concepções aparece sempre ligado a princípios e valores ideais, como elemento agregador e estimulador da elevação da auto-estima dos afro-brasileiros. Ou ainda, ligados a um contexto cultural que agrega a espiritualidade e a fé, a processos educacionais, como bem elucida a seguinte citação de autoria de Mãe Stella, na apresentação do livro de Petrovich e Machado:

O *griô*, contador de histórias, mostra que, apesar das distâncias geográficas, situações climáticas, cultura, mais ou menos melanina na epiderme, a essência é a mesma: Olorum, Deus, Jeová, Atom, Maomé, Krishna, Buda, entre outros nomes. Daí, estarmos no mundo para nos ajudar mutuamente, com ensinamentos positivos, compreensão, amor próprio e ao outro, e principalmente, a fé. Ficando claro que com os contos e lendas trabalhados por Vanda e Petrô, pode-se facilitar o aprendizado, envolvendo a todos de uma forma tão forte como a “de princípio”, só que com uma nova didática, digna de registro. (PETROVICH e MACHADO, 2004, p. 7-8).

Entretanto, numa abordagem do *griot* como inspiração para o processo criativo de encenação das narrativas de tradições africanas e afro-brasileiras, essa dualidade, na minha concepção, aprofunda a figura do *griot*, tornando-o mais complexo e portador de uma maior liberdade artística. O *griot* muitas vezes está ligado a mitos e lendas de heróis, que possam servir como referência e modelo, mas essa não é a sua única face. Opto assim, pelo não esvaziamento do potencial grotesco do *griot*, que o liga a um contexto de expressividade mais subversiva, e o associa a determinados elementos do palhaço, como abordarei mais profundamente no item 3.1 da presente pesquisa, que inclui ainda o personagem Ananse que muitas vezes é associado à imagem do *griot*, o qual apresenta também muitas ambiguidades.

2.2.4 Ananse, o personagem protagonista das narrativas selecionadas

Ananse representa - para o povo axante, que vive no atual país de Gana, na região conhecida como África Sub-Saariana -, a aranha mítica que ensinou sua ciência ao ancestral dos tecelões, que no exercício de seu ofício, mantém viva a tradição oral. O próprio Ananse é enredado com os *griots*, e muitas vezes, é identificado como *griot*. Ananse é personagem de extrema astúcia, o qual para enfrentar a força e opressão dos poderosos, tece sua teia de artimanhas para driblar com inteligência e sagacidade as adversidades que encontra no caminho. Ananse é um herói às avessas, podendo ser relacionado a personagens-tipo muito conhecidos no Brasil como Pedro Malazartes¹⁸ e João Grilo¹⁹. O diferencial de Ananse está talvez, no fato de algumas vezes vencer com sua astúcia e noutras vezes sucumbir diante de sua estupidez, tornando-se um personagem repleto de nuances e com muitas faces. Narrativas protagonizadas por ele acabaram espalhando-se pela África e por países da diáspora como Cuba e Estados Unidos; algumas delas foram recolhidas no recôncavo da Bahia e publicadas por estudiosos como Câmara Cascudo.²⁰

Assim como acontece com as tramas das narrativas, podem-se encontrar as características dos personagens dos contos populares em muitos e diversos locais de origem. Na África e no Brasil, temos personagens com o perfil de Ananse, como o já citado cágado espertalhão, Ajapá, dos *àló àpagbè* da categoria *àló Íjápá*, do povo Yorubá e os personagens-tipo brasileiros já citados, como Malazartes, bem como animais que se comportam como humanos, como é o caso de narrativas protagonizadas pelos astutos macaco e gambá; além de personagens advindos de outras culturas como o

¹⁸ Pedro Malazartes, ou das Malasartes, é um personagem tradicional da cultura brasileira, advindo da Península Ibérica. Segundo Cascudo (1996, p. 536), Pedro Malazartes é figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica, como exemplo de burlão invencível, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos. É o tipo feliz da inteligência despuddorada e vitoriosa sobre os crédulos, avarentos, parvos, orgulhosos, ricos e vaidosos.

¹⁹ João Grilo é um personagem típico de anedotas e contos populares oriundos da região nordestina brasileira, celebrado e popularizado, por todo o Brasil através da peça teatral “O Auto da Compadecida”, escrita por Ariano Suassuna. João Grilo, a exemplo de Pedro Malazartes, é um matuto de origem sócio-econômica desprivilegiada, porém, é dotado de extrema esperteza e carisma, que usa para sobreviver.

²⁰ Segundo Cascudo (2000), Silva Campos recolheu os contos de aventuras da aranha entre os trabalhadores negros do Recôncavo da Bahia.

próprio Arlequim, identificado como um *Zanni*²¹ da *commedia dell'arte*²². Os *Zanni* constituíam o esteio do elemento cômico, eram serviçais, podiam ser espertos e maliciosos, ou bonachões e estúpidos e, em ambos os casos, famintos. Características estas, dos diversos personagens mencionados acima, que são próprias também dos *griots* com todas as suas ambiguidades e revelam uma importante chave para compreender as relações estreitas entre aspectos dos *griots*, do legendário Ananse e peculiaridades dos palhaços, como poderei esclarecer no decorrer desta dissertação.

Segundo Cascudo (2000) é possível identificar a aranha Ananse, especialmente na tradição oral da Costa do Ouro, entre os negros *Tshi* ou *Ashanti*, povos que mantêm vivos os *Anansiasen* - contos da aranha. Para eles *Aiya Anansi*, ou Pai Aranha, estaria ligado às origens do ser humano. “Nanci” seria sua denominação vulgar no folclore da Jamaica, significando um duende familiar do campo, caráter das matas e das residências, espécie de Puck da Inglaterra do Norte. O autor declara ainda que as histórias de Nanci, da Jamaica, geralmente terminam com um provérbio ou moral, mas que essa “moral da aranha expressa bem o primitivismo de sua concepção, dando a vitória ao mais hábil embora ingrato e mau.” (2000, p. 215). Podemos perceber na declaração de Cascudo, que acabei de transcrever, certo julgamento de valor que adjetiva o personagem como “ingrato e mau”, mas que por outro lado, em uma leitura não tão moralizante, poderia revelar as estratégias de sobrevivência dos mais fracos no embate com os mais fortes, muito comuns em personagens como João Grilo, Malasartes e Arlequim.

O conto publicado por Cascudo (2000) no seu livro “Contos Tradicionais do Brasil”, que poderia ser dividido em três, visto que apresenta três distintos embates da aranha, primeiramente com o urubu, depois com o jacaré e por último com o *Quibungo*²³. O que fica evidente é a inteligência da aranha que usa de diversas estratégias para se alimentar. Primeiro comendo as frutas de uma árvore antes do urubu,

²¹ *Zanni*: “As variantes de seu nome, Zannoani, Zan ou Sanni sugerem tratar-se de uma forma do dialeto veneziano para Giovanni; outra teoria, que faz remontar a etimologia até a Antiguidade, liga-o à palavra grega *sannos*, bobo e ao latim *sannio*, pantomimeiro.” (BERTHOLD, 2001, p. 355.)

²² *Commedia dell'arte* – comédia de habilidade. Isto quer dizer arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na Antiguidade os atelanos haviam apresentado em seus palcos itinerantes: o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, demasiadamente humanos, a inesgotável, infinitamente variável e, em última análise, sempre inalterada matéria prima dos comediantes no grande teatro do mundo. [...] Quando o conceito de *Commedia dell'arte* surgiu na Itália no começo do século XVI, inicialmente significava não mais que uma delimitação em face do teatro literário culto, a *commedia erudita*. (BERTHOLD, 2001, p. 353).

²³ Segundo explicação de Cascudo: *quibungo* é um “Negro africano, quando fica muito velho, vira quibungo. É um macacão todo peludo, que come crianças. Recôncavo da Bahia” (2000, p. 213).

usando a artimanha de dizer que já tinha marcado cada fruta que a ave se preparava para comer. Depois, por intermédio de sua desfaçatez para comer os ovos do jacaré que a hospedou por uma noite e, por fim, sua investida em direção aos peixes que o *quibungo* acabara de pescar, conseguindo ainda amarrar o *quibungo* com a falsa promessa de torná-lo bonito.

Cascudo revela assim que o personagem Ananse, vem da África para o Recôncavo da Bahia e que consegue sobreviver entre nós, apesar das diferenças sócio-culturais, conservando ainda suas características subversivas, a despeito da “influência cristã moralizadora”, como se pode conferir através de sua observação a respeito do conto já citado da aranha, o urubu, o jacaré e o quibungo:

O conto transcrito é, evidentemente, um dos espécimes da sobrevivência africana na literatura oral brasileira com o motivo puro e legítimo da aranha, talqualmente vivia há séculos no continente negro onde nasceu e emigrou. Uma aranha agindo na Bahia sem influência cristã moralizadora. (CASCUDO, 1986, p. 215).

Um conto análogo ao recolhido por Cascudo no Recôncavo da Bahia pode ser encontrado na antologia de contos africanos selecionados por Nelson Mandela (2009). O conto recebe o título de “A Aranha e o Corvo” e recebe de Mandela o seguinte preâmbulo: “A aranha desempenha um papel envolvente em muitas histórias africanas. Com frequência é bastante ousada – como fica evidente neste conto folclórico da Nigéria. Nas histórias de *Ashanti*, ela é conhecida como *Kwaku Anansi*.” (2009, p. 57). É muito semelhante à narrativa descrita por Cascudo, mas Ananse, no conto nigeriano, não se encontra com o *quibungo* e a história acaba com a aranha tendo os enganado, o corvo e os jacarés, para matar a sua própria fome. Talvez o percurso desse conto tenha sido mesmo o de vir com os negros da Nigéria para a Bahia.

No livro de contos de Mandela (2009) é possível encontrar uma diversidade de contos de muitos países da África, muitos com personagens com algumas das características de Ananse, como a sua astúcia:

Há aquela criatura habilidosa que pretende passar a perna em todos, inclusive nos oponentes muito maiores: Hlakanyana, dos povos Zulu e Xhosa, e Sankhambi, do povo venda. A lebre, maliciosa tratante; o astuto chacal, mais frequentemente no papel de um malandro. (MANDELA, 2009, p. 9).

Há uma história, protagonizada por Ananse, que é muitas vezes lembrada como uma metáfora do surgimento do *griot*, muito popular nas narrativas contadas pelo povo axante, que vive na atual Gana, na região conhecida como África Sub-Saariana. Apresento a seguir um resumo de tal história, que revela na sua trama algumas características do personagem Ananse e o associam ao contador de histórias.

Conta a lenda que Ananse andava muito preocupado com uma coisa: como iria ser lembrado quando morresse. Queria deixar uma reputação, ser lembrado entre os grandes ancestrais e festejado como um herói. Mas, Ananse era desprovido de bravura, força assombrosa ou sábios provérbios. A única arma que tinha era sua astúcia. Ele vivia de sua astúcia. Até que teve a idéia de ser o dono de todas as histórias, pois assim todos se lembrariam dele quando passassem as noites contando histórias. Quando o rei das florestas ouviu Ananse gabando-se do título de dono das histórias, questionou o que ele tinha feito para merecer tal honra, pois pelo que todos sabiam Ananse não tinha empreendido nenhuma grande façanha. Ousadamente, Ananse pediu ao rei que o submetesse a algum desafio. O rei então lança a Ananse três provas, supostamente impossíveis para ele, pois ninguém antes houvera conseguido tais feitos: Capturar *Wowo*, toda a família de abelhas melíferas, assim como *Aboatia*, o ligeiro gnomo da floresta e ainda, *Nanka*, a enorme píton real. Ananse aceita os desafios, e argumenta que embora seja pequeno, aprendeu a descobrir a fraqueza dos grandes. Dito e feito, Ananse utiliza-se de artimanhas surpreendentes para capturar seus adversários tidos como imbatíveis. Volta três dias depois, como o combinado, ao encontro do rei das florestas, carregando consigo *Wowo*, *Aboatia* e *Nanka*. Assim, consegue impressionar o rei, que reconhece a grandeza de Ananse e o consagra como o “Dono das Histórias”. Desse jeito, em muitas localidades da África e da diáspora compulsória negra, tradicionalmente até hoje, ao se narrar histórias, o nome de Ananse é lembrado como o senhor das melhores narrativas, sendo em diversas ocasiões o protagonista de muitas tramas.²⁴

Esta narrativa, assim como outras do personagem legendário Ananse, será abordada na terceira seção desta dissertação, pois integra a trama de narrativas que constitui o exercício de criação da presente pesquisa. O personagem Ananse, além de

²⁴ Esta história, aqui recontada por mim, pode ser apreciada de maneira muito mais detalhada, sob o título de “Ananse vira o dono das histórias”, encontrada em BADOE, Adowa. DIAKITÉ, Baba W. **Histórias de Ananse**. São Paulo: Edições SM, 2006, p. 31- 37. Livro da narradora de Gana, Adwoa Badoe, médica e professora de dança e história africanas, na cidade de Ontário no Canadá. O livro, ilustrado por Baba Wagué Diakitè, reúne diversos contos de Ananse, ouvidos por Badoe na sua infância e juventude.

ser protagonista dos contos populares integrantes da dramaturgia do exercício prático a que me proponho neste estudo, assume um importante papel no desenvolvimento dos ofícios tradicionais e na manutenção das tradições orais africanas, como foi dito anteriormente. Utilizo assim, a imagem poética de Ananse enquanto habilidoso tecelão, para alinhar as narrativas, revelar a multiplicidade de faces que ele assume nas tramas que valorizam inúmeros sentimentos e desafios caracteristicamente humanos, bem como pela sua associação com as histórias tradicionais dos *griots*.

A imagem de Ananse como habilidoso inventor de teias, assim como os fazedores de contos que vivem do que tecem, associa-se à reinvenção das histórias de matriz africana (com uma marcante interação entre oralidade e escrita), e, assume a atitude disseminadora das histórias e conhecimentos ancestrais dos negros advindos da África, num processo permanente e vivo de interação e reinvenção cultural.

Neste emaranhado da reinvenção das histórias de matriz africana, onde cantigas, contos e personagens são constantemente recriados, a tradição oral entrelaça-se às fontes escritas, na publicação de coletâneas de contos e mitos. Um panorama onde se apóiam elementos diversos, como a utilização do *griô* em contextos ligados à educação e cultura. Apesar de apresentar algumas semelhanças com esta conjuntura sócio-cultural, atinjo na concepção de um *griot* no teatro (como poderei abordar na próxima seção), a processos, pontos de partida e caminhos distintos da concepção do *griô* na Bahia, próprio do contexto de diversas ONGs que trabalham com políticas públicas e educativas, disseminado pela Ação Griô Nacional.

Enfim, julgo pertinente, que esta visão panorâmica a respeito da tradição do *griot*, da reinvenção das histórias de matriz africana, da invenção do *griô* baiano e do personagem Ananse, pode contribuir para a melhor compreensão do proposto na presente pesquisa. Sigo então, para a abordagem específica de um processo de criação de uma trama narrativa que se inspira nos *griots* e na reinvenção das histórias de matriz africana.

3. UM PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UMA TRAMA DE NARRATIVAS INSPIRADA NOS *GRIOTS*

A minha mãe gostava de contar casos e tinha um dom para isso. Não narrava simplesmente. Fazia muito mais: usava recursos da mímica e da voz, além de ocupar o espaço para representar, ao modo dela, os personagens que viviam a história, o caso, o itan.

Ruy do Carmo Póvoas

3.1 UM *GRIOT* NO TEATRO

3.1.1 Considerações sobre o desempenho de um ator inspirado nos *griots*

A partir do exposto nas seções anteriores do presente texto sobre a influência de uma inspiração poética nos *griots* africanos, a concepção artística de um *griot* no teatro, nasceu da minha vivência como ator, através de processos de criação de espetáculos autorais, apoiado em anterior experiência prática como palhaço e na encenação de narrativas de origens africanas e afro-brasileiras.

Chamarei doravante de *ator-griot*²⁵, ao artista que se inspira poeticamente nos *griots* para conceber um personagem narrador, o qual assimila aspectos da personalidade do ator que o cria. Construído pelo próprio intérprete, o personagem

²⁵ Utilizo o termo *ator-griot*, para designar o ator que cria um personagem narrador, inspirado poeticamente nos *griots*, que tem a função de alinhar as narrativas encenadas, inclusive as narrativas criadas a partir da experiência de vida do próprio ator, estritamente para facilitar a compreensão da especificidade de sua atitude como concebido na presente pesquisa. A utilização do termo *ator-griot* será de grande valia para auxiliar no entendimento do que será exposto no cotejamento com os procedimentos assumidos por tradicionais encenadores do teatro. Entretanto, o aprofundamento da análise dos modos e meios de atuação de um *ator-griot* foge aos objetivos da presente pesquisa e do processo criativo em questão, podendo ser desenvolvida por mim em futura pesquisa, no âmbito de uma Tese de Doutorado. Porém, para o tratamento do processo criativo em curso, no qual se constitui uma trama de narrativas inspiradas nos *griots*, apresenta-se inevitável tecer, de uma forma panorâmica, determinadas especificidades a respeito do desempenho deste ator.

narrador poderá ser desempenhado pelo *ator-griot*, por toda a vida, numa atitude de artesão de sua própria arte, assim como o fazem os palhaços e o fizeram os atores da tradição da *commedia della'arte*:

Os atores *dell'arte* eram, no sentido original da palavra, artesãos de sua arte, a do teatro. (...) A tipificação levava os intérpretes a especializar-se numa personagem em particular, num papel que se lhes ajustava tão perfeitamente e no qual se movimentavam tão naturalmente, que não havia necessidade de um texto teatral consolidado. (BERTHOLD, 2001, p. 353)

Do mesmo modo, o *ator-griot* muda o repertório de narrativas e cenas improvisadas a serem encenadas, mas não muda o seu personagem, que por sua vez dá vida, na cena, aos diversos personagens das narrativas.

O *ator-griot* apresenta semelhanças tanto com as diversas faces do *griot* no contexto africano, quanto com a interação entre oralidade e escrita proposta no contexto da cultura afro-brasileira e no processo de reinvenção das histórias de matriz africana. Entendo o *griot*, não como atitude estática, mas como impulso criativo, que mobiliza e sintetiza uma experiência de criação cênica e reúne diversos elementos aparentemente díspares que convergem para a criação do personagem, dramaturgia, desempenho cênico e encenação.

Portanto, as atribuições de um *griot* recriado no teatro, na encenação de narrativas tradicionais africanas e afro-brasileiras, muitas vezes, são bem distintas das atribuídas aos *griots* africanos (expostas anteriormente nesta dissertação). Os *griots* tradicionais têm, em muitos momentos, a função de animadores públicos e a tradição lhes permitia travestir e embelezar os fatos com o objetivo de divertir ou interessar a platéia. Contudo, também foi revelado que o *griot* não é simplesmente um contador de histórias e detém inúmeras atribuições como “artesãos da palavra”, que extrapolam a concepção de *griot* no teatro, aqui apresentada.

Vale notar, ainda, que o *ator-griot* tem objetivo e atuação distinta da concepção da figura do *griô* reinventada na Bahia no âmbito das políticas públicas de educação e cultura - concepção esta já relatada na seção anterior -, uma vez que não está vinculado ao compromisso de servir como referência e modelo para programas e projetos de governos e ONGs, que não contemplam em seus perfis as dualidades que tornam o *griot* uma figura portadora de maior liberdade artística, repleta de ambiguidades e ligada a um

contexto de expressividade mais subversiva, sem esvaziamento de seu potencial grotesco.

O *ator-griot* empresta a sua própria personalidade para a criação de um personagem narrador, portanto tal personagem poderá ser defendido em diferentes processos criativos, de modo a constituir uma diversidade de repertórios encenados por este ator, a partir deste mesmo personagem. O mesmo acontece com o ator que cria um personagem-palhaço que, em conformidade com Bolognesi (2003), provém de um complexo simbólico que opera simultaneamente com um tipo cômico geral e uma inspiração individual. Como tipo, o personagem-palhaço, pode ser tomado como uma máscara arquetípica, com traços tipológicos. Essa máscara, contudo, é individualizada e traz as marcas psicossociais que o artista confere ao personagem.

O personagem narrador inspirado nos *griots*, como já mencionado, assimila características do *ator-griot* que o cria na encenação de histórias tradicionais e narrativas retomadas a partir da experiência de vida desse ator, o qual pode ainda, recorrer a cantigas e provérbios populares. O desempenho do *ator-griot*, propicia além do contato direto com o público, a utilização da improvisação teatral tanto no processo de criação durante os ensaios, quanto no momento da própria apresentação através de jogos de interação com a platéia.

Assim, apresenta-se um desempenho distinto de uma interpretação considerada realista, ou, mais precisamente, ilusionista. O desempenho de um *ator-griot* difere em muitos aspectos do ponto de vista de Stanislavski, importante encenador que estabeleceu bases reflexivas para o trabalho do ator. Stanislavski recheia os personagens, dá-lhes uma biografia, um passado, torna-os críveis à platéia ao infundir-lhes uma vida orgânica. Para o mestre russo, o personagem não existe somente no momento em que entra em cena ou no momento em que fala, existe antes e depois, tem uma continuidade. O intérprete precisa, então, elaborar a concepção global desse personagem e desenvolver um mecanismo consciente para apresentá-lo em público, antes mesmo de projetá-lo em cena; deve determinar as ações precisas para executar no decorrer do papel e saber por quê está lá e por quê entra, o que quer e como conseguiu e tudo isso estaria incluso no texto, o qual é preciso decodificar em função dos objetivos daquele personagem. No contexto proposto por Stanislávski, a biografia do personagem estabelecida nos ensaios, possibilita uma projeção imaginária à qual o ator empresta seu corpo para animá-la, sem contaminá-la com sua própria personalidade.

Trata-se de uma característica marcante do Sistema proposto por Stanislavski, a anulação do ator diante do personagem. Embora esta possibilidade seja discutível, alguns autores, identificam este propósito em seus comentários sobre o método do mestre russo, como pode ser conferido em Aslan (1994), para quem de acordo com uma atuação stanislavskiana, o ator se apaga diante do personagem. Já a perspectiva do *ator-griot*, inclui a personalidade do artista no processo de criação do personagem narrador inspirado nos *griots*.

Convém ressaltar que o desempenho de um *ator-griot*, apesar de ser bem distinto, em muitos aspectos, daquele identificado como realista, admite determinados procedimentos de uma atuação apoiada na *encarnação* do personagem. É fundamental ao *ator-griot* o desenvolvimento da fé cênica, sinceridade e poder de convencimento, além do uso da imaginação, visualização e da criação das atmosferas das tramas a serem encenadas. Note-se, contudo, que estes elementos são usados para fins distintos daqueles encontrados em uma interpretação realista. O objetivo aqui não é “representar a vida de um espírito humano” e sim, realizar um encontro, uma comunicação direta entre interlocutores situados em pontos distintos da realização do acontecimento teatral. É também compartilhar com aqueles que estão na platéia algumas tramas que revelem e estimulem imagens e reflexões. Este encontro é instigado poeticamente na tradição dos *griots*, que, como museus vivos de suas comunidades, reavivam nas seções de contadores de histórias, a memória cultural dos antepassados. É diferente de interpretar, ou mesmo viver um papel (na acepção stanislavskiana do termo), é, antes, vivenciar esse encontro com o público, apoiado nos sentimentos provocados no *ator-griot* pela trama de narrativas que o mobilizaram a realizar o próprio discurso, inspirado no laço sagrado e profundo que liga o homem à palavra nas tradições orais africanas. Como já relatei, nesse contexto, a palavra assume um testemunho daquilo que o homem é. Lá, onde a palavra tem um papel fundamental no desenvolvimento da vida social, assim como a função da memória é mais desenvolvida, também a ligação entre o homem e a palavra é mais forte, o homem está mais comprometido com sua fala.

É claro que mesmo sem interpretar um papel realista, atua-se, age-se, ao transformar as tramas em imagens cênicas. Em busca de estratégias para permear as narrativas de imagens e sentimentos, isto é, torná-las vivas, pulsantes, repletas de colorido, ritmo, peso, atmosfera, volume, temperatura, intensidade, de maneira a dar esses sentidos a partir do corpo e voz do ator. Isso não significa ilustrar a narrativa. Mas

jogar de transformar o texto em organismo vivo, inspirado no poder que a palavra tem como expressão não ordinária nas sociedades de tradição oral, no poder que as palavras têm de criar e destruir, como já foi tratado na seção anterior, item 2.1: “a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. Isso pelo menos é o que prevalece na maioria das civilizações africanas.” (VANSINA, 1982, p. 157).

O meu objetivo como *ator-griot*, não é contar histórias como se informam notícias, o objetivo não é ensinar, nem informar, nem ilustrar. É transformar palavras “inanimadas” (registradas em um papel ou simplesmente expelidas da boca pra fora sem associação de imagens) em oralidade viva. A palavra adquire um lugar de honra nesse encontro entre ator e público. Pois, como nas tradições orais africanas, a palavra em cena busca ser portadora de “forças etéreas” e exercer o papel poético de agente mágico.

Há muitos paralelos entre o desempenho de um *ator-griot* e o de um teatro ligado a um cunho nitidamente narrativo e descritivo. Portanto, apresentam-se muitos pontos de convergência com os procedimentos assumidos por Bertold Brecht, o qual estabelece uma estruturação do processo de construção de um desempenho distanciado da idéia convencional de personagem própria do teatro ilusionista. O primeiro deles trata de uma das proposições básicas aqui desenvolvidas, qual seja o contato direto do ator com o público. Nesse caso a atitude do ator como um narrador, ao assumir nitidamente a função de mostrar, rejeita a noção de uma quarta parede²⁶ que separa ficticiamente o palco da platéia e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade sem o público. O teatro brechtiano, assim, deixa de ocultar que é teatro.

Para estabelecer determinadas convergências entre o desempenho de um *ator-griot*, e o proposto por Brecht, recorrerei a alguns aspectos da apresentação esquemática de teatro épico que este autor faz a partir de um acontecimento que possa desenrolar-se em qualquer esquina de rua: as “cenas de rua”. Brecht escolhe como exemplo, para apresentar o seu esquema, a suposta ação de uma testemunha ocular de um acidente de trânsito que demonstra a uma porção de gente como se passou o desastre. (BRECHT, 1978). Desta forma, a partir de uma série de considerações sobre a “cena de rua”, o autor advoga que o teatro épico pode ser assim exemplificado, e, “não necessita incluir

²⁶ “Quarta parede” é uma expressão do teatro ocidental, que tem origem relacionada à estética teatral realista e naturalista. Artificio que consiste numa divisória imaginária, situada entre o palco e a platéia. Convenção teatral, onde o ator representa o seu papel como se os espectadores não estivessem presentes. Possibilita que o público assista à encenação realizada pelos atores, como se observasse por meio do buraco de uma fechadura. Geralmente é imaginada no palco tipo italiano, espaço teatral delimitado por parede de fundo e duas paredes laterais e por disposição frontal da platéia.

fundamentalmente, nenhum elemento que vá além desta exemplificação da esquina de rua, para poder ser um grande teatro;” e, por outro lado, “não se poderia chamar teatro épico se faltasse algum dos elementos essenciais do exemplo que referi.” (BRECHT, 1978, p. 68).

A representação de um indivíduo que descreve uma ocorrência na rua, para uma porção de gente que pode não haver a presenciado, ou simplesmente, pode não ter o mesmo ponto de vista do narrador, tem um caráter repetitivo. O acontecimento realizou-se e eis que agora se realiza a repetição. A atuação do *ator-griot* é também marcada por este caráter repetitivo como narrador das situações e tramas das narrativas tradicionais, perpetuadas pela ação dos *griots* como museus vivos das comunidades de tradição oral. Neste aspecto particular, ocorre um notável paradoxo. Brecht usava a repetição para criar o efeito de distanciamento e no caso do *ator-griot* ocorre o contrário, esta repetição, re-vivenciada a cada seção de apresentação de histórias, visa o envolvimento do próprio narrador e dos ouvintes, numa perspectiva mítica e de fabulação própria das viagens lúdicas dos fazedores de contos de matriz africana.

O narrador da cena de rua, segundo Brecht (1978), não precisa imitar integralmente a atitude dos seus personagens, bastará que a imite em parte, em tanto quanto for necessária para nos dar uma imagem da ocorrência. Também o *ator-griot*, ao imitar a atitude dos personagens da narrativa, necessita apenas traçar um esboço destes personagens, assim como o fazem os palhaços ao interpretar diversos personagens, como terei a oportunidade de expor mais adiante, ao tratar da aproximação do desempenho dos palhaços de circo e rua com o do *ator-griot*.

Outro elemento essencial da cena de rua, segundo Brecht (1978), também necessário na cena do teatro épico, é a circunstância de a descrição ter uma projeção no domínio prático, no domínio social; quer queira apenas mostrar que este ou aquele comportamento poderia ser prevenido ou evitado, quer o intuito seja de esclarecer a quem cabe a culpa de determinada ação; a descrição obedece a uma finalidade prática, há um compromisso social (1978).

Tais compromissos e finalidades não são necessariamente essenciais à atitude de um *ator-griot*. Talvez, esse objetivo esteja mais próximo da concepção do *griô* referente ao contexto de políticas públicas e educativas, que têm cunho didático, mais ligado a princípios e valores positivos e à mobilização social para temas de interesse da comunidade, do que, propriamente, à concepção de um *griot* no teatro. Contudo, em se

tratando de contos populares e tradicionais de matriz africana, muitos deles, como é o caso dos já citados *itans* e dos próprios *àlós*, acabam, vez por outra, tendo a função de contos de exemplo, com uma nítida função social educativa, mas isto não é algo fundamental, nem é estritamente necessário que a função do *ator-griot* tenha uma finalidade prática ou um compromisso social. E muitas vezes o objetivo, finalidade e compromisso é simplesmente divertir, animar, distender e encantar a audiência.

Outro elemento que Brecht (1978) destaca como essencial da cena de rua consiste na atitude natural de duplicidade que o narrador adota: atém-se, simultaneamente, a duas situações, procede de modo natural tanto como narrador, quanto confere ao objeto de sua narração um procedimento também natural:

Não se esquece jamais, e nem tampouco permite que ninguém se esqueça, de que quem está em cena não é a pessoa descrita, mas sim a que faz a descrição. Ou seja, o que o público vê não é uma fusão entre quem descreve e quem está sendo descrito, não é um terceiro, autônomo e não contraditório, com contornos diluídos do primeiro (o que faz a descrição) e do segundo (o que é descrito), tal como é costume deparar-se-nos no teatro que por aí se faz habitualmente (desenvolvido mais precisamente por Stanislavski). As opiniões e os sentimentos do indivíduo que descreve e do que é descrito não estão sintonizados. (BRECHT, 1978, p. 74).

Este elemento de duplicidade adotado pelo narrador da cena de rua, também é proposto na atitude do *ator-griot*. Sendo que a própria construção do personagem narrador pode apresentar, no caso do *ator-griot*, em determinados momentos, a face de uma terceira atitude, por exemplo, inspirada na imagem poética de um *griot* tradicional africano, ou de uma velha *akpaló*, como as velhas contadoras de histórias, que como já relatei nesta pesquisa, circulava, de engenho em engenho, a contar histórias às outras negras, amas dos meninos brancos, ou até mesmo apresentar a face recriada de um brincante nômade. Nesse caso, tal personagem narrador pode assumir contornos diluídos e em sintonia com a personalidade do *ator-griot*, ligado à imagem poética e mítica dos antigos narradores tradicionais de matriz africana, havendo aí certa concepção de personagem que pode até utilizar-se de uma construção mais próxima do teatro ilusionista. Personagem este, que produz e arrasta consigo uma atmosfera mágica, mas que claramente, não deixa de revelar que é um personagem que narra as tramas em contato direto com o público e que pode sofrer a qualquer momento a interferência e comentários, através de transições sutis ou instantâneas, do próprio *ator-griot*, como simples narrador ou como qualquer outro personagem das narrativas. Tais interferências e comentários, também podem ser observados no teatro épico e nas cenas de rua:

A transcrição direta da representação ao comentário, que caracteriza o teatro épico, é o elemento que logo à primeira vista encontramos numa descrição levada a efeito na via pública, seja ela qual for. O indivíduo que efetua a descrição na via pública interrompe com explicações, tantas vezes lhe pareçam convenientes, a sua imitação. Os coros e as projeções do teatro épico, os atores dirigindo-se diretamente ao espectador, tudo isto é, no fundo, exatamente o mesmo. (BRECHT, 1978, p. 75).

Uma das observações mais importantes levantadas por Brecht (1978) é a de que não se deve suscitar a ilusão de que as pessoas que estão descrevendo o acontecimento são, na realidade, os próprios protagonistas, mas sim o ator no teatro épico deve distanciar-se do personagem que representa e colocar as situações da peça sob tal ângulo que sobre elas venha infalivelmente a incidir a crítica do espectador:

Para não exceder a cena-padrão, o teatro terá apenas de desenvolver, segundo as circunstâncias, uma técnica que permita submeter as emoções a uma atitude crítica da parte do espectador. Com isto, não se pretende, naturalmente, afirmar que o espectador deva ser em princípio, impedido de partilhar determinadas emoções apresentadas em cena. Todavia, a recepção de emoções será apenas, para o espectador, um determinado estágio da crítica (uma fase ou uma consequência). (BRECHT, 1978, p. 73).

Com este intuito, Brecht (1978) utiliza uma técnica de representação específica para distanciar os acontecimentos apresentados do espectador. Portanto, “o objetivo desta técnica do efeito de distanciamento era conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos.” (BRECHT, 1978, p.79). E para a utilização deste efeito, é condição necessária que no palco e na sala de espetáculos, não se produza qualquer atmosfera mágica.

Apesar de, em muitos momentos, utilizar-se de recursos semelhantes aos que Brecht utiliza para distanciar a expressão e a ação da personagem apresentada (como a recorrência a terceira pessoa, a recorrência ao passado e a intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários, dentre outras tantas aproximações), o *ator-griot* parte do caminho inverso, através das narrativas, cantigas e histórias criadas a partir de sua própria memória, de envolver a platéia para transportá-la a uma dimensão mítica, utilizando-se para tal, inclusive, da criação de atmosferas mágicas, fabulosas e oníricas.

Apresentam-se, assim, distintas faces de semelhante atitude perante a cena: enquanto no teatro brechtiano estabelece-se uma estruturação do processo de composição distante da idéia convencional de personagem própria do teatro ilusionista, visando alcançar um distanciamento entre palco e platéia, o *ator-griot*, apesar de ligar-

se a muitos procedimentos técnicos do teatro narrativo, descritivo, próximo das cenas de rua - e também distanciar-se do teatro ilusionista -, assume uma atitude de liberdade criativa, com objetivos distintos do teatro épico.

O processo de criação proposto na presente pesquisa consiste, portanto, na busca de um caminho expressivo pessoal, próprio, para o trabalho de cada ator. Aborda, assim, a reflexão sobre a criação de uma teia dramática a partir da seleção de narrativas da tradição oral de origem africana e afro-baiana. Trabalha-se, desse modo, a relação do ator com as imagens de uma narrativa, a palavra, o encantamento, o grotesco, o ridículo, a criatividade, o jogo e a expressão dos sentimentos. Assim sendo, o presente processo de criação de uma trama de narrativas inspirada nos *griots* parte do pressuposto de poder impulsionar e mobilizar, além da criação dramatúrgica, diversos elementos convergentes para a sua concepção e atuação organizada e gerida pelo *ator-griot*.

Esse processo de criação inspirado nos *griots* estabelece-se como uma abordagem onde o ofício do ator é o foco principal da encenação teatral, baseado no que há de essencial no próprio ato teatral: o encontro entre ator e público. Inspira-se também na simplicidade cênica proposta na relação entre o *griot* e o público que ouve a narração de histórias numa típica roda em volta do contador. Suprimem-se aí elementos tecnológicos externos ao desempenho do ator no exercício do seu ofício; trata-se, pois, de um trabalho calcado na expressividade do *ator-griot* e na autonomia do seu discurso. Portanto, investiga-se aqui, os modos e os meios de criação de um ator que é, além de intérprete, o criador da cena.

Considero, então, nesse processo criativo, o trabalho artesanal do ator como o núcleo da arte teatral. Assim, estabeleço alguma convergência com o encenador polonês Jerzy Grotowski e determinadas idéias propostas na centralidade de suas pesquisas sobre o trabalho do ator e na priorização do trabalho deste ator sobre si mesmo, como a proposição do teatro como essencialmente um ato de encontro entre ator e público, as relações de proximidade entre ambos e determinado desvendamento do ator perante a platéia. Roubine (1998, p. 191), ao comentar sobre Grotowski, declara que “Ele preconiza, portanto um retorno à pureza primitiva do teatro (...), ou seja, um deslocamento do núcleo da representação para a relação entre *um* ator e *um* espectador.” Como relata o próprio Grotowski, a respeito desta busca:

Abandonamos a maquiagem, os narizes postiços, as barrigas com enchimento – tudo o que o ator coloca no camarim antes do espetáculo. Descobrimos que era perfeitamente teatral que o ator se transformasse de um tipo em outro, de

um personagem em outro, de uma silhueta em outra – sob os olhos do espectador – de maneira *pobre*, usando somente o próprio corpo e o ofício [...] o ator transforma o chão em mar, uma mesa em confessionário, um pedaço de ferro em um companheiro animado etc. [...] A aceitação da *pobreza* em um teatro totalmente despido de tudo aquilo que não lhe é essencial. (GROTOWSKI, 2007, p. 109).

Apesar de determinados paralelos e pontos de contato com algumas das idéias de Grotowski, a concepção do presente processo criativo distingue-se da proposta do encenador polonês, no que diz respeito aos objetivos e procedimentos assumidos. Só para citar alguns exemplos: o ato de desvendamento do ator, sua atitude ao lidar com o seu personagem, o processo de construção da cena, e sua relação com um possível diretor teatral, são diferentes dos contemplados no presente processo de criação, como poderá ser observado no decorrer deste trabalho. O caráter das temporadas abertas ao público das apresentações resultantes deste processo de criação inspirado nos *griots* polariza com a dedicação monástica proposta pelo autor de “*Em Busca de um Teatro Pobre*”, bem como o uso no presente processo de criação, de determinadas técnicas para a formação e aprendizado do *ator-griot*, como por exemplo, de técnicas de palhaço, do teatro de rua, de narração de histórias, nesse caso estabelecem direta oposição à *via-negativa* (que busca não o que deve ser feito, mas sim a *não* fazer o que seria prejudicial ao ator, a quebrar bloqueios técnicos e psíquicos) proposta por Grotowski (1992).

Os pesquisadores Mauro Meiches e Silvia Fernandes (2007, p. 2) reconhecem que “uma mistura de escolas é a constante que encontramos em nosso teatro” brasileiro e que uma das suas qualidades primeiras, seria a de ter banido um pensamento totalizante sobre seus métodos, escolas e realizadores, sob diversos enfoques. Estes autores distinguiram também três grandes tendências, compatíveis com os estilos delineados pela cena brasileira contemporânea²⁷: a *encarnação*, o *distanciamento* e a *interpretação de si mesmo*.

A atitude de um *ator-griot* perante a cena, guarda algumas afinidades com o estilo que os autores supracitados chamam de *interpretação de si mesmo*: um teatro que joga o jogo por jogar, como se nada fizesse ou quisesse além daquilo mesmo, conseguindo com isso a distensão da platéia (MEICHES E FERNANDES, 2007). Um jogo no qual o ator em seu processo “não caminhou rumo a uma diferenciação, mas de encontro ao seu jeito de ser, ao seu tipo físico e às suas possibilidades de expressão”. Assim, “As

²⁷ O estudo foi desenvolvido a partir de pesquisa documental executada pela autora entre 1983 e 1985 e publicado pelos autores em sua 1ª edição no ano de 1998.

fábulas que trazem para a cena tentam levar o espectador a ‘viajar’ com o grupo, a percorrer um itinerário que sirva, sobretudo, ao aquecimento e à liberação da imaginação e da capacidade de fabular.” (MEICHES e FERNANDES, 2007, p. 5-8).

O estilo *interpretação de si mesmo*, não objetiva um discernimento explícito entre ator e personagem. O próprio jeito de pensar a cena revela simples e diretamente a posição desse ator perante o teatro, que é a morada dele durante um período de sua existência. Assim, o ator compartilha com o público o prazer de estar lá e os rendimentos que sua imaginação produziu para dotar esse encontro de um caráter especial, segundo Meiches e Fernandes (2007).

Também os artistas circenses, segundo Mário Bolognesi (2003), apresentariam uma *representação de si mesmo*: o artista circense não representa, ele vive o seu próprio tempo, com seu ritmo e pulsação próprios; ou melhor, ele “representa” porque está inserido num espetáculo, mas é uma representação de si mesmo ao vivenciar em público, as suas habilidades. Representação e vida se fundem em um mesmo ato. Como espetáculo representa aquilo que é.

Assim como na *interpretação de si mesmo*, o ator-griot contempla em sua criação as características do próprio ator, da sua maneira de ser e estar no mundo. O que não impede a este ator, ao atuar como um narrador, de desempenhar as diversas personagens da narrativa:

Quando se faz um trabalho com um texto teatral que situa personagens, época, trama, é necessário voltar-se para uma dimensão que examina os comportamentos em cena, o vestuário, o ambiente, para que assim se consiga ou um retrato fiel, ou a impressão de uma articulação entre as partes da montagem, ou ainda uma aparência que se desincumba da comunicação com o público. É inteiramente diferente trabalhar no palco apenas as potencialidades do ator através do que ele mesmo articulou para trazer à cena em inúmeros quadros sucessivos. O corpo aqui também é um corpo vestido à caráter. Ele é um corpo que deve render para aquela experiência uma capacidade ágil de conter vários tipos, diferentes personagens minimamente contextualizados. (MEICHES e FERNANDES, 2007, p. 166-167).

Também utilizo, no processo de criação de uma trama de narrativas inspiradas nos *griots*, alguns procedimentos propostos por Michael Chekhov,²⁸ no que se refere ao processo de estudo do texto prévio, aliados à experiência adquirida a partir de minha

²⁸ Chekhov no capítulo 8 de seu livro “**Para o Ator**” (1986), apresenta uma proposta de composição do desempenho onde aborda as leis denominadas por ele de *lei da triplicidade*, *lei da polaridade* e *lei da transformação*, como exercício para o ator “adquirir uma visão ampla e abrangente que o diretor possui de um desempenho como um todo”. (1986, p.120).

prática artística. Isso, mesmo sem ter o objetivo de criar personagens como no teatro ilusionista. Relaciono a metodologia em constante desenvolvimento por mim em processos de encenação de narrativas, ao processo de composição de desempenho formulado pelo autor, apoiado nas *leis de triplicidade, polaridade e transformação*, às quais abordarei na seção desta dissertação que tratará da trama de narrativas de matriz africana e suas estratégias de estudo e encenação. Essas leis auxiliarão na divisão do texto, identificação de clímax, imagens e estabelecimento específico da atmosfera de cada cena.

Outro elemento de destaque no desempenho do *ator-griot* é a improvisação, à qual, constituir-se-á em elemento chave da criação do texto prévio das cenas inspiradas na memória do próprio ator, também das cenas de transição entre as diversas narrativas, nas cenas de jogo com o público, assim como do processo de encenação das narrativas. A improvisação esta presente de forma acentuada, portanto, em todo o processo de criação:

Sem dúvida há fatores que contribuem para o desenvolvimento de uma atuação improvisada. Quando o ator tem diante de si uma peça de teatro, ele será o intérprete daquele texto e daquela personagem nela contidos. A criação se faz então a partir de um material já construído. Do mesmo modo, os músicos interpretam a partitura de um compositor. Quando se substitui o dramaturgo ou o compositor pelo próprio intérprete, a improvisação terá um funcionamento efetivo e será entendida como ato único e espontâneo que engloba criação e execução. Podem-se notar aí duas categorias artísticas posicionadas em níveis diferentes: a do intérprete e a do intérprete-criador. (CHACRA, 1983, p. 77).

Enfim, o desempenho específico de um *ator-griot* constitui uma espécie de mosaico onde é possível perceber uma coerência interna que se estabelece na união de determinados aspectos das técnicas de palhaço, improvisação teatral, vivência do próprio ator, encenação de narrativas através da criação poética do próprio personagem inspirado nos *griots* e mesmo do desempenho dos personagens das narrativas, além é claro, da atitude de contracenar com a platéia.

3.1.2 Relações de determinados aspectos do palhaço com o *ator-griot*

Como já foi tratada na primeira parte deste estudo, a livre expressão é característica geral dos *griots*. A eles é permitido mentir, brincar com coisas sérias e sagradas, tem o direito de ser cínicos e gozam de grande liberdade de falar sobre qualquer assunto. E isso, como já expressei, era bem aceito pela tradição. Se por um lado os *griots* são avaliados como talentosos contadores de histórias, importantes agentes ativos da cultura humana, dotados de considerável memória e inteligência, estimuladores da auto-estima e dignidade com suas narrativas, canções e louvações, encorajadores em momentos difíceis, grandes portadores das histórias dos antepassados; por outro lado são vistos, muitas vezes, como desavergonhados, cínicos, irreverentes e hipócritas. Essa licenciosidade inerente ao *griot*, também pode ser observada no desempenho dos palhaços, conforme o pensamento de Magnani, (1984, *apud* BOLOGNESI, 2003, p. 181):

Irreverente, sem compromisso com nada nem com ninguém, qualquer coisa pode ser alvo de suas tiradas corrosivas. Família, autoridade, religião, moral, doença, convenções sociais – nada escapa ao gesto ou palavra do palhaço, (...) que desmistifica o caráter absoluto e intocável dessas instituições e valores.

O homem da “boca rasgada” que tem “duas línguas”, como Hampâté Bâ (1982) se referia aos *griots*, apresenta na atitude de não ter “papas na língua”, apenas uma dentre muitas aproximações com os palhaços, mais fortemente com a irreverência e graça dos palhaços brasileiros, como abordarei mais adiante ao estabelecer relações entre determinados aspectos do palhaço e o *ator-griot*.

A tradição do circo no Brasil apresenta especificidades que lhe conferem alguma relação com um contexto de aprendizado dos saberes e fazeres dos ofícios através de uma tradição oral. Uma conhecida prática do circo brasileiro é a organização em companhias familiares. Como afirma Bolognesi (2003), toda a prática circense brasileira se organizou em torno do circo-família a partir do século XIX. As famílias circenses, que às vezes incorporavam os artistas ambulantes, transformaram-se em um depósito de saber e envolviam todos os seus membros na realização do espetáculo e na maneira

familiar de ensino-aprendizagem de sua arte, o que por sua vez, consolidou a idéia de tradição circense, algo que talvez seja típico do circo brasileiro:

Desde cedo a criança era iniciada nas lides circenses, de modo que sua formação (como artista e cidadão) se dava prioritariamente, debaixo da lona. Essa formação não conduzia à especialização em um determinado tipo de número. Ao contrário, a educação no interior do circo buscava a totalidade, desde o montar e desmontar da lona, até as proezas dos números artísticos [...], a transmissão do saber circense incluía os ensinamentos necessários à sobrevivência do espetáculo e da família. Essa educação, que se estrutura a partir da vida prática, ainda se mantém. (BOLOGNESI, 2003, p. 47).

O espetáculo circense brasileiro é plural e único, pois ao longo do seu desenvolvimento, não se ateve apenas às especificidades dos grandes *circos de atrações*, mas dedicou-se, também, no domínio dos pequenos e médios circos, à apresentação de dramas e comédias, características do denominado *circo-teatro*, bem como do chamado *circo de variedades* que busca mesclar as atrações circenses com shows diversos e até peças teatrais. Como relata Bolognesi:

Nas modalidades do circo-teatro e na de variedades, o circo deixa de lado o espetáculo grandioso para se inserir na vida do bairro ou da pequena cidade como uma casa de espetáculos diversos, uma espécie de “centro de atividades culturais”, que apresenta arte circense, *shows* musicais, *shows* humorísticos, peças teatrais (especialmente comédias), shows com participação dos habitantes da localidade etc. isso certamente traz ao pequeno e médio circo brasileiro um lugar diferenciado na história do circo. (BOLOGNESI, 2003, p. 52).

O palhaço é o protagonista de todas as atrações nesses circos, das comédias ou dramas, shows, peças teatrais, entradas ou esquetes. Nas duas modalidades, seja no circo-teatro ou no de variedades, diferentemente dos grandes circos (onde o palhaço tem o papel de “tapa buracos” enquanto são montados os equipamentos dos grandes números), o palhaço é a figura central dos espetáculos dos pequenos e médios circos.

Segundo Bolognesi (2003), essa pluralidade deu ao palhaço brasileiro a oportunidade de desempenhar papéis e funções que o espetáculo clássico europeu desconhecia. “Com efeito, no Brasil, além das entradas e reprises o palhaço teve e tem um lugar significativo na prática teatral que os circos desenvolveram e ainda desenvolvem.” (2003, p. 53). No circo brasileiro, um vasto repertório de comédias foi aos poucos sendo formado, possibilitando ao palhaço expandir suas formas de atuação. “Desse encontro adveio uma forma cênica aberta, formada e baseada na capacidade de

interpretação e improvisação do palhaço, que teve a liberdade e a audácia de não estar restrito a gêneros fechados.” (2003, p. 53).

Bolognesi afirma que “os roteiros das comédias circenses foram mantidos na memória oral dos palhaços, transmitindo-se de geração em geração” (2003, p. 104), além disso, os palhaços de circos pequenos, por serem a base do espetáculo e pelas características diferenciadas do pequeno circo, permanecem em cena um tempo muito maior, recorrendo assim às comédias de maior fôlego; os palhaços têm um repertório de forte apego à linguagem oral, que podem ser encenadas isoladamente, ou podem juntar-se às outras, num fluir ininterrupto, quando o ritmo e a duração são dados a partir da interação com a platéia. (2003). Estabelecem-se, portanto, relações entre o palhaço e o *ator-griot* desde uma abertura à oralidade na transmissão dos conhecimentos, até os procedimentos adotados no próprio desempenho cênico, como a organização dramática (de sua própria autoria, recorrendo, no entanto a tramas de tradição oral), a interação com o público, e a atitude do artista de conceber ele próprio seu personagem, que assume traços de sua própria personalidade:

Trabalhando com roteiros básicos, gerais e esquemáticos, que se modificam de acordo com a interação com a platéia, o palhaço a cada função vai recriando, adaptando, reescrevendo as histórias. A base desse trabalho é corporal e está fundada na interpretação, que requer um estado de alerta total. O ator é também o autor, tanto da personagem, quanto do texto e da representação. (BOLOGNESI, 2003, p. 52).

O processo de criação do *ator-griot*, assimila determinadas competências do palhaço que se apóia tanto na prática antiga e familiar dos atores circenses ao compor o seu personagem palhaço, de forma tradicional, como também é marcado pela singularidade do ator e sua liberdade de criação. “Desta forma, a atividade de criação, guiada pela liberdade, tornaria possível a exteriorização não apenas da realidade percebida pelo indivíduo, mas também das potencialidades das quais os indivíduos são portadores.” (PANTANO, 2007, p. 18). Embora a criação destes personagens se dê a partir de tipos fixos, constituídos no decorrer da história das máscaras cômicas, cada palhaço, no entanto, é único.

Muitas das habilidades do palhaço, principalmente do palhaço brasileiro de circo e rua, podem ser utilizadas pelo *ator-griot* na encenação de histórias, como a atitude de contracenar com a platéia, a atuação ora como palhaço, ora como um dos personagens

interpretados pelo próprio palhaço²⁹, as transições instantâneas de emoção, de ritmo e até de caracterização dos personagens, a criação de seu próprio personagem palhaço e a autoria de sua apresentação artística, a capacidade de rir de si mesmo e ao mesmo tempo de revelar o encantamento e o sublime através de elementos simples como um pedaço de tecido, uma flor, um instrumento artesanal ou uma expressão facial. Bem como da utilização do corpo como um todo expressivo, a transitar entre o grotesco e o sublime. A aptidão para criar atmosferas repletas de imaginação e poesia do mesmo modo que sai delas facilmente para revelar aspectos do cotidiano.

A interação, no desempenho do *ator-griot*, entre o personagem narrador e as diversas personagens da narrativa, também acontece num processo parecido ao dos palhaços dos pequenos circos ao representar os enredos cômicos e assumir a caracterização dos diversos personagens das narrativas, sem, no entanto, deixar de ser perante a platéia o *personagem palhaço* ao representar esses diversos tipos. Também o *ator-griot*, não o deixa de ser, ao caracterizar os diversos personagens da narrativa.

Segundo Aslan (1994), o que diferencia um ator de teatro chamado dramático do palhaço de circo, que atua em esquetes são, sobretudo, o tom e o estilo da obra. E, ainda segundo a autora, seria mais comum que um artista do teatro de variedades conseguisse representar em um teatro de comédia, aparentemente sem grande esforço de adaptação, ao contrário do ator que custaria muito a ajustar-se às atividades paralelas dos circenses e do teatro de variedades. Aslan lista uma série de qualidades inerentes ao artista do teatro de variedades e do circo, como: segurar o público desde o começo; o dever de dar o máximo de seus esforços e da sua habilidade; saber sustentar sozinho a cena; atuar de maneira econômica e despojada; ter senso de improvisação; segurar o imprevisto; saber contracenar com o público; ter senso de ritmo, do efeito que utiliza o sentido do cômico; saber mudar rapidamente de roupa e de maquiagem, de personalidade.

Todas essas qualidades que acabo de expor, propostas por Aslan (1994), são também pertinentes ao *ator-griot* numa encenação de narrativas, à exceção da qualidade de saber mudar rapidamente de maquiagem, que não são imprescindíveis, uma vez que o *ator-griot* assume um personagem narrador que irá transitar entre diversos enredos e até a caracterização de diversos personagens das narrativas. Ele não precisa,

²⁹ “Os palhaços que atuam nos circos-teatros, ao representar comédias ou dramas, caracterizam-se diferentemente da personagem/ palhaço, criando assim um tipo, uma outra personagem”. (PANTANO, 2007, p. 26).

necessariamente, mudar sua maquiagem, pois os personagens podem ser simplesmente esboçados a partir de expressões vocais características, ou da utilização de um fragmento de figurino, uma mudança no gestual, no ritmo, no deslocamento em cena, dentre outros elementos que podem ser utilizados sozinhos ou combinados entre si, a partir do jogo que se estabelece no desempenho do *ator-griot* ao alinhar a encenação das distintas narrativas.

O circo no Brasil manteve uma estreita ligação com o teatro e solidifica-se através de adaptações teatrais do chamado circo-teatro. “Pelo que sabemos essa modalidade do circo de representar melodramas, de fazer teatro, é uma característica do nosso circo”, segundo Pantano (2007, p. 26). O palhaço brasileiro tem então características singulares, que o diferenciam dos palhaços europeus, como a de ser o protagonista dos espetáculos circenses, devido às encenações de melodramas. Atua das mais diversas maneiras, como palhaço propriamente dito e com sua atitude nas cenas de circo-teatro assumindo variados tipos cômicos:

A princípio o espetáculo era, em sua maioria, todo do palhaço. Podemos dizer que em algumas companhias ainda hoje é assim. O sucesso do circo dependia do palhaço e, por isso, cada detalhe de sua personagem era escolhido a dedo. Sua roupa toda enfeitada, seus sapatos e sua maquiagem e, sobretudo, o seu nome artístico eram cuidadosamente construídos, pois todos esses fatores, além é claro da sua boa performance, garantiam a presença do circo nas cidades. Sendo assim, cada circo ia construindo sua fama, fazendo-se conhecer. O espaço que o palhaço tinha era tamanho que geralmente o nome artístico dele era também o mesmo nome do circo, pois assim ficava mais fácil reconhecer o circo que tanto esperava. (PANTANO, 2007, p. 27).

O *ator-griot* está mais próximo dos palhaços brasileiros de circo e rua, do que dos *clowns* ditos europeus. Além da já citada maneira genuína com que o palhaço se destacou nos circos-teatros do Brasil, “o palhaço brasileiro, ao criar seu personagem, é despojado. Em sua maioria, eles descrevem seus personagens como ‘alegres’, ‘escrachadas’, ‘moleques’ etc.” (PANTANO, 2007, p. 29). Portanto, segundo Pantano (2007) o palhaço brasileiro mesclou algumas características deste palhaço e criou o seu próprio personagem, distinto do clown europeu de cara branca e com gestos delicados, que não existe mais em nossos circos.

Interessa-me frisar mais uma vez a relação do *ator-griot* com o palhaço em sua expressão mais despojada, repleta de liberdade e subversão, sem esvaziamento do potencial grotesco, como ocorre em *clowns* que se apropriam do tipo cômico como linguagem desprovida da irreverência do circo e da rua e estão mais próximos de uma

concepção que enfatiza apenas a docilidade e fragilidade do palhaço. Esse tipo de visão clownesca que busca afastar-se do que é popular e muitas vezes “borrado”, aproxima-se mais de uma valorização poética de um ideal de beleza que, ao rejeitar os aspectos mais “baixos” do palhaço, acaba aniquilando o seu lado marginal, ao perder contato com a espontaneidade popular, rude e ligado ao fracasso que justamente deu origem ao palhaço.

Note-se que é possível observar essa irreverência característica dos palhaços brasileiros dos pequenos e médios circos, também em muitos palhaços de rua e até de alguns que surgem de uma experiência teatral, mas que não esvaziaram o potencial grotesco de sua composição. É o caso de palhaços como André Casaca, Ângela de Castro, Natalie Mentha, Roberto Stamati, Tortel Poltrona, Luís Carlos Vasconcelos e Chacovachi. Nestes palhaços é possível perceber toda a poesia e subversão em composições artísticas que não retiram do palhaço o seu ingrediente tosco e estúpido, ao contrário de uma concepção do palhaço como uma linguagem cheia de formalidades (para não dizer receitas), mais próxima de um ideal aristocrático que procura em muitos momentos afastar o clown do que seria a “grosseria” dos tradicionais palhaços.

O palhaço de tradição brasileira aproxima-se mais do tipo subversivo Augusto, “sua característica básica é a estupidez e se apresenta freqüentemente de modo desajeitado, rude e indelicado. No Brasil, encontra-se no termo palhaço o equivalente mais apropriado do Augusto” (BOLOGNESI, 2003, p. 74), afastando-se do tipo oposto o clown Branco que tem como característica básica a boa educação, a elegância da tradição aristocrática, que acabou desaparecendo de nossos circos e companhias cômicas populares. O palhaço brasileiro assimilou alguns aspectos do Branco e compôs um Augusto repleto de dualidade ao agregar num mesmo palhaço, ao mesmo tempo, a estupidez e a astúcia, a ingenuidade e a sagacidade, a tolice e a esperteza, a subversão à ordem e a vitória ao fracassar. Esse é um tipo de palhaço que aponta uma associação com o povo brasileiro, sendo muito bem representado em tipos como o já citado Ananse, que tece suas artimanhas para sobreviver diante da injustiça social. Dono de uma esperteza que não esvazia o potencial de ternura, ao buscar o revide a partir do riso, muitas vezes da capacidade de rir de si mesmo e encontrar no erro e na derrota a possibilidade de ser feliz:

A pesquisa realizada nos circos brasileiros não encontrou nenhum Clown Branco. As suas funções foram absorvidas pelo apresentador (Mestre de Pista) ou por um segundo palhaço, também ele um Augusto, chamado de

escada ou *crom*. Os palhaços brasileiros da atualidade não têm mais as características externas dos primitivos *clowns*, embora tenham absorvido muitas das proezas por eles desenvolvidas. O repertório, conhecido e acumulado, foi incorporado pelo tipo Augusto. Há, no circo brasileiro da atualidade, um predomínio do Augusto. As atribuições do Clown Branco foram incorporadas por essa figura exemplar. (BOLOGNESI, 2003, p. 91).

Assim, o que mais aproxima o palhaço brasileiro e o *ator-griot* é a atitude do artista de criar o seu personagem aliando aspectos de sua própria personalidade a uma tradição prévia específica. A tradição do tipo cômico circense, no caso do palhaço, que é um arquétipo universal, já no caso do *ator-griot*, é a inspiração do ator numa tradição específica dos *griots* da África Subsaariana, que acaba por agregar no teatro, na experiência refletida na presente pesquisa, elementos específicos para a criação de uma trama de narrativas inspiradas nos *griots*. Elementos estes, que, assim como constituem a criação de um palhaço, mobilizam o presente processo criativo, de autoria do próprio artista, na dramaturgia, encenação e atuação.

3.1.3 A relação de um *ator-griot* com a improvisação teatral

A improvisação existe como elemento implícito em qualquer ato teatral, mesmo num teatro que pretende formalizar o seu resultado como uma criação acabada e previamente elaborada, que objetiva uma forma final (produto acabado) fechada ao improviso. Nestes casos, a improvisação deixa de existir apenas aparentemente, permanecendo submersa, pois a arte teatral por si só é improvisacional. O ato de improvisar no teatro, portanto, não deve ser confundido com a atitude de realização com pouco ou nenhum preparo prévio:

A natureza momentânea do teatro já prefigura, por si só, um caráter improvisacional na obra acabada. Por mais preparado, ensaiado e pronto, o teatro no seu grau máximo de cristalização – embora passível de reprodução – ainda assim ele não é capaz de repetir exata e identicamente do mesmo jeito, por causa do seu fenômeno, cujo modo de ser é a comunicação momentânea, “quente”, ao vivo, e cuja efemeridade leva a um efeito estético também transitório. (CHACRA, 1983, p. 15).

Tendo em vista que a improvisação é inerente ao teatro, julgo importante frisar que ela, justamente, origina o próprio teatro e tem se desenvolvido desde os primórdios do fazer teatral. Mas, em muitos momentos do percurso do teatro através dos tempos, a improvisação teatral descreve um percurso dinâmico que vai desde a condição de primeiro e único recurso, tornando-se posteriormente a se constituir uma atividade subliminar, até chegar a ser um elemento autônomo de expressão, de forte relevo em determinadas manifestações teatrais.

A improvisação teatral, segundo Sandra Chacra, não encontra um espaço privilegiado nos registros escritos do chamado teatro tradicional, sobretudo o de base literária, não sendo, portanto, as fontes históricas sobre a improvisação teatral, referências sustentadas em fundamento textual mais amplo. As formas e os meios de improvisar no teatro foram se desenvolvendo de forma subterrânea, juntamente com um fazer mais ligado ao teatro popular, desde as épocas primitivas, perdurando como manifestação até o presente. Desde as representações dionisíacas, precursoras da cena formal, além da estrutura ritual, comportavam uma série de expressões mimo-dramáticas improvisadas. “A Improvisação é a raiz, não somente da tragédia, como também da comédia”. (CHACRA, 1983, p. 24-25).

Na Grécia, provavelmente desde os tempos pré-históricos, estiveram em voga os bufões vagabundos que divertiam a plebe e que foram designados com os nomes mais variados. Na Magna Grécia, foram famosos os Flíacos, com suas bufonadas e imitações sumárias de personagens e tipos, nascendo uma espécie de farsa popular informe. A farsa dórica (*mimodia*) utilizava sob todos os seus aspectos as invenções dos mimos, baseadas na fantasia individual e na improvisação, inicialmente como chamariz do público e mais tarde como autêntica paródia. Também a comédia megária (século VI a.C.), sem dúvida “improvisada” e célebre pela sua grosseria, será uma das formas mais antigas do gênero cômico. Aristófanes, considerado o pai da comédia “oficial”, tira sua matéria prima das diversões populares informes (improvisação) e a eleva à categoria de arte, entregando ao teatro os primeiros monumentos da sátira cênica. A par da estrutura formalizada, isto é, do teatro clássico grego, a improvisação sempre continuou existindo, num certo grau, em certos tipos de teatro, como no mimo, cujo êxito durou vários séculos, passando da arte grega à romana. (CHACRA, 1983, p. 26).

Desde a antiguidade a improvisação existe como uma forma de transmissão a partir de aspectos ligados à oralidade, como elemento de destaque de determinadas formas de espetáculo muitas vezes a partir de experiências ligadas ao teatro mais popular. Não é objetivo dessa pesquisa, realizar um estudo panorâmico da improvisação

teatral ao longo da história³⁰, no entanto, gostaria de chamar atenção aqui para esse fio que segue subterraneamente através dos tempos o que a aproxima muito de uma forma de sobrevivência e disseminação inerente à tradição oral, como foi o caso de sua presença tanto nos primórdios das farsas atelanas, que improvisavam com tipos determinados em que se pode reconhecer os progenitores das futuras máscaras italianas da *commedia dell'arte*, passando pelos saltimbancos, bufões, acrobatas, prestidigitadores, charlatães e outros, que representavam *all' improvviso* nas praças e feiras desde os primórdios da Idade Média. “Da mesma forma, a improvisação também está presente nas festas medievais, como a ‘Festa dos Reis’, o ‘Carnaval’, a ‘Festa dos Loucos’ e outras.” (CHACRA, 1983, p. 29).

Após o desaparecimento da *commedia dell'arte*, a improvisação continua a manter-se no decorrer do século XIX, em espetáculos marcadamente populares como a pantomima, o circo, o teatro de variedades (*music-hall, cabarés*). O próprio Stanislavski, preocupado com uma representação mais sincera e verdadeira, propõe ao ator uma preparação através da improvisação. Meyerhold, por sua vez, integra o improviso no próprio espetáculo, seja para estabelecer traços estilísticos, seja para comunicar aspectos sócio políticos. Artaud, dentre seus objetivos, tem o de tornar o teatro uma “linguagem da improvisação” e chega a pensar num teatro cuja peça seja composta diretamente em cena. Gordon Craig e Jaques Copeau, entre outros, valorizam o espetáculo, a atuação, o jogo cênico, o gesto, a expressão corporal e vão *beber* na mesma fonte em que nasce o espírito da improvisação teatral.

De um modo geral, todos os encenadores do teatro moderno, se valem da improvisação num grau maior ou menor, seja na preparação ou durante os espetáculos, como o chamado “Teatro Participação”³¹ e grupos como o Living Theater, Open

³⁰ Além de Chacra (1983), “Natureza e Sentido da Improvisação Teatral”, e da obra de Viola Spolin (1979), destacando-se o título “Improvisação Para o Teatro”, uma visão panorâmica do percurso da improvisação no teatro, pode ser vislumbrada, de forma implícita, ao analisar muitas obras sobre o teatro, como por exemplo, “O Parto de Godot” de Luis Fernando Ramos (1999), no capítulo 1, que aborda a história da rubrica, e o histórico sobre o *non sense* na história do teatro composto por Martin Esslin (1968), no seu “O Teatro do Absurdo”, capítulo 1: o absurdo do absurdo. Claro que, ao contrário de Chacra, os outros dois trabalhos dos autores citados não tratam explicitamente de improvisação teatral, mas ao tratar da história da rubrica, ou do percurso do *non sense*, eles acabam permitindo agregar dados, de forma panorâmica num mesmo capítulo, a essa possível reconstituição de um fio imaginário de um percurso da tradição oral da improvisação teatral. Isso sem contar com a análise de obras específicas da História do Teatro.

³¹ Notadamente o dos anos sessenta, realizado nos Estados Unidos, também conhecido, além de “Teatro Participação”, com os nomes de “teatro experimental”, “teatro em processo”, “teatro de contestação” ou “teatro improvisado”. Tratam-se na verdade de diferentes tipos de “participação”, na qual podem ser

Theater, Bread and Puppet, dentre outros, sem esquecer os brasileiros que recorrem à improvisação como linguagem de destaque, como Augusto Boal com o “Teatro do Oprimido” e José Celso Martinez Corrêa com o “Te-ato” que consideram que o fenômeno teatral nasce e se concentra quase exclusivamente na co-autoria ator-público. (CHACRA, 1983).

A improvisação teatral, na presente metodologia, integra tanto os ensaios quanto o momento da apresentação, através de estratégias diversas. Auxilia e dá suporte à criação cênica e apresenta possibilidades de interação com a platéia. Os elementos criados a partir da improvisação estão apoiados na minha própria prática de ator, professor de teatro e preparador de elenco, utilizando ainda experiência como especialista nas técnicas de palhaço e contador de histórias. Parte de inspirações diversas como palavras, imagens, manipulação de objetos, jogos e estratégias de improvisação tanto para a criação do texto quanto da encenação.

A arte de narrar histórias tem, também, forte marca de improvisação. A própria relação com a oralidade confere à arte do cronista oral muita aproximação com elementos ligados à improvisação teatral. Não tenho como objetivo, no presente processo criativo de encenação de histórias, decorar a narrativa de maneira convencional, numa forma fechada, mas trabalhá-la como uma trama, um fio narrativo entrelaçado com fatos fundamentais, imagens, emoções, atmosferas, conflitos, desenlaces que se organizam de modo a estabelecer o percurso narrativo desejado. De modo alusivo, o *griot* tradicional do contexto africano, também assume a improvisação no tratamento dado a uma trama narrativa tradicional:

Uma narrativa tradicional possui sempre uma trama ou base imutável que não deve jamais ser modificada, mas a partir da qual pode-se acrescentar desenvolvimentos ou embelezamentos, segundo a inspiração ou a atenção dos ouvintes. (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 192).

Ao visualizar esta trama, com as muitas imagens que ela implica, o *ator-griot* improvisa o seu texto apoiado na cena da oralidade. Isso não quer dizer que ele irá inventar tudo na hora, ou que não tenha preparo prévio, mas muito ao contrário, o preparo para este tipo de desempenho é imprescindível. A improvisação neste caso, além de ser elemento chave na concepção da cena, é também destaque no momento da

englobados, por terem todos, em comum, alguma participação “ativa” do espectador e ser a improvisação a base de seus trabalhos.

encenação. Uma vez que este ator estabelecerá um contato mais direto com a platéia, à qual em determinados momentos poderá até participar como co-criadora da cena, resultando, por conseguinte, em uma maior abertura para a realização de uma atuação improvisada.

Nesta experiência em que o ator contracena diretamente com a platéia, ele vai naturalmente ajustando sua atuação (texto, estratégias, ritmo etc.) em resposta aos espectadores e ao momento. Tem a liberdade de no andamento da cena, caso ele mesmo julgue pertinente, simplesmente fazer como tinha planejado nos ensaios, ou adaptá-la, suprimir alguma parte, acrescentar outra, interromper em determinado ponto a narrativa e realizar um jogo de animação da platéia, para logo a seguir retomar a narrativa de onde havia parado.

As histórias no contexto do processo criativo da presente pesquisa, diferentemente das histórias simplesmente narradas, estimulam a criação de diversas estratégias de transposição da narrativa para a cena e criação de personagens, inclusive do próprio personagem narrador. Também permite ao *ator-griot* interagir diretamente com o público num ato de desvendamento de sua própria personalidade de forma poética, a partir da encenação dos mitos e contos populares e das narrativas criadas da sua própria memória, bem como dos jogos de interação com a platéia. Portanto, na atuação desse *ator-griot*, não há a manutenção da convenção teatral da quarta parede, e sim a realização de um desempenho marcadamente próximo de tradições teatrais não ilusionistas que assumem uma maior proximidade entre cena e espectador:

“O rompimento da quarta parede” faz com que a audiência passe a ver o ator numa dimensão maior, e não somente a personagem, como queria Stanislavski. Vale a pena lembrar Sartre, quando diz em *Un Théâtre de Situations* que eu (espectador) vejo a personagem e essa não me vê. Quando a personagem passa a me ver, eu vejo o ator. Sob esse ponto de vista, a força da comunicação advém de uma relação mais direta com o público, fazendo com que a dualidade exposta não permita ao ator se esconder sob a máscara que veste. (CHACRA, 1983, p. 75).

3.2 A TRAMA DAS NARRATIVAS SELECIONADAS

Escolher é uma tarefa decisiva num processo criativo. Principalmente num processo onde se tem muita liberdade, como é o de criação em que o ator tem a oportunidade de decidir sobre o que quer dizer em cena. Depois de descobrir e estar motivado com o que quer comunicar no encontro com o público, o passo seguinte, o de selecionar o texto prévio é fundamental para o desenvolvimento de todo o processo de encenação de narrativas; este é um procedimento bem distinto do ator que participará de uma encenação de um texto teatral pré-estabelecido, em que precisará compreender e interpretar a obra de um dramaturgo.

Na proposta da presente pesquisa, o *ator-griot* escolhe as narrativas que integrarão o texto prévio de sua encenação. São as narrativas selecionadas que irão compor a trama básica da apresentação de histórias. Ao escolher as narrativas, de acordo com o tema, ou os temas, que deseja abordar, o *ator-griot* tem à sua disposição um arsenal de histórias que irão constituir o tecido básico de sua estrutura cênica. Ao escolher as narrativas, já começa o seu trabalho de criação cênica. Trabalho que irá desdobrar-se em uma série de muitas escolhas sucessivas, com relação à seqüência de narrativas e cenas que irão compor o fio narrativo geral da encenação, da combinação das cenas de transição, da interação entre os diversos elementos da cena, enfim das diversas estratégias e composições que este ator irá realizar no decorrer do processo criativo.

Assim como cada narrativa tem uma coerência interna, que pode ser inclusive “*non sense*”, a organização do tecido narrativo também segue um fio condutor que por fim irá criar um panorama, contar uma história. O encadeamento das narrativas, assim como os fatos fundamentais que compõem cada enredo, constituirá a trama que o artista traz à cena com a sua apresentação como um todo. Portanto, a seleção das narrativas é crucial para o resultado de toda a empreitada criativa.

A atitude de escolher as próprias histórias para contar, e neste caso, constituir o texto de uma encenação, é reveladora da personalidade criativa do artista e do seu momento estético. A busca do que se deseja comunicar em cena é uma oportunidade sutil, e ao mesmo tempo marcante, do *ator-griot* entrar em contato com sua própria

intimidade. Um processo influente de provocações, confirmações, motivações, surpresas e descobertas.

Também está implícito no ato de escolher a história, o comprometimento do ator com o discurso que levará à cena. Assim como acontece com o *griot* tradicional africano, a palavra expressa pelo *ator-griot* assume a responsabilidade do que é comunicado, do que este ator tem a dizer no exercício de seu ofício.

Ao escolher as narrativas que compõem o texto prévio para a criação da trama de histórias a que me proponho na presente pesquisa, busquei alinhar um tecido poético que pode remeter às próprias ambiguidades dos *griots* e a atitude destes narradores tradicionais africanos de provocar reflexões a partir de histórias aparentemente despreziosas e superficiais. Essas histórias, por sua vez, acabam por revelar imagens, sentimentos e significados que criam conexões e interação entre si, gerando diversas possibilidades de interpretação e associações que, passo a passo, começam a fazer e dar sentido à cena e a ativar a criatividade do ator. A organização destas imagens vai inventando um tecido que alinhava as diversas narrativas num possível panorama discursivo.

Como acredito na força que tem os narradores tradicionais para burilar os sentimentos e desvelar novas possibilidades reflexivas e outros pontos de vista a respeito da humanidade, criei uma teia de narrativas que nasceu da busca de encontrar conexões com a idéia básica de que o homem é um ser de múltiplas faces, apoiado nas diversas dualidades, contrastes e disparidades que o formam como ser humano e sua relação com temas de forte mobilização como o ORGULHO, o PODER e a VERDADE. Esses três eixos temáticos foram norteadores para o processo de seleção das narrativas de origem afro-brasileiras, visto que, durante a pesquisa de contos e mitos de matriz africana que desenvolvi no âmbito deste estudo, deparei-me com um vastíssimo horizonte de histórias, temas e personagens. Busquei traçar um mosaico de narrativas que pudessem de alguma forma, relacionar-se com a própria figura do *griot* e cheguei até o legendário personagem Ananse.

Cada um dos três eixos temáticos constitui-se de três narrativas. Cada narrativa por sua vez tem um sentimento-chave que impulsiona a ação, formando um panorama com nove narrativas que serão a base da encenação. Cada eixo traz narrativas que tem afinidade com o universo mitológico dos ancestrais ou dos deuses africanos e outras que

estão mais próximas dos contos populares e são protagonizadas por Ananse ou por personagens com o seu perfil como o cágado espertalhão Ajapá.

A escolha do fio narrativo constitui a trama de eventos que conduzem a personagem Ananse num mosaico que revela diversas ambigüidades e sentimentos do ser humano. Como já expressei sobre o personagem Ananse, é justamente o seu caráter de herói às avessas, tipicamente humano, que acabam por torná-lo um personagem legendário com características complexas, pois que, em sua busca de defender-se das adversidades da vida como a fome, a opressão dos poderosos e a falta de oportunidades, Ananse acaba por recorrer à sua astúcia e inteligência.

Na maioria das suas histórias, Ananse, impulsionado pelo seu desejo de vitória, esquece-se da dimensão inclusiva de sua ação e desconsidera o quanto a convivência com o outro produz um bem coletivo e acaba sucumbindo diante de seu próprio egoísmo. Mas, é justamente a flexibilidade da natureza deste personagem que vem em socorro da comunidade quando ele vai de encontro ao bem comum. E é o próprio Ananse, talvez num reflexo inconsciente, quem salva os outros de suas ações inconseqüentes, através de atitudes por vezes ingênuas, e ao sofrer as conseqüências de seus atos, acaba servindo de exemplo público do que não deveria ser feito ou transgredido. É neste contexto, que o personagem irá deparar-se com seus sentimentos mais profundos, ao revelar seus próprios medos e desejos.

O primeiro eixo tem como tema o ORGULHO, associado aos sentimentos-chave REVERÊNCIA, VAIDADE E VERGONHA. O orgulho, a princípio está associado ao sentimento de pertencimento a uma comunidade, à reverência aos feitos dos ancestrais e à tradição dos *griots* tradicionais que tem a atitude de exaltar sua própria palavra que foi herdada de seus antepassados. Então, ao dar início ao fio das narrativas, é realizado um ritual de entrada e apresentação do próprio *ator-griot*. Também, é desvelada uma atitude de veneração ao orixá das histórias do oráculo de Ifá e à lendária aranha que o protegeu. A vaidade é o sentimento-chave da segunda narrativa do primeiro eixo; trata-se da história que explica como Ananse recebeu o título de dono de todas as histórias. Já a terceira narrativa do primeiro eixo revela um Ananse que quer agradar a dois senhores e estar em dois lugares ao mesmo tempo, assim como o personagem Arlequim na célebre trama recriada por Goldoni “*Arlequim servidor de dois amos*”, e sofre com a vergonha resultante de sua atitude.

O segundo eixo tem como tema o PODER, associado aos sentimentos-chave CAPACIDADE, USURA e INVEJA e é encabeçado por um *àlò onítàn*, que trata do poder que a palavra tem tanto de criação quanto de destruição³². A segunda narrativa deste bloco revela a inveja que Ananse sente do seu filho e as conseqüências dos atos motivados a partir desse sentimento. Já a terceira narrativa deste eixo traz um *àlò ijápá*, um conto do cágado espertalhão Ajapá, personagem do povo ioruba, equivalente ao astucioso Ananse do povo axante, onde a usura move o sentimento do cágado glutão.

O terceiro e último eixo gira em torno da idéia da possibilidade/impossibilidade de detenção da VERDADE, associada à TOLERÂNCIA, ao SEGREDO e à SABEDORIA. A primeira narrativa trata-se de um dos mitos iorubanos da criação do homem e traz como protagonista o Orixá Oxalá e sua missão de criar o homem. O mito trata da TOLERÂNCIA/intolerância e flexibilidade/inflexibilidade. A segunda narrativa que compõe o último bloco é protagonizada pelo orixá Orunmilá e desvenda como este instituiu o oráculo de Ifá e a função das histórias que constituem o SEGREDO de cada *odu*. E a última narrativa tece a aventura de Ananse para ser detentor de toda a SABEDORIA da humanidade.

Cada um dos três eixos temáticos, por sua vez, revela também, com maior destaque, uma das três imagens reentrantes que permeiam todo o tecido de narrativas: o POTE, a COMIDA e a TEIA. Essas imagens recorrentes ajudam a criar relações e significados que interagem transversalmente entre as narrativas. As três estão presentes de alguma forma em todas as tramas, mas o POTE acaba sendo a imagem predominante do último bloco; a COMIDA é de destaque no segundo e a TEIA no primeiro.

Como já expressei na seção anterior, é costume dos *griots* tradicionais começarem sua função estabelecendo um vínculo com os seus ancestrais, evocando a memória de sua linhagem e instituindo uma espécie de pacto de cumplicidade com o público. Inspirado nessas características, a primeira narrativa estabelece um ritual de saudação aos ancestrais e valorização da própria palavra e da tradição do *griot*. Um misto de pedido de licença, louvação e apresentação de chegada do *ator-griot*. O tema do *orgulho*, nesta parte da trama, recebe um tratamento de *reverência* e revela a imagem da *teia*, por intermédio da cadeia de ensinamentos passados através dos tempos pela atitude de oralidade dos narradores tradicionais africanos. Também é como *reverência* a

³² Como já foi exposto na seção anterior, o *àlò onítàn* mistura o mundo dos deuses e dos humanos e revela alguns conselhos dos ancestrais às novas gerações.

Orunmilá Babá Ifá, “o Pai do Segredo” e senhor dos *odus, itans, histórias* e *àlós*, que é desvelada a narrativa de como a aranha tece sua *teia* na entrada de uma caverna para proteger Orunmilá; e do cuidado e respeito deste para com a aranha.

TEMA-EIXO	<i>Narrativa 1 /</i> Sentimento - chave	<i>Narrativa 2 /</i> Sentimento - chave	<i>Narrativa 3 /</i> Sentimento-chave	Imagem Recorrente
1- ORGULHO	<i>Reverência aos griots/ e de como Orunmilá é protegido por uma aranha</i> Reverência	<i>Ananse vira o dono das histórias</i> Vaidade	<i>Ananse, o juiz imparcial/</i> Vergonha	TEIA
2 - PODER	<i>O Poder da Língua / Capacidade</i>	<i>Ananse e o Pote dos Banquetes /Inveja</i>	<i>A Usura de Ajapá / Usura</i>	COMIDA
3 - VERDADE	<i>A origem do homem /</i> Tolerância	<i>Orunmilá institui o oráculo/</i> Segredo	<i>Ananse e o Pote da Sabedoria /</i> Sabedoria	POTE

QUADRO 1 - ESQUEMA TEMÁTICO DA TRAMA DE NARRATIVAS

No encadeamento das narrativas selecionadas, o personagem Ananse enfrenta temas como o medo do esquecimento e o desejo de ser lembrado após a sua morte. Na segunda narrativa selecionada, talvez a mais famosa das histórias de Ananse, temos a explicação de porque ele é considerado o dono de todas as histórias e a sua jornada heróica para cumprir os desafios impostos para que consiga ostentar esse título. Nesta história, Ananse é movido por sua vaidade e busca de poder, mas talvez por representar sentimentos considerados importantes para a preservação das tradições africanas como a

necessidade da salvaguarda da memória dos ancestrais, dos grandes feitos da comunidade e da valorização dos heróis civilizatórios, após realizar as suas tarefas com astúcia, enganando, mentindo e preparando armadilhas para os seus adversários, Ananse é exaltado e celebrado como um verdadeiro herói. Então, o *orgulho* de Ananse desvela a sua face de *vaidade*, e assume o importante papel de elevação da auto-estima e da memória da comunidade. A imagem da *teia* está representada na arditosa rede de armadilhas que Ananse lança sobre seus adversários.

A última narrativa deste bloco traz Ananse, após suas façanhas, como homem dotado de muita sabedoria, reconhecido como um célebre juiz. Ananse leva o cargo com seriedade, prima pelo bom senso e gaba-se de realizar julgamentos imparciais. Orgulha-se da admiração de todos e não mede esforços para agradar todo mundo. Ananse aceita com satisfação o convite para celebrar um casamento numa aldeia vizinha, mas após dar sua palavra de que compareceria no dia seguinte, chegam representantes de outra aldeia solicitando sua presença para realizar o funeral da tia do chefe no mesmo dia do casamento. Constrangido, Ananse não sabe como resolver o impasse e sem querer ser descortês com ninguém, dá sua palavra de que comparecerá aos dois compromissos das distintas aldeias. Após refletir, Ananse trama um ardil para conseguir estar nos dois lugares ao mesmo tempo, sua astúcia não é bem sucedida, é desmoralizado perante a opinião pública e termina tecendo uma teia para refugiar-se em sua vergonha. O *orgulho*, desta vez, puxa o fio da importância que o julgamento do outro pode proporcionar, e acaba por gerar a *vergonha* de não corresponder às expectativas alheias. A imagem da *teia* está presente nesta narrativa, através da corda que Ananse tece para ligá-lo aos dois lugares opostos.

Na cadeia de narrativas, para abrir o segundo eixo temático, selecionei um *àlò onítàn*, denominado “O poder da língua”. Como é próprio deste tipo de narrativa tradicional iorubá, seu enredo mistura o mundo dos deuses e o cotidiano humano e geralmente traz alguns conselhos dos mais velhos para a vida prática. Geralmente denominado de *itan*, como já tratei na seção anterior e como bem lembra Póvoas:

Vale ressaltar que ITAN é uma palavra ioruba que significa história, qualquer história; um conto. De um modo mais específico, *itans* são histórias do sistema nagô de consulta às divindades. Na África, os *itans* compunham, e ainda compõem, o oráculo denominado de Ifá, que pode ser lido e interpretado através de um conjunto de dezesseis sinais, os *odus*. (PÓVOAS, 2004, p. 25).

Este *itan*, “O poder da língua”, traz o conflito de Oxalá, que não sabe se seu discípulo Orumilá estaria apto a tornar-se *babalaô* e cuidar do poder dos segredos que governam o mundo e a vida dos homens e lhe apresenta o desafio de preparar como prova de sua sabedoria a melhor e a pior comida do mundo. Esta narrativa tenta explicar os usos que podemos fazer de um mesmo elemento, como as palavras, por exemplo, que pode ser manipulado para distintos fins como a criação ou destruição. O tema *poder* é tratado nesta narrativa, de modo a revelar a dualidade que tem as coisas em sua *capacidade* e a língua, como *comida*, é a imagem metafórica utilizada, para tal objetivo.

Na subsequência das narrativas, na trama seguinte, denominada “Ananse e o pote dos banquetes”, o desejo de Ananse por reconhecimento e *poder*, acaba por provocar em seu íntimo o sentimento de *inveja*, diante do prestígio conquistado por seu filho ao salvar a comunidade da fome. Ananse não consegue conformar-se com a idéia de seu filho ser louvado como herói e acha vergonhoso ser menos importante que seu próprio filho. Mobilizado pela inveja, Ananse segue em busca da conquista de maior prestígio do que tem o seu filho Ntikuma (personagem recorrente nas diversas histórias de Ananse). Trilha o mesmo percurso que possibilitou reconhecimento ao seu filho, mas, as atitudes de Ananse diante dos mesmos desafios enfrentados por Ntikuma, são muito distintas. Ananse manipula o desenvolvimento natural dos acontecimentos, desrespeita a tradição, transgride regras e desobedece a uma sábia anciã. Diferentemente de seu filho Ntikuma, Ananse não aceita os conselhos da velha, realiza suas escolhas apoiado na vaidade e busca de poder e acaba tendo um resultado bem diverso do obtido por seu filho, a execração pública. Envergonhado, Ananse tece uma *teia* para recolher-se em silêncio. A *comida* é a própria imagem do poder conquistado diante da escassez e da fome.

Acompanhando a trama de narrativas, a terceira selecionada deste bloco é um *àlò ijàpá*, contos do cágado espertalhão, personagem equivalente a Ananse, protagonizada por Ajapá, que movido pela usura e gula, come todo o alimento destinado como remédio à sua esposa que estava com dificuldade de engravidar, mesmo após o aviso do *babalaô* de que ninguém além da esposa de Ajapá poderia ingerir a moqueca remédio, pois tal transgressão seria fatal. Ajapá encontra muitas desculpas e justificativas para provar a moqueca e acreditando que convenceria a todos de que a comida havia caído acidentalmente, receberia uma nova porção para sua esposa. Ajapá acaba por comer todo o remédio interdito e as conseqüências de sua transgressão motivada pela usura são

trágicas. No caso dessa narrativa, há uma violação do *poder* imposto pela hierarquia do velho sacerdote, motivado pelo sentimento de *usura* de Àjapá, de querer para si o que não pode ser seu, neste momento a imagem da *comida* funciona como objeto proibido de desejo.

Inicia o derradeiro bloco de narrativas, uma versão mítica iorubana para a origem do ser humano. O orixá, considerado pai e criador do homem, Oxalá, recebe de Olorum, o Deus Supremo, a missão de criar os seres humanos. Oxalá fica feliz com o desafio imposto, mas logo percebe a dificuldade de encontrar o material mais adequado para a sua criação. Tenta diversas matérias primas sem sucesso: fogo, água, ferro, madeira, areia. Todas eram por demais inflexíveis ou inconsistentes. Até que, exaurido e esvaziado de idéias, Oxalá recolhe-se para descansar e refletir silenciosamente à beira do lago. A turbulência dos pensamentos de Oxalá acorda Nanã, orixá bastante antigo, considerada a “Senhora dos Primórdios”, representante da sabedoria e fertilidade, que surge das profundezas do lago, compadece-se da situação de Oxalá e age em seu auxílio, entregando-lhe a lama do fundo do lago para servir de matéria para a criação do homem. Oxalá, agradecido, modela o barro e percebe que criou um ser flexível. O tema da *verdade* é tratado simbolicamente neste mito de criação não como algo inflexível, mas necessitado de ser constituído de *tolerância*. A imagem do *pote* é refletida no próprio lago como recipiente que guarda em suas profundezas a matéria prima flexível, a lama.

A penúltima narrativa é protagonizada pelo orixá Orunmilá Babá Ifá, divindade cultuada pelos *babalaôs* - *pais do segredo*, sacerdotes responsáveis pela tradição de interpretar os sinais e histórias do oráculo de Ifá, como já tratado nesta pesquisa. A narrativa assoalha como este orixá instituiu o oráculo. Após ter dezesseis filhos e retirar-se para o *Orum*³³, o Céu, a ausência do grande pai faz a desgraça se abater sobre o *Aiê*³⁴, a Terra, deixando todos em desespero. Os filhos de Orunmilá imploram o seu auxílio, e, o orixá, entrega a seus filhos dezesseis nozes de dendê, como um oráculo para que as pessoas possam recorrer quando precisarem. Os filhos de Orunmilá têm os nomes dos dezesseis *odus* de Ifá. Cada *odu* conhece um *segredo* diferente e desvenda inúmeras histórias que podem suprir as pessoas que recorrem à *verdade* e sabedoria de Orunmilá.

³³ Orum: “Céu, mundo sobrenatural, mundo dos orixás; cada um dos nove mundos paralelos da concepção ioruba.” (PRANDI, 2001, p. 569).

³⁴ Aiê: “Terra, mundo dos homens”. (PRANDI, 2001, p. 564).

A última narrativa revela um Ananse celebrizado por sua astúcia e sabedoria, Ananse fazia questão de apregoar pelos quatro cantos do mundo que era sábio. Até que recebe a missão do Deus do céu, de recolher toda a *sabedoria* do mundo em um *pote* e levar até o próprio Deus. Ananse peregrina por toda a Terra e coleta todo pedacinho de sabedoria que encontra. Depois de guardar tudo num gigantesco pote, Ananse começa a escalar a grande árvore que dá acesso ao reino dos céus, a levar o pote. A multidão, curiosa para saber o que Ananse leva no pote o ovaciona, encorajando a sua missão, Ananse, transbordante de orgulho, em seu momento de glória, acena para a multidão com todos os braços num gesto de vitória e desastrosamente deixa cair o pote, que se espatifa no chão em milhares de pedaços e espalha a sabedoria para todos os lados, até os confins da terra.

A tessitura dessa teia apresenta, assim, um panorama de conexões entre os narradores tradicionais africanos e o fio de narrativas de matriz africana, que desvenda poeticamente o percurso de um uso exclusivamente religioso até a sua popularização como histórias dos mais velhos. Uma trama que interliga os *griots*, o legendário Ananse e a vivência do *ator-griot* que interatua com temas que revelam imagens, sentimentos e atitudes que podem caracterizar as diversas ambiguidades do ser humano em sua interação com a natureza, seus semelhantes e o mundo das divindades.

3.3 UM PROCESSO DE ESTUDO DA TEIA DE NARRATIVAS: OS FATOS FUNDAMENTAIS, AS IMAGENS E AS PALAVRAS-SENTIMENTO

Apresento agora a estrutura do processo de estudo da trama constituída pela articulação das narrativas selecionadas. Durante esta fase do processo, o ator, na perspectiva proposta, vive um momento fecundo, solitário, de preparação e planejamento das atividades de suporte do processo criativo.

A figura do *griot* estimula, por se constituir em inspiração poética, a presente criação de uma trama de histórias de matriz africana, através da busca de uma atitude coerente e de simplicidade cultivada através do encontro direto com o público. O estabelecimento desta relação exige do ator saber comunicar bem um texto, jogar com as palavras, expressar os sentimentos, criar imagens e estimular a imaginação do público, visto que os *griots*, considerados artesãos da palavra, são detentores de habilidades da fala, capazes de provocar sentimentos, reflexões, admiração e espanto, como tratado na segunda seção desta dissertação. É sabido também, que a tradição dos *griots* é apoiada na oralidade, mas como *ator-griot*, inserido no contexto da cultura afro-brasileira onde existe uma acentuada interação entre a oralidade e a escrita, acabo recorrendo às fontes escritas das histórias de matriz africana que são constantemente reinventadas e publicadas em coletâneas de mitos e contos populares, por diversos autores ligados a este contexto.

Com isso, impõe-se a necessidade da transposição da palavra escrita para a palavra falada, numa cena inspirada na oralidade. Depois de selecionar as narrativas, compete, então, ao *ator-griot* que pretende levá-las à cena, escolher o caminho a seguir para dar conta do processo criativo em questão. Eis que, por se tratar de um tipo de texto que permite ampla liberdade de interpretação, apresentam-se muitas possibilidades criativas.

Por isto, ao estudar as narrativas que compõem a trama que constitui o presente processo criativo, o que proponho através desta pesquisa, não é a atitude de decorar o texto, nem memorizar as palavras, ou ilustrá-las e passar adiante as informações contidas no enredo das histórias. Avalio que, além de dar conta da estrutura básica dos fatos fundamentais e da visualização das diversas imagens estimuladas pelo estudo da

história, percepção de atmosferas e sensações, imaginação de ambientes, pesquisa de ritmos, cores e formas, o encargo mais empolgante, ao estudar as narrativas é o de buscar os sentimentos mais profundos que cada conto pode suscitar a partir da interpretação e vivência do *ator-griot* no processo de criação da apresentação cênica de histórias.

Através dessa busca, desenvolvi a seguinte seqüência de procedimentos básicos para o estudo de cada narrativa que compõe tramas desta natureza, aqui apresentada de forma esquematizada:

- 1º passo: Ler a narrativa uma vez;
- 2º passo: Selecionar entre cinco e oito fatos fundamentais da narrativa;
- 3º passo: Visualizar as imagens inerentes aos momentos expressos em cada fato fundamental;
- 4º passo: Encontrar uma palavra que sintetize o sentimento predominante em cada fato fundamental;
- 5º passo: Narrar a história para alguém sem recorrer a nenhum tipo de consulta ou “cola”.

Cada um destes procedimentos foi executado sem a necessidade de decorar ou “cristalizar” as palavras, mas para alcançar o domínio da estrutura básica da trama, bem como, a pesquisa de imagens que revelam diversas possibilidades de percepção da história e a descoberta de sentimentos que mobilizem ator, personagem narrador e personagens da narrativa, no processo (anterior aos ensaios de improvisação) de simples narração da história estudada. Este processo foi valioso na abordagem do universo temático da trama a partir do próprio estudo das narrativas escolhidas, que funcionaram como um portal para estimular a imaginação e os sentimentos provocados pelas histórias selecionadas.

O primeiro passo proposto, o de simplesmente ler a narrativa apenas uma vez, sem interrupções ou sem a atitude de retornar ao início da narrativa toda vez que algum trecho parecer meio nebuloso, realmente é muito simples, mas de grande importância para uma percepção geral da história. Nesse momento, não houve preocupação com a maneira pela qual se daria a transposição da narrativa para a cena, ou com a forma de como seria feita a coleta de informações para as etapas seguintes de identificar fatos fundamentais e encontrar palavras-chave. Mas, procurei nesse primeiro passo de

abordagem do texto da narrativa, algo que nos dias de hoje tem sido por vezes difícil: usufruir o momento presente e entreter-se despretensiosamente com o desvelar de uma história sem precisar buscar algo de útil, e apenas deixar-se envolver pelo fio da história.

Após a leitura da narrativa, dei prosseguimento ao trabalho de selecionar os fatos fundamentais da trama. Para determinados enredos, apenas cinco fatos foram suficientes para dar conta da estrutura básica da narrativa, já para outros, houve a necessidade de seis, sete ou oito fatos fundamentais. Cheguei a esta quantidade mínima e máxima de fatos fundamentais a serem destacados, com a percepção de que, por menores que fossem as histórias, o exercício de encontrar pelo menos cinco fatos fundamentais pôde ajudar a construir um percurso, um fio condutor para a narrativa, o que possibilitou uma melhor percepção do enredo. Por outro lado, com mais oito fatos fundamentais, já começava a emaranhar e atrapalhar uma visão panorâmica do trajeto da ação.

Escolher os fatos fundamentais é uma atividade bastante objetiva, de análise e averiguação daquilo que é essencial para o desenvolvimento da história. Propriamente uma relação, na maioria das vezes causal, do desenrolar e sucessão dos fatos. Pesquisar, encontrar e selecionar o fio condutor da narrativa acaba sendo algo elementar para dominar o enredo dos contos e mitos trabalhados, visto que em toda a pesquisa bibliográfica realizada no presente estudo, não encontrei nenhuma narrativa inspirada na tradição oral, tanto de matriz africana, quanto afro-brasileira, que não conduzisse à construção de um fio narrativo que permitisse a tessitura dos fatos.

Com isto pode-se observar que, a seleção dos fatos fundamentais permite o domínio do enredo sem a necessidade de memorização da narrativa. Deixa espaço para a improvisação do texto com as palavras do *ator-griot*, apoiado apenas na estrutura básica do fio dos acontecimentos, sem precisar decorar as palavras do texto escrito. Além de auxiliar na compreensão do enredo de forma panorâmica, a seleção dos fatos fundamentais da narrativa colaborará, pois, com o estudo de cada parte importante desta e auxiliará na estruturação da história em diversas “cenas” que constituem a trama.

É possível, também, estabelecer uma conexão com a seleção dos fatos fundamentais de um texto dramático para construir a fábula de uma peça teatral. Exercício este, muitas vezes utilizado no processo de ensaios de espetáculos teatrais, na fase inicial de estudo do texto, para espetáculos que possuem um texto prévio e que seguem uma metodologia já tradicional, apoiada no método stanislavskiano de

realização de estudo do texto, da divisão de cenas, unidades, objetivos, reflexão sobre os perfis dos personagens, conflitos e o tratamento que deverá ser dado à trama. Nesta fase do processo criativo, no trabalho com as narrativas de matriz africana e/ou afro-brasileiras, apresentam-se alguns paralelos com o tradicional processo de leitura de mesa³⁵, geralmente inspirado em autores como Aristóteles e Stanislavski.

Deste modo, ao selecionar os fatos fundamentais, chega-se à tessitura básica do enredo da narrativa. Pode-se recorrer, paralelamente, a uma metáfora corriqueira, utilizada por Stanislavski (1995) no seu célebre “A Preparação do Ator”, da visualização da seqüência de unidades importantes como uma espécie de canal, de espinha dorsal da peça. No meu processo criativo com as narrativas, as unidades seriam os fatos fundamentais da história. Cada um destes fatos corresponderia a um momento chave da narrativa. Como afirma Stanislavski: “Assim também deve guiar-se o ator, não por uma infinidade de detalhes, mas por aquelas unidades importantes que, como sinais, demarcam o canal para ele e o conservam na linha criadora certa.” (1995, p. 140).

Outra convergência deste processo de localizar o fio condutor da narrativa com Stanislavski é com relação à quantidade de divisões e subdivisões necessárias para visualizar o canal da ação. Segundo o autor, é preciso decompor o texto primeiro em pedaços grandes, depois em pedaços menores, para que haja a possibilidade de estudá-lo. Porém se são muitas as divisões, ele acaba por perder a sua visão panorâmica perdendo-se em detalhes que dificultem a tessitura dos fatos, conforme exemplifica o mestre russo ao indicar estratégias de tratamento de análise de textos dramáticos:

Assim, você terá de decompor cada unidade em detalhes menores e de reproduzi-los clara e minuciosamente. Se essas subdivisões ainda forem monótonas demais, você terá de subdividi-las ainda (...). Os pedaços maiores vocês reduzem a médios e a menores ainda e até a pedacinhos minúsculos apenas, para eventualmente, inverter o processo, recompondo o todo. Lembre-se sempre – advertiu – que a divisão é provisória. O papel e a peça não podem permanecer em pedaços. (...) Quanto maiores forem as divisões e menor o seu número, quanto menos coisas vocês tiverem para cuidar, mais fácil lhes há de ser o manejo do papel inteiro. (...) Não decomponham uma peça mais do que o necessário, não usem detalhes como guia. Criem um canal, delineado por divisões amplas, que tenham sido minuciosamente elaboradas e preenchidas até o último detalhe. (STANISLAVSKY, 1995, p. 140 e 141).

Depois de identificados e numerados seqüencialmente, cumpre encontrar as imagens que constituem cada momento. Para cada fato, realizo a imaginação do

³⁵ Leitura de mesa é uma prática comum de estudo do texto no qual a equipe envolvida no processo de montagem de um espetáculo teatral se dedica à sua análise com vistas à compreensão de seu significado.

ambiente, atmosfera, cores predominantes, climas, sensações, formas, etc. que constituem todos os momentos separadamente. Esta é uma etapa rica e repleta de liberdade. Também este procedimento, encontra alguma referência nos conselhos da Poética de Aristóteles:

Quando o poeta organiza as fábulas e completa sua obra compondo a elocução das personagens, deve, na medida do possível, proceder como se ela decorresse diante de seus olhos, pois vendo as coisas plenamente iluminadas, como se estivesse presente, encontrará o que convém, e não lhe escapará nenhum pormenor contrário ao efeito que se quer produzir. (ARISTÓTELES, 1980, p. 267).

Assim, julgo importante a identificação de uma palavra-força que sintetize o sentimento presente em cada momento. Essa palavra deve revelar o sentimento predominante que mobilizará o acontecimento de cada fato fundamental da narrativa. Contendo tanto o ponto de vista de um personagem, quanto do *ator-griot*. A procura desta palavra é uma etapa decisiva para a escolha do tratamento que será dado à história. Tanto com relação às atmosferas a ser criadas, quanto com relação às emoções para a composição das personagens, do *ator-griot* e daquelas que se pretende estimular no público.

Depois da leitura da narrativa, seleção dos fatos fundamentais, visualização dos cenários, atmosferas e outras imagens relacionadas a cada fato, e após encontrar as palavras-sentimento equivalentes, têm-se a chance de improvisar a narração da história sem recorrer a nenhum material escrito, à exceção, caso julgue-se necessário, de um apontamento com as palavras-sentimento correspondentes à seqüência de fatos fundamentais.

Essa estratégia possibilitou uma abordagem direta da trama de narrativas. Abordagem esta, que permitiu a exploração do texto, de sua tessitura, imagens, sentimentos e sensações, muito livremente, mas com o apoio de um roteiro básico que se constituiu no ponto de partida para as improvisações das quais resultará a criação de uma trama de narrativas de matriz africana que poderá ser encenada por um *ator-griot*.

Como exemplo, destrincho a seguir, passo a passo, o estudo da narrativa “Ananse e o Pote dos Banquetes”. Escolhi essa narrativa, justamente por ser a mais extensa das narrativas selecionadas para o processo criativo desta pesquisa. O seu enredo apresenta uma tessitura que contém muitos fatos importantes para o desenvolvimento da ação. Temos, seqüencialmente, duas jornadas em busca de alimento frente à escassez da seca,

uma, a do personagem Ntikuma, movida em busca do bem comum, por sentimentos de respeito às tradições e de solidariedade; outra, do personagem Ananse, em atitude de transgressão, movida por sentimentos de inveja e ganância. Após ler a narrativa uma vez, selecionei oito fatos fundamentais da história:

Fato 01 – A comunidade de Ananse passa fome devido à escassez de chuva;

Fato 02 – O filho de Ananse, Ntikuma, afasta-se da aldeia em busca de alimento para o seu povo, desaparece por um grande período e seu pai decide realizar simbolicamente o seu enterro;

Fato 03 – Ntikuma regressa à sua aldeia, com um pote mágico, propiciador de maravilhosos banquetes, que recebera de uma velha habitante de uma caverna subterrânea;

Fato 04 – Após saciar a fome de todos, Ntikuma torna-se um herói admirado e respeitado, o que provoca a inveja de Ananse;

Fato 05 – Ananse descobre o segredo do pote de Ntikuma e decide ir buscar um pote maior que o do filho;

Fato 06 – Ananse força os acontecimentos, não segue os conselhos da velha e leva o melhor pote que sua ambição enxerga;

Fato 07 – Ananse volta à sua aldeia com um grande pote e anuncia banquetes melhores do que os oferecidos por seu filho;

Fato 08 – Do pote de Ananse, saem muitas porcarias, gerando a revolta da comunidade e Ananse recolhe-se humilhado.

Para conseguir dar conta do enredo com no máximo oito fatos fundamentais, foi preciso selecionar aquilo que realmente era mais importante para o seu desenvolvimento. Suprimi assim, diversos fatos que, caso a narrativa fosse menos extensa, constariam na lista de fatos fundamentais. Por exemplo, a história poderia acabar no momento que Ntikuma regressa à sua comunidade e sacia a fome de todos. Nesse caso teria a possibilidade de selecionar mais quatro fatos referentes à jornada heróica de Ntikuma, e, desta maneira destrinchar um pouco mais a trama. Porém, com a continuação do enredo, movida pela inveja de Ananse, foi preciso agregar algumas explicações e detalhes a cada fato selecionado.

O segundo fato selecionado, por exemplo, traz dois acontecimentos imbricados. O desaparecimento de Ntikuma e a decisão de Ananse de realizar simbolicamente o seu enterro. Alguns eventos importantes da jornada de Ntikuma, e posteriormente da de Ananse, acabaram ficando de fora. Como os acontecimentos que se sucedem a partir da entrada na caverna, o encontro com a velha, a colheita dos inhames, o cozimento desses e a escolha do pote. Porém, ao selecionar os oito fatos fundamentais, julguei que esses fatos importantes estão representados subliminarmente no terceiro e sexto fatos da seqüência destacada.

Para cada fato selecionado, agora, segue-se a visualização das imagens. Sendo que cada pessoa tem a liberdade para imaginar os detalhes de acordo com o seu repertório e interesse pessoal. Por exemplo, no primeiro fato fundamental, poderia supor que o ambiente proporcionado pela fome que assola a aldeia pode ter um cenário de terra seca e muita poeira, com o sol escaldante e muito silêncio, as pessoas com o olhar perdido, sem ânimo para nada. Ou então, a atmosfera pode ser sombria e ao invés do silêncio, podem-se imaginar choros, clamores e lamentações, com as pessoas desesperadas. Ou ainda, um ambiente intermediário, onde não há miséria exacerbada, mas certa tensão, pois o alimento estocado já está para acabar e por isso há racionamento. Podemos supor que Ananse é um homem baixinho, ou um homem alto e esguio. Ntikuma pode ser um rapaz forte e valente, ou uma criança franzina. A caverna da velha senhora, pode ser um local escuro e úmido, mas também podemos supor que é um local arejado, com frestas de luz e água corrente. As possibilidades são muitas, mas cada imagem irá influenciar substancialmente a compreensão e expressão da narrativa.

Realizado esse processo de visualização de imagens, segui para o exercício de encontrar a palavra-sentimento que melhor sintetizasse cada fato. Escolhi, então, as seguintes palavras de acordo com a respectiva seqüência de fatos fundamentais apresentada:

1. Fome;
2. Tristeza;
3. Saciedade;
4. Inveja;
5. Ganância;
6. Desobediência;
7. Vaidade;

8. Vergonha.

Claro que essa escolha vai depender do tratamento que quero dar à história. Caso quisesse dar maior destaque à jornada heróica de Ntikuma e à jornada repleta de falhas de Ananse, talvez me satisfizessem melhor a seqüência de palavras:

1. Desafio,
2. Coragem,
3. Respeito,
4. Inveja,
5. Competitividade,
6. Desrespeito,
7. Arrogância,
8. Humilhação.

Ao experimentar a narração da história apoiando-se nessas duas seqüências diferentes de palavras, o resultado obtido é também diverso para cada seqüência escolhida. A sensação obtida é a de que são histórias bem distintas, e obviamente acabarão por ser. O resultado marcante do exercício foi, de fato, o domínio e fluência da narrativa, sem a necessidade de decorar palavras ou recorrer à consulta de qualquer material de referência ao executar a narração da história.

Procurei, também, como exercício complementar de estudo da narrativa, depois de seguir os cinco passos abordados anteriormente, cotejá-los com as *Leis de Composição do Desempenho* abordadas por Michael Chekhov (1986). Senti-me provocado por Chekhov, a testar as suas sugestões para o estudo de um texto dramático, aplicadas, aqui, num processo de estudo de narrativas de matrizes não *eurocêtricas*. O próprio autor indica amplas possibilidades de uso e aplicação de tais leis a todo e qualquer desempenho dramático:

Os mesmos princípios fundamentais que regem o universo e a vida da terra e do homem, e os princípios que conferem harmonia e ritmo à música, à poesia e à arquitetura, englobam também as Leis de Composição, as quais em maior ou menor grau podem ser aplicadas a todo e qualquer desempenho dramático. Alguns dos princípios mais pertinentes ao ofício do ator foram selecionados para serem aqui apresentados. (CHEKHOV, 1986, p. 119).

O fato de Chekhov não ter nenhuma ligação com os narradores tradicionais africanos não me destituiu do desejo de aplicar os seus procedimentos numa primeira etapa de estudo das narrativas, visto que meu intuito era o de experimentar um processo

complementar, distinto do utilizado por mim até então, para obter uma visão ampla e abrangente do texto como um todo. Poderiam tais procedimentos de um autor russo, depois de vasta experiência como ator e encenador no Teatro de Arte de Moscou e de aplicação do método de Stanislavski nos Estados Unidos, contribuir para o estudo do texto prévio de um processo criativo inspirado nas narrativas da tradição oral africana e afro-baiana? Para averiguar, decidi arriscar na aplicação dos exercícios propostos por Chekhov (1986) com relação às *Leis de Triplicidade, Polaridade e Transformação*.

Logo no início do capítulo que Chekhov (1986) trata das *Leis de Composição*, ele aponta a importância de uma visão panorâmica, por parte do ator, do desempenho: “Pois um bom ator deve adquirir a visão ampla e abrangente que o diretor possui do desempenho como um todo se quiser compor o seu papel em harmonia com ela.” (1986, p. 120). Tal finalidade é compartilhada, no presente processo criativo de encenação de histórias de matriz africana e afro-brasileira (por mais que o *ator-griot*, não apresente a mesma perspectiva de composição apresentada por Chekhov. Pois que, uma visão ampla e abrangente do texto prévio, no caso, o enredo das narrativas selecionadas, é o ponto de partida para os ensaios de improvisação e criação de cenas a partir dos contos e mitos escolhidos.

A primeira Lei abordada por Chekhov (1986), à qual denomina de *Lei da Triplicidade*, nada mais é do que a divisão do enredo em três seções: a trama nasce, desenvolve-se e termina. A segunda, a *Lei da polaridade*, considera que o começo e o fim devem ser polares em princípio. Já a *Lei da Transformação*, trata do processo de transformação que muda o começo em sua polaridade no final.

A aplicação da *Lei da Triplicidade* consiste, em dividir o enredo em três seções distintas: princípio, meio e fim. Tomo ainda como exemplo a narrativa “Ananse e o Pote dos Banquetes”. Selecionei assim, os momentos iniciais e finais de cada uma dessas três partes; onde começa e até onde vai cada uma delas. Resolvi que a primeira parte começa com a fome que assola a comunidade e termina com a chegada do filho de Ananse com um pote que propicia banquetes maravilhosos. Determinei que a segunda parte começasse com o sentimento de inveja que brota em Ananse com o sucesso do filho e terminasse com a atitude de Ananse escolher, após desobedecer à anciã por três vezes, o maior pote que sua ambição deseja. Para a terceira e última parte, decidi que esta se inicia com a chegada de Ananse com o seu pote imenso e promissor de

banquetes significativamente maiores que os proporcionados por seu filho e encerra com Ananse execrado publicamente indo se recolher na sua teia no canto da casa.

Ao contrário da minha proposição inicial de dividir o enredo em oito fatos fundamentais, ao seguir a *Lei da triplicidade*, proposta por Chekhov (1986), dividi a narrativa em apenas três partes. O que possibilitou uma visão ainda mais geral da história, sem se ater aos fatos fundamentais, mas a três momentos mais amplos da ação em seu início, meio e fim.

A divisão do enredo da narrativa em três partes, de acordo com a *lei da triplicidade*, está ligada também à *lei da polaridade*. Pois que, segundo Chekhov, “O começo e o fim são ou devem ser polares em princípio. Todas as principais qualidades da primeira seção devem transformar-se em seus opostos na última seção.” (1986, p. 120), o que, para o autor, salvaria o desempenho da monotonia e daria maior expressividade, devido aos contrastes, além de aprofundar o significado de ambos os extremos. O contraste entre o início e o fim, de acordo com Chekhov, seria a quintessência de um desempenho bem composto. (1986).

Apesar de acreditar que tais leis e procedimentos, propostos por Chekhov, podem em muitos momentos brigar com a liberdade criativa do *griot*, decide levar adiante a tentativa de perceber, também, a ação da *lei da polaridade* no enredo da narrativa “Ananse e o pote dos Banquetes”. A primeira parte começa com a fome que assola a comunidade e termina com a chegada do filho de Ananse com um pote que propicia banquetes maravilhosos. A terceira parte inicia com a chegada de Ananse com o seu pote imenso e promissor de banquetes significativamente maiores que os proporcionados por seu filho, e encerra com Ananse execrado publicamente indo se recolher na sua teia no canto da casa.

Pude, de fato, constatar fortes contrastes entre o início e o final da narrativa: a oposição entre os conteúdos dos potes de Ntikuma e de Ananse - respectivamente, um pote propiciou banquetes maravilhosos, o outro expeliu de seu interior grandes quantidades de porcarias -, dos dois proprietários dos potes, um objetivava o bem comum, o outro era movido por sentimentos egoístas. Há ainda a possibilidade de interpretar as distintas atitudes nas jornadas dos dois personagens. Enquanto Ntikuma tem atitudes respeitadas para com o universo subterrâneo da anciã, reconhece o saber dos mais velhos e acata as orientações da sábia senhora, por mais que estas lhe

parecessem estranhas, Ananse, julgando-se mais sábio, ignora conselhos e desrespeita a anciã.

Outra imagem poética é a de visualizar como se o pote funcionasse como um espelho das motivações interiores dos dois personagens. Ananse trilha o mesmo caminho que Ntikuma, mas cada personagem é bem diferente. Apesar das semelhanças do trajeto percorrido, cada um faz as suas próprias escolhas. Também as conseqüências das duas atitudes são bastante distintas, pois ao passo que Ntikuma é reconhecido como um verdadeiro herói, Ananse é execrado publicamente. Portanto, apesar das situações paralelas, há muitos contrastes quando as comparamos. Confirmando assim o princípio da *Lei da Polaridade*.

Na seção intermediária é que se desencadeia o processo contínuo de transformação que serve de transição entre os dois pólos. No caso da trama “Ananse e o pote dos banquetes”, a transformação tem início no momento em que começa a brotar a inveja que Ananse passa a sentir de seu filho. O sucesso de Ntikuma mexe com Ananse e oferece a ignição para a sua jornada em busca de um pote maior que o de seu filho. Segundo Chekhov, é nessa parte intermediária do enredo que poderemos perceber cada momento do contínuo processo de transformação, simultaneamente á luz do começo e do final:

Esses “já” e “ainda não” tecem fios vivos, entrelaçando todos e cada um dos pontos do passado (início) no presente e, simultaneamente, profetizando o padrão futuro (final). Cada cena e cada personagem revelam seu significado e sua intenção verdadeiros em cada momento da transformação, a qual tem lugar na onipresente parte central. (CHEKHOV, 1986, p. 127).

Chekhov indica ainda, a possibilidade de destrinchar cada uma das três partes da narrativa com a identificação do clímax de cada uma das partes. Essa possibilidade de encontrar o clímax de cada momento acaba abrindo uma possibilidade de moldar a ação em diversas outras curvas dramáticas, complementares à curva geral do enredo, mais convencional, que abarca *introdução, desenvolvimento, conflito, clímax, nó, desenlace e desfecho*. Além do clímax da narrativa como um todo, temos mais três outros, durante o desenvolvimento da ação do seu princípio até o desfecho.

As leis de triplicidade, polaridade e transformação levam-nos à seguinte lei de composição, a qual consiste em encontrar um clímax para cada uma das três grandes seções ou unidades. Cada uma das unidades tem seu próprio significado, suas próprias qualidades características e seus próprios poderes predominantes, que não estão uniformemente distribuídos dentro delas; fluem e refluem em força, crescem e decrescem como em ondas. A seus momentos

de máxima tensão chamaremos *clímax*. Numa peça bem escrita e bem desempenhada existe um *clímax principal* para cada uma das três unidades. (CHEKHOV, 1986, p. 127-128).

Como exercício, e em consonância com as indicações de Chekhov (1986), decidi que o *clímax* da primeira parte seria o momento em que o filho de Ananse apresenta a todos o seu maravilhoso pote dos banquetes. O *clímax* da segunda parte seria o momento que Ananse escolhe o pote mais exuberante. E o *clímax* da terceira parte seria o momento que Ananse anuncia banquetes nunca vistos, extremamente superiores aos oferecidos por seu filho.

Foi uma constatação, também óbvia, que nos contos e mitos tradicionais, o *clímax* geral acabou coincidindo com o *clímax* da terceira parte. Numa ação que caminha segundo a convenção aristotélica, logo após o *clímax*, não tem espaço senão para o desenlace e o desfecho, não sendo raras vezes, as que uma narrativa traz *clímax*, desenlace e desfecho imbricados no final. Pelo menos, é o que pude observar no estudo de diversos contos populares de matriz africana.

Chekhov, também sugere que cada uma das três partes, seja subdividida em unidades menores. E que para cada uma dessas unidades também sejam encontrados seus respectivos *clímax*: “Cada uma das três principais unidades da peça pode ser subdividida em qualquer número de outras menores. Essas unidades menores também possuem seus próprios *clímax*, a que chamamos *clímax* auxiliares”. (CHEKHOV, 1986, p. 132.).

Mais uma vez, tomo como exemplo a narrativa “Ananse e o Pote dos Banquetes”. Na primeira parte que começa com a fome que assola a comunidade e termina com a chegada do filho de Ananse com um pote que propicia banquetes maravilhosos. Subdividi em cinco partes:

- 1.1 A comunidade de Ananse passa por uma grande fome causada por um grande período sem chuvas;
- 1.2 O filho de Ananse, Ntikuma, afasta-se da aldeia em busca de alimento para o seu povo e acaba se perdendo na floresta;
- 1.3 Devido ao desaparecimento de seu filho por um longo período, seu pai Ananse, decide realizar simbolicamente o funeral do filho;

- 1.4 Ntikuma encontra uma caverna onde conhece uma velha senhora a quem respeita, obedece, e de quem recebe o presente de poder escolher e levar um de seus potes para casa;
- 1.5 Ntikuma regressa à sua aldeia, com o pote mágico, propiciador de maravilhosos banquetes.

A segunda parte começa com o sentimento de inveja que brota em Ananse com o sucesso do filho e termina com a atitude de Ananse escolher, após desobedecer à anciã por três vezes, o maior pote que sua ambição deseja. Resolvi subdividir essa parte também em cinco:

- 2.1 Ntikuma sacia a fome de todos com o seu pote dos banquetes;
- 2.2 Ntikuma é aclamado como herói e é admirado e respeitado por todos;
- 2.3 O sucesso de Ntikuma, provoca a inveja de seu pai, Ananse;
- 2.4 Ananse descobre o segredo do pote de Ntikuma e decide ir buscar um pote maior que o do filho;
- 2.5 Ananse força os acontecimentos, não segue os conselhos da velha e leva o melhor pote que sua ambição enxerga;

A terceira e última parte inicia com a chegada de Ananse com o seu pote imenso e promissor de banquetes significativamente maiores que os proporcionados por seu filho, e encerra com Ananse execrado publicamente indo se recolher na sua teia no canto da casa. Resolvi subdividir a terceira parte em quatro unidades:

- 3.1 Ananse volta à sua aldeia com um grande pote e reúne a todos;
- 3.2 Ananse anuncia banquetes melhores do que os oferecidos por seu filho;
- 3.3 Do pote de Ananse, saem muitas porcarias, gerando a revolta da comunidade;
- 3.4 Ananse tece uma teia no canto da casa e recolhe-se humilhado.

Um detalhe chamou minha atenção ao estudar Chekhov (1996). É possível notar nas entrelinhas do seu discurso, um pensamento que expressa um paradigma positivista e até diria, maniqueísta, na maneira com que defende, com muita recorrência, os procedimentos, os quais julga adequados para realizar um desempenho bem composto. Além disso, o autor determina, em muitos momentos, regras gerais que deverão servir para quaisquer enredos. Como exemplifica a sua seguinte declaração: “Em toda peça bem escrita trava-se uma batalha entre os poderes primordiais do Bem e do Mal, e é

essa batalha que constitui o impulso vital para a peça, sua força impulsora, que é básica para todas as estruturas de enredo.” (CHEKHOV, 1986, p. 120).

Este pensamento maniqueísta não tem consonância com o enredo da maioria dos mitos e contos populares de matriz africana. Nenhum dos contos populares ou mitos selecionados, para o exercício de encenação desta pesquisa, apresenta “uma batalha entre os poderes primordiais do Bem e do Mal”. Muito pelo contrário, as narrativas da tradição africana e afro-brasileira escolhidas, não seguem esse padrão que, segundo Chekhov (1986), deveria ser básico para todas as estruturas de enredo. Uma vez que, nas narrativas de matriz africana trata-se de personagens humanos, capazes de atitudes ao mesmo tempo virtuosas e estúpidas. E tramas, onde até mesmo os deuses têm muitas faces e também tem os seus conflitos, desejos, vitórias e derrotas.

Apesar dessas divergências de pontos de vista e de obras estudadas, o resultado obtido com a aplicação das *leis de triplicidade, polaridade e transformação*, foi um reforço, no processo de estudo do fio condutor da trama das narrativas. A visão panorâmica proporcionada pela divisão do enredo em três partes acabou por revelar, de forma mais direta, o percurso da ação, o que pôde ajudar a perceber e transpor o texto prévio de uma dinâmica escrita para uma perspectiva cênica, servindo de chave para encontrar os conflitos e objetivos dos personagens. Pondero, ainda, que o percurso descrito no processo de análise textual serviu também para perceber diversas características dramáticas existentes no enredo das narrativas. Bem como, para descobrir diversas nuances, atmosferas e contrastes. Ainda, colaborou, sobremaneira, para a aquisição de uma visão panorâmica também dos personagens e de sua participação no desenvolvimento da ação, com relação à sua própria transformação e polaridades, o que pode ajudar no processo de composição também dos personagens. Julgo, portanto, que o objetivo de dominar a linha básica da trama, foi mais que alcançado, conformando as proposições do próprio Chekhov:

Tendo em mente o modo como todas as cenas se transformam umas nas outras sob a influência das três leis da composição, o diretor e os atores podem facilmente distinguir entre o importante e o não importante, entre o principal e o secundário. Estarão aptos a acompanhar a linha básica da peça e a batalha que nela se trava, sem se perderem nos detalhes. (CHEKHOV, 1986, p. 127).

Creio também que foi de alguma valia encontrar o clímax de cada uma das três seções e não apenas um único clímax para todo o enredo. O que acabou por contribuir

para a criação de não apenas uma única curva ascendente, mas a uma ondulação do fluxo da ação. Claro que isso já é inerente ao encaixe das diversas narrativas, pois que cada uma delas tem o seu clímax geral. Mas, foi interessante perceber o clímax secundário presente em cada uma das narrativas.

Decidi como exercício de estudo do texto prévio composto pelas narrativas selecionadas, acrescentar mais dois procedimentos aos cinco procedimentos anteriormente abordados. Sendo assim, logo após a leitura da narrativa, acrescentei a divisão do enredo em três seções, respeitando as Leis da *Triplicidade*, *Polaridade* e *Transformação*; depois disso, busquei também encontrar um clímax geral e um para cada uma das três seções. A partir daí, as etapas seguidas por mim para o estudo das narrativas selecionadas, correspondem à seguinte seqüência esquemática:

- 1º passo: Ler a narrativa uma vez;
- 2º passo: Dividir a narrativa em três seções;
- 3º passo: Encontrar um clímax geral e um clímax para cada uma das três seções;
- 4º passo: Selecionar entre cinco e oito fatos fundamentais da narrativa;
- 5º passo: Visualizar as imagens inerentes aos momentos expressos em cada fato fundamental;
- 6º passo: Encontrar uma palavra que sintetize o sentimento predominante em cada fato fundamental;
- 7º passo: Narrar a história para alguém sem recorrer a nenhum tipo de consulta ou “cola”.

A partir desses sete procedimentos, o enredo de cada uma das narrativas foi dominado. Para isso não houve a necessidade de memorização das palavras, escolhidas por este ou aquele autor, para dar conta da trama básica das narrativas populares, passadas de geração em geração, por muitos autores, anônimos ou não, inspirados na dinâmica da tradição oral. A maioria das narrativas estudadas tem muitas versões publicadas, ou narradas oralmente, e cada uma distinta da outra, mas, com raríssimas exceções, permaneceu a estrutura básica da trama. O que inspirou também ao *ator-griot*, nesse processo criativo, a ter a liberdade de improvisar as suas palavras, imagens, atmosferas, sentimentos e interpretações para cada uma das narrativas selecionadas.

Após a criação da trama de narrativas, que intitulei *Teia de Ananse*, e o processo de estudos desta trama, abordado nesta seção, instigui-me a experimentá-la numa sala de ensaio, mesmo não sendo este um objetivo do presente estudo. Criei, assim, um texto teatral, em parceria com a atriz Tânia Soares, atual colega do Mestrado em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA), e, também, integrante do grupo Teatro Griô, do qual somos artistas fundadores e onde nos dedicamos à pesquisa e prática do teatro, em constante interação com a arte do palhaço, da improvisação teatral, do teatro de rua e da encenação de narrativas populares. O texto intitulado *Na Teia de Ananse*³⁶; está em fase de montagem sob minha direção e conta com a participação de Tânia, cuja estréia está prevista para um momento próximo à data de defesa desta dissertação.

³⁶ Ele encontra-se como Apêndice desta dissertação.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa nasceu de um envolvimento artístico com o tema investigado, o qual me mobilizou a executar um empreendimento teórico-prático, que, por hora, resulta nesta dissertação. Tem-se como resultado mais evidente deste estudo, a reflexão sobre o processo criativo do ator na construção de uma trama de narrativas de matriz africana, inspirada nos narradores tradicionais da África Sub-Saariana, os *griots*.

Torna-se impossível negar a minha paixão pelo universo aqui tratado. Julgo que o fato de haver cultivado uma investigação sobre um tema que me é tão caro e no qual estou intensamente envolvido, apesar de difícil, por sua profundidade e delicadeza, revelou-se de grande importância para melhor compreensão de mim mesmo e de meu ofício. A busca travada no curso da presente pesquisa foi de grande valia para a minha formação enquanto artista, educador e jovem pesquisador das artes cênicas.

Busquei destrinchar melhor o que seria um *griot* e quais seriam as suas principais funções no contexto da tradição oral africana das sociedades da savana que se estende de leste a oeste ao sul do Saara. Recorri, para isso, a diversos autores que apesar de não terem os *griots* como principal objeto de estudo, não deixam de citá-los em suas pesquisas sobre história, mitologia e tradição oral africanas. Os *griots* não passam despercebidos na obra de estudiosos como Hampâté Bâ, Vansina e Niane que inevitavelmente, acabam por fazer referência a estes narradores tradicionais, devido à importância dos *dielis* para as diversas comunidades das quais são agentes transmissores da história e da cultura africana.

Outro fator imprescindível para o desenvolvimento desta pesquisa foi o vasto panorama de narrativas gradativamente construído, à medida que eu investigava as referências sobre os *griots*. Convém lembrar ainda as diversas histórias de matriz africana reinventadas na Bahia, que se constituem num movimento ininterrupto de elaboração, interpretação, transmissão e interação cultural.

Também, foi muito importante confirmar as tantas diferenças do *griot* africano com a concepção reinventada do *griô* no contexto baiano ligado ao horizonte de políticas públicas voltadas para a educação e cultura. Tais distinções se contrapõem à

noção de *griô* no senso comum, constantemente veiculada como se esta figura reelaborada fosse idêntica ao *griot* da África Sub-Saariana.

Desde o meu primeiro contato com informações sobre a figura dos narradores tradicionais africanos, o meu objetivo sempre foi inspirar-me poeticamente nos *griots* para a encenação de narrativas populares. O que me fez conceber gradualmente, com relativa liberdade e despojamento, um personagem narrador, com marcante poder de interação com o público e forte aproximação com as características dos palhaços brasileiros de circo e rua, aliadas à improvisação teatral.

O ofício do ator é cheio de possibilidades e escolhas, isso, em muitos momentos, instigou-me a descobrir diversos caminhos e convenções da arte de atuar. Muito aprendi com distintas maneiras de representar, como as do teatro de rua, do circo e do teatro realista, e, acabei por trilhar um caminho próprio apoiado numa busca particular, inspirada nos narradores tradicionais africanos. Esta busca, de alguma forma, reúne minha experiência artística como ator, palhaço, contador de histórias, professor de teatro e preparador de elenco de espetáculos teatrais.

Tal trajeto foi guiado por tantos encontros com os diversos mestres com quem tive a alegria de cruzar, como foi o caso do saudoso Carlos Petrovich, que certamente estaria envolvido com o desenvolvimento desta pesquisa. Chego a vislumbrar que Petrovich, caso não tivesse sua vida artística e acadêmica interrompida por seu falecimento em momento tão fecundo de idéias e sonhos, teria chegado a discutir algumas das questões que levantei no decorrer deste estudo com veemência.

Petrovich participou do processo de escolha do nome do grupo *Teatro Griô*, quando, na sua fundação em 1998, discutíamos a opção pelo termo *griô*, ao invés de *griot*, justamente para marcar a diferença do contexto teatral com relação aos dos narradores tradicionais africanos. Atitude esta, tomada como uma predileção por abraçar o termo advindo do idioma francês. Porém, muito em decorrência do aprofundamento possibilitado por esta pesquisa, evidencia-se cada vez mais a constatação de que o perfil de *griô*, tão difundido pela *Ação Griô Nacional*, não contempla a abrangência de um *griot* no âmbito teatral. Concepção esta, de um *griot* no teatro, mais próxima das ambiguidades e do abarcamento da liberdade dos *griots* ao tratar os diversos temas, muitas vezes obscuros e que não condizem com a invenção de *griô*, repleta de prescrições e apenas ligada à valorização de princípios e valores positivos. Portanto, optei pelo termo *griot* para denominar a prática de um *ator-griot*.

Avalio que o termo *ator-griot* foi de grande valia para auxiliar no entendimento do exposto nesta dissertação e serviu para designar o ator que cria um personagem narrador, inspirado poeticamente nos *griots*. Apresenta-se, então, como uma possibilidade de continuação deste estudo, o aprofundamento da análise dos modos e meios de atuação de um *ator-griot*, que pretendo desenvolver numa futura pesquisa, no âmbito de uma Tese de Doutorado.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AYOH'OMIDIRE, Félix. **Pèrègún e outras fabulações da minha terra (contos cantados ioruba-africanos)**. Salvador: CEAO; EDUFBA, 2006.
- AZEVEDO, Ricardo. **Histórias de bobos, bocós, burraldos e paspalhões**. Porto Alegre: Editora projeto, 2001.
- _____. **Contos de bichos do mato**. São Paulo: Ática, 2005a.
- _____. **Contos de enganar a morte**. São Paulo: Ática, 2005b.
- _____. **Armazém do Folclore**. São Paulo: Ática, 2007.
- _____. **Contos de adivinhação: versões de contos populares**. São Paulo: Ática, 2008.
- BADDOE, Adwoa; DIAKITÉ, Baba Wagué. **Histórias de Ananse**. São Paulo: Edições SM, 2006.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Brasília-Campinas: UNB – Hucitec, 1987.
- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator - Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. In: Obras Escolhidas vol. 1 – Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOLESLAVSKI, Richard. **A Arte do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Unesp, 2003.
- BORNHEIM, Gerd. **O Sentido e a Máscara**. São Paulo: Perspectiva: 1992.
- _____. **Teatro: A Cena Dividida**. Porto Alegre, L&PM, 1983.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega: Volume 1**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. **Mitologia Grega: Volume 2**. Petrópolis: Vozes, 1999.

- _____. **Mitologia Grega**: Volume 3. Petrópolis: Vozes, 1999.
- BRASIL, Ministério da Cultura do. **Ação Griô Nacional**. Brasília, Distrito Federal, 2008. Disponível em: < <http://www.cultura.gov.br/site/2008/08/19/acao-grio-nacional-3/>>. Acesso em: 10 abr. 2010. Não paginado.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. **Fios do Tempo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001.
- CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPBELL, Joseph, MOYERS, Bill. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- _____. **As Máscaras de Deus: Mitologia Primitiva**. São Paulo: Palas Athena, 1992.
- _____. **Para Viver os Mitos**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CAMPOS, Geir. **Glossário de Termos Técnico do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Ediouro.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. São Paulo: UNESP, 1997.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1984.
- _____. **Contos Tradicionais do Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1986.
- _____. **Vaqueiros e Cantadores**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1984.
- _____. **Locuções Tradicionais no Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1984.
- _____. **Lendas Brasileiras**. São Paulo: Global Editora, 2001.

_____. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CASTRO, Angela de. **A Arte da bobagem-Manual para o clown moderno**. Londres: The Why Not Institut, 1997.

CHACRA, Sandra. **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

CHEKHOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

COELHO, Betty. **Contar Histórias – Uma Arte Sem Idade**. São Paulo: Ática, 2004.

DOHME, Vânia. **Técnicas de Contar Histórias**. São Paulo: Informal Editora, 2000.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

FERNANDES, Silvia; MEICHES, Mauro. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FERRACINI, Renato. **A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001.

FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves. **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FARIAS, Paulo F. de Moraes. **Griots, louvação oral e noção de pessoa no Sahel**. São Paulo: Casa das Áfricas/PUC/USP, 2004.

FORD, Clyde W. **O Herói com Rosto Africano – Mitos da África**. São Paulo: Summus, 1999.

GALLAND, Antoine. **As Mil E Uma Noites**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____; FLAZEN, Ludwic; POLLASTRELI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

- GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski e Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. **A Tradição Viva**. In: KI-ZERBO, J. (org.). História Geral da África Vol. I. São Paulo: Ática/Unesco, 1982.
- _____. **Amkoullé, o menino fula**. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2003.
- _____. **Contes initiatiques peuls**. Paris: Stock, 2009.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- ICLE, Gilberto. **O ator como Xamã: Configurações da consciência no sujeito extracotidiano**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- KUNEST, Eugênio. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1975.
- LAPLANTINE, François e NOUSS, Alexis. **A Mestiçagem**. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.
- MACHADO, Vanda. **Ilê Axé: Vivências e invenção pedagógica – as crianças do Opô Afonjá**. Salvador: EDUFBA, 1999.
- MANDELA, Nelson. **Meus Contos Africanos**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- MARTINS, Cléo. **Nanã: A Senhora dos Primórdios**. Rio de Janeiro: Pallas, 2008a.
- _____. **Euá: A Senhora das Possibilidades**. Rio de Janeiro: Pallas, 2008b.
- MARTINS, Suzana Maria Coelho. **A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. Salvador: EGBA, 2008.
- MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do Contador de histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____; SORSY, Inno. **O Ofício do contador de histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MENDES, Cleise. **As Estratégias do Drama**. Salvador: Edufba, 1995.
- MONTENEGRO, Fernanda. **Viagem ao Outro**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.
- NIANE, Djibril Tamsir. **Sundjata ou A Epopéia Mandinga**. São Paulo: Ática, 1982.

- OLIVEIRA, Altair B. **Cantando para os Orixás**. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- PACHECO, Lílian. **Pedagogia Griô - A Reinvenção da Roda da Vida**. Brasília: Ministério da Cultura: Programa Cultura Viva - Ação Griô Nacional, 2006.
- PANTANO, Andréia Aparecida. **A Personagem Palhaço**. São Paulo: UNESP, 2007.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PETROVICH, Carlos e MACHADO, Vanda. **Ilê Ifé – O Sonho do Iaô Afonjá - mitos afro-brasileiros**. Salvador: Edufba, 2000.
- PÓVOAS, Ruy do Carmo. **A Fala do santo**. Ilhéus: Editus, 2002.
- _____. **Itan dos mais velhos**. Ilhéus: Editus, 2004.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Ifá, o Adivinho: histórias dos deuses africanos que vieram para o Brasil com os escravos**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.
- PRIETO, Heloisa. **Lá vem história: Contos do folclore mundial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.
- _____. **Lá vem história outra vez: Contos do folclore mundial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.
- RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- REBOUÇAS FILHO. Diógenes. **Pai Agenor**. Salvador: Corrupio, 1998.
- ROCHA, Agenor Miranda. **Caminhos de Odu**. Rio de Janeiro: Pallas, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva: 1973.
- _____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva: 2000.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2002.
- _____. **Introdução às grandes teorias de teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- SANTOS, Deóscoredes Maximiliano dos. (Mestre Didi). **História de Um Terreiro Nagô**. São Paulo: Ed. Carthago & Forte, 1994.

_____. **Autos Coreográficos**: Mestre Didi, 90 anos. Salvador: Corrupio, 2007.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **Meu Tempo é Agora**. São Paulo: Oduduwa, 1993.

_____. **Epé layié terra viva**. Salvador: Sociedade Cruz Santa do Axé Opô Afonjá, 2009.

SORSY, Inno. **O Ofício do contador de histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SSÓ, Hernani. **Contos de Morte Morrida**: Narrativas do Folclore. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Criação de Um Papel**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.

_____. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.

_____. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1986. SUASSUNA, Ariano. **O Santo e a Porca e O Casamento Suspeitoso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

_____. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

VANSINA, Jan. **A tradição oral e sua metodologia**. In: KI-ZERBO, J. (org.). *História Geral da África Vol. I*. São Paulo: Ática/Unesco, 1982.

YEMONJÁ, Mãe Beata de. **Carço de Dendê – A Sabedoria dos Terreiros**. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.

APÊNDICE

APÊNDICE – Texto “Na teia de Ananse – Espetáculo inspirado em mitos e contos de matriz africana”

CENA 1 – REVERÊNCIA AOS *GRIOTS* E AOS ANCESTRAIS / COMO ORUMILÁ É PROTEGIDO POR UMA ARANHA

ATRIZ-GRIOTE (Como a Velha Akpaló, numa atitude de reverência, um misto de pedido de licença, louvação ao orixá do oráculo - Orumilá Babá Ifá - e aos ancestrais, também há aqui uma atitude de apresentação da atriz-griote como uma Diele Musso, uma narradora tradicional africana, mais propriamente a mistura de uma Akpaló e uma Griote. Arrasta consigo uma atmosfera mágica e um tanto obscura.) – Alóó!.. Alóó!... Aló Ananse ê! Aló Akpaló! Alóó...alóó...aló! Aló Dieli Musso, Aló akpaló! Aló Ananse ê! Alóó... aló... aló! (*dirige-se ao público:*) Eu sou Dieli Musso. Dieli é o sangue que corre nas veias. Musso é mulher. Dieli Musso, narradora, contadora de histórias, fazedora de alôs, contos. Eu vim aqui contar histórias. Histórias que eu ouvi; histórias que vi; histórias que vivi. Histórias, alôs, itans, odus, histórias do Oráculo. Oráculo de Orumilá Babá-Ifá, dos babalaôs. Os babalaôs são os pais do segredo. Os griots também guardam muitos segredos: segredos da palavra. (*pausa*) Conta a lenda, que Orumilá precisava fazer uma viagem, mas ele também tinha que fazer os sacrifícios para proteger os caminhos e afastar os inimigos. Mas ele não fez os sacrifícios e seguiu viagem. No meio do caminho ele viu duas árvores. Um pé de Obi, e outro de Orobô, frutos deliciosos. Ele não resistiu e parou para comer os frutos. Ele se esqueceu da vida. Foi quando os inimigos cercaram a sua caravana, que se dispersou no mesmo instante. Orumilá correu para dentro do mato, com os inimigos no seu encalço. Ele viu uma caverna e se meteu dentro dela. Lá dentro ele sabia que não estava a salvo. Que era só uma questão de tempo para ser encontrado e morto pelos seus inimigos. Neste instante, do canto da caverna, surgiu uma aranha, que começou a tecer uma teia que foi cobrindo toda a abertura da caverna. Os inimigos não viram Orumilá e foram

embora. Exu - Iaroyê! -, que estava a serviço de Orumilá naquele dia, o procurou por toda parte e não conseguiu achar. No caminho avistou um homem sentado com uma faca enfiada na terra, era Ogum - Ogunhê! -. Ogum ajudou Exu a encontrar Orumilá e o retirou com todo o cuidado da caverna. Sem destruir a teia, em reverência à aranha. Aló! Aló...

CENA 2 – REVELAÇÃO DA ATRIZ

ATRIZ-GRIOTE (em transição fluída, abandona caracterização da Velha Akpaló e dirige-se ao público como a própria atriz-griote em conversa sincera e despojada). - Eu sou atriz. Venho de uma família onde não existe nenhum ator e nenhuma atriz. No entanto eu estou aqui, com vocês nesse encontro. Quero aproveitar esse momento para dividir algumas questões que eu trago comigo. Uma delas é... Quando eu morrer... Ou melhor, quando nós morreremos será que alguém vai se lembrar da gente? Eu não digo agora, mas depois... daqui a bastante tempo, será que seremos lembrados? O que deixar nesse mundo para que se lembrem da nossa existência? O que eu sei é que essa questão não é só minha, é também de Ananse. Quem é Ananse?...

CENA 3 – ANANSE VIRA O SENHOR DE TODAS AS HISTÓRIAS

ATRIZ-GRIOTE como **NARRADORA** (aproxima-se de uma enorme teia de aranha – que pode existir apenas na imaginação e visualização da atriz, a contempla e a manipula revelando-a ao público) - Ananse foi a primeira aranha que existiu. Dizem que Ananse ensinou o ofício de tecer ao primeiro tecelão. E que Ananse urdiu teias tão firmes e fortes que chegaram até os nossos dias. Ananse queria ser lembrado, queria deixar um legado. Ele queria que todos se lembrassem de seu nome. Mas Ananse não

possuía nenhuma força bruta. Ananse não tinha feito nenhum ato heróico que ficasse gravado na história. Ananse só tinha a sua astúcia. Sua astúcia era a sua arma contra os poderosos. Através de sua astúcia, Ananse revelava a fraqueza dos mais fortes. Ele pensou que seria excelente se todas as histórias o pertencessem! Ele então tratou de procurar a deusa Nyame - a deusa das florestas, e pediu que ela lhe entregasse o título de senhor de todas as histórias. Mas ela perguntou o que ele tinha feito de tão extraordinário para merecer tal título. Ananse não tinha feito nada! Mas não se deu por vencido. Pediu que ela desse a ele qualquer tarefa, qualquer uma, que ele a realizaria em três dias. Ela aceitou e pediu que Ananse trouxesse, vivas, três forças da natureza, perigosíssimas, que as capturasse e as levasse até ela. Ananse aceitou o desafio e naquela noite mal conseguiu dormir! (*a atriz-griote, suspira, deixando-se contagiar pela caracterização do personagem Ananse*) – Dono de todas as histórias... Histórias de Ananse... Soa bem! HISTÓRIAS DE ANANSE!

Mal amanheceu o dia Ananse foi para a floresta à procura das *Wowas*. As *Wowas* são abelhas melíferas que produzem um mel delicioso e muito raro porque é muito difícil capturá-las. Ananse passou o dia todo estudando as *Wowas*.

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE (*atriz-griote assume o papel de Ananse*) – Menino, como vocês trabalham hein?! Ói! Eu chega tô aqui tonto, ói, de ficar olhando vocês! É zum, zum, zum pra cá, zum, zum, zum pra lá. Que coisa viu?! Vocês devem ser, tirando assim por baixo, na base de umas duzentas não é não?

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA – A abelha rainha olhou para Ananse, indignada!

ATRIZ-GRIOTE como ABELHA-RAINHA – Somos trezentas!

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE – Ôxi, ontem vocês eram duzentas, hoje já são trezentas? Duvido!

ATRIZ-GRIOTE como ABELHA -RAINHA – Somos trezentas, meu filho!

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE – São duzentas!

ATRIZ-GRIOTE como ABELHA- RAINHA – Trezentas!

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE – Duzentas!

ATRIZ-GRIOTE como ABELHA- RAINHA – Trezentas!

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE – Peraí, peraí... pra acabar essa discussão, só tem um jeito. Vocês entram aqui nesse pote. Aí eu vou contando uma a uma, no final a gente vê quem está certo, se sou eu, ou se são vocês.

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA – A abelha-rainha foi a primeira a entrar. (zummmm... ploc!) As outras foram entrando uma a uma (zum, ploc... ploc...ploc, ploc) No final a abelha rainha gritou de lá de dentro para Ananse. “Então Ananse somos trezentas ou não somos?”

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE – É vocês estavam certas. Vocês têm razão! Mas eu, peguei vocês!

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA – No segundo dia, Ananse foi atrás de *Aboatia*, um gnomo da floresta que gosta de esconder coisas, é muito rápido e muito perigoso porque ele mexe com todos os tipos de feitiços. Ananse sabia que o *Aboatia* também era muito guloso. Ananse pegou, então, um cacho de bananas e um pouco do mel das abelhas, colocou tudo em baixo de uma palmeira, subiu na planta e ficou lá, esperando o *Aboatia* aparecer.

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE (*sussurando para o público*) - Cadê ele? De hoje que eu estou aqui... ó... ali ele... chegou!

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA – Então Ananse ficou bem quietinho esperando o *Aboatia* comer.

(atriz-griote como o gnomo, come as bananas imaginárias, murmurando palavras incompreensíveis)

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA – o *Aboatia* ficou com a barriga tão cheia que não conseguiu comer e então foi fácil para Ananse.

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE – Te peguei!

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA – No terceiro dia Ananse tinha que enfrentar a criatura mais perigosa: Nanka, a píton. Era uma enorme cobra que morava na beira do rio e se gabava de ser a maior criatura da floresta. Ananse entrou nos seus domínios e levou com ele uma vara de bambu.

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE – ô de casa! Nanka, ô Nanka! Eu não quero incomodar você não. É que ta rolando uma fofoca com seu nome. Tão dizendo por aí Nanka, que você não é tão comprida assim não. Que esse bambu, que eu trouxe da

minha fazenda é bem maior que você. Aí, Nanka como eu não gosto de fofoca eu queria que você viesse aqui e ficasse do lado do bambu pra a gente ver quem é maior se ele ou se é você.

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA – Nanka veio se arrastando furiosa e se colocou ao lado do bambu. Dava para qualquer um ver que ela era muito maior. Mas Ananse não estava satisfeito.

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE – Ah, Nanka assim não dá, você fica se mexendo toda como é que eu vou comparar? Ó não se zangue não que eu vou amarrar sua cabeça, vou amarrar o seu rabo. Pronto! Nanka, minha filha você estava certa! Você é muito maior que o meu bambu! Mas eu, peguei você!

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA – Ananse levou *Nanka*, as *Wowas* e *Aboatia* para a deusa *Nyame*, que teve que reconhecer que Ananse merecia o título de “Senhor de todas as histórias”!

CENA 4 – SAUDAÇÃO A ANANSE

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA – É por isso que devemos saudar Ananse. Por seu grande feito de tornar-se o “Senhor de todas as histórias” e, também tem outro motivo que eu não mencionei: Ananse pode ser generoso, mas também pode atrapalhar. Pode fazer com que eu atrapalhe as histórias e também vocês fiquem confusos. Por isso convém que saudemos Ananse. É simples:

- Ananse ê, Ananse ê! Ê babá Ananse, ê babá Ananse.

- Cantem comigo: Anansê ê... mais rápido... mais alto...mais rápido...isso! Ê babá Ananse! (*atriz-griote canta alternado palmas com passos de dança*)

Agora Ananse está devidamente homenageado.

CENA 5 – ANANSE – O JUZ IMPARCIAL

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA – Depois de se tornar senhor de todas as histórias, Ananse ficou muito famoso e foi nomeado chefe de duas aldeias distintas, e ficou conhecido por ser um juiz imparcial. Dava igual atenção a todos da mesma forma.

Certa vez, vieram de uma das aldeias convidar a Ananse para celebrar um importante casamento. Ele aceitou!

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE – Aceito sim, muito obrigado!!! Que alegria!

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA – Logo depois vieram da outra aldeia, convidar Ananse para celebrar os ritos fúnebres da tia do chefe que havia acabado de falecer.

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE – Oh! Sinto muito. É que eu acabei de aceitar o convite para celebrar um importante casamento.

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA – O pessoal da aldeia ficou indignado! - “Como assim Ananse?! Quer dizer que você dá mais importância a um casamento do que ao funeral da nossa tia?”

Como Ananse não queria desagradar a ninguém acabou aceitando.

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE – Aceito! Aceito sim! Diga a todos que estarei lá. Estarei lá (*aponta para um lado*), estarei lá (*aponta para o outro lado*), estarei cá. E agora Ananse? (*Ananse desanima-se, deixando o corpo pesar. Até que o seu olhar ilumina-se, Ananse estala os dedos e desenrola a coluna, numa ação fluida vai do desânimo à euforia de haver tido uma maravilhosa idéia*) Haaaaa!

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA – Foi então que Ananse mais uma vez usou a sua astúcia e teve uma idéia. Urdiu uma enorme teia, amarrou na cintura e chamou dois de seus filhos.

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE – (*pegando uma ponta da corda*) Meu filho. (*para alguém da platéia*) Você, pegue essa ponta e segure firme! Quando a noiva aparecer, você dá uma cutucadinha que eu chego, realizo o matrimônio, a noiva joga o buquê e ainda dá tempo de comer um pedaço do bolo. Tá?

(para outra pessoa, localizada no lado oposto da platéia) Você! Segure aqui! Quando o caixão chegar você dá uma cutucadinha que eu venho, exaltar a memória da falecida, o caixão desce na cova, jogam a coroa de flores e ainda dá tempo de comer uma empadinha de camarão, tá? Adoro empadinha de camarão!

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA - Ananse ficou muito feliz com sua brilhante idéia, vestiu a sua melhor roupa. Clara o bastante para ir para um casamento e sóbria o suficiente para estar num funeral. Mal colocou o pé fora de casa sentiu uma cutucadinha.

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE - Está na hora do casamento *(para o público)* Olá, olá, lá vem a noiva *(para alguém do público)*. Que bom, que alegria. Vamos desencilhar não é? Onde está o noivo? Ah sim! *(para outra pessoa do público)* Muito prazer meu rapaz! Excelente escolha. *(sente uma cutucadinha vinda do fio que está com a pessoa do lado oposto da platéia)* Com licença eu já venho, separem os anéis!

(Ananse dirige-se à parcela do público que está situada do outro lado) Ôôô! Que dor! Que tristeza! Que pesar! Que pesar! Que pesar! Uma jovem, nossa tia! Eu entendo essa tristeza! Estou aqui para dar minhas condolências. E para dizer as últimas palavras desta que em vida... *(sente uma cutucadinha do outro lado)* Com licença, eu esqueci meu lenço... É muita emoção, eu estou muito emocionado.

(dirigi-se para o outro lado) Sim, sim, a noiva... o noivo... os anéis, tudo pronto! *(para a platéia)* Músicos! Toquem a marcha nupcial! Isso, lindo! Pomm, pom, pom, pom, pom... Com entusiasmo! *(sente outra cutucadinha do lado oposto)* Continuem, eu já volto. Mais entusiasmo!

(dirigi-se para o outro lado) Óóó!!! Que tristeza! Vamos prestar nossa última homenagem. Aqui está a falecida... o viúvo... os entes queridos... a coroa de flores! *(para o público)* Músicos! Vamos tocar a marcha fúnebre! Com pesar! Pomm! Pom, pom! *(sente outra cutucadinha do lado oposto)* Continuem! Eu já volto. Mais pesar!!!

(dirigi-se para o outro lado) Estamos aqui reunidos na presença de todos para celebrar a união dessas duas almas. *(cutucadinha)* Com licença! Eu vou ver como confeitaram o bolo, porque um bolo mal feito pode estragar um casamento. Um instante!

(dirigi-se para o outro lado) Estamos aqui reunidos para a última despedida de uma mulher guerreira, que esteve ao lado do bem, desta que em vida foi, *(cutucadinha,*

um pouco mais forte. Ananse toma um susto) foi.... foi... Foi desta pra melhor! Eu vou verificar a cova, porque uma cova mal cavada pode arruinar um... Casamento. Não! Digo: um Funeral!

(dirigi-se para o outro lado, apressado) Vamos agilizando! Vamos apressar esse negócio. Vamos quebrar o protocolo! Vocês dois não já se conhecem?! Então! Você não aceita ela?! Ela não aceita você?! *(cutucada forte. Ananse dá um grito)* Ai! *(constrangido, tenta explicar para a audiência)* Senti uma pontada na barriga... acho que foi o bolo... Eu não disse!... Eu volto já!

(Apressado) Minha gente! Ô que dor! Ô que pesar! Que pesar! Vamos trabalhar o desapego?! Sim, pois eu poderia ficar aqui e exaltar a memória da defunta, horas e horas a fio, mas não seria suficiente para a grandeza deste momento. *(cutucada ainda mais forte)* Aiiii!... A empadinha de camarão... Que tristeza!

(atrapalha-se e dirigi-se ao público do casamento como se estivesse no funeral) Que pesar! Que tristeza! Meus pêsames pela moribunda!... *(pausa)* Não! Eu quis dizer... que dor profunda! A minha barriga! Eu não disse: que bolo! *(cutucada)* Um instante... necessito ir ao banheiro! Porque não beijou a noiva? Beija, beija,

(dirige-se ao funeral exaltado) Beija! Beija! *(Cantando)* Lá vem a noiva, toda de branco!... *(pausa, dá-se conta da gafe)* Ela, a falecida, adorava essa música. Ela me revelou no leito de morte, foi isso!

(A partir daqui Ananse, alucinado com as cutucadas, tenta estar nos dois lugares ao mesmo tempo, como um louco, confunde-se todo, e as cutucadas vão o estrangulando e alterando a sua voz):

...Que Deus ilumine a sua alma!...

...Que sejam felizes para sempre!...

...O Casamento é para a vida toda!...

...A morte é só uma passagem!....

... Enterra logo!...

...Pode jogar o buquê!...

...Do pó viemos...ao pó retornaremos...

...descansem em paz!

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA – Ananse havia esquecido de falar para os filhos puxarem um de cada vez. E eles puxaram tanto e com tanta força, que quando tiraram Ananse, ele estava mais morto do que vivo. A reputação de Ananse ruiu por terra! Ele foi execrado em praça pública. Envergonhado, foi se esconder... (para alguém do público): Quando você faz alguma coisa errada, onde é que você se esconde? Ananse foi se esconder lá (*aponta*), no canto da parede, onde as aranhas se escondem até hoje.

CENA 6 – MEMÓRIA DA VERGONHA

ATRIZ-GRIOTE como Atriz - Quando eu era criança eu morria de vergonha. Tinha vergonha das mínimas coisas, eu tinha até vergonha de comprar pão na padaria. Quando minha mãe me mandava ir, era um desespero pra mim. Eu não conseguia falar, ficava lá horas, todo mundo passava na minha frente. Quando eu cresci, minha vergonha aumentou. Eu tinha vergonha do meu corpo, da minha voz, do meu cabelo. E as pessoas não ajudavam não, eu ouvia cada coisa! Coisas desagradáveis que eu não quero repetir aqui. Porque não é tudo que a gente escuta que a gente deve falar. Porque as palavras são poderosas. As palavras tem força! E eu segui meu caminho.

CENA 7 – O PODER DA FALA

ATRIZ-GRIOTE como Velha Akpaló - Aloó... Aló Orumila... Aló Baba Ifá. Há muito tempo que Obatalá admirava a inteligência de Orumilá. Ele queria lhe dar a guarda dos segredos, mas tinha alguma dúvida e quis fazer um teste. Mandou chamar Orumilá e pediu que lhe trouxesse a melhor comida que existisse. Orumilá foi pra casa e passou o dia inteiro na cozinha. No fim do dia, levou a Obatalá um aguidá cheio de... língua de boi! Obatalá adorou, comeu com grande satisfação. Ao final da refeição

perguntou: “Por que Orumilá? Por que língua de boi é a melhor comida que existe? Orumilá disse: “Porque a língua é o veículo da palavra, e a palavra revela a beleza do mundo. A palavra consola, aproxima as pessoas, exalta a memória dos antepassados, produz poemas, canções, discursos de liberdade, edifica, enaltece, louva, expressa sua fé e seu amor. A palavra, bem dita, constrói a dignidade do próprio homem.”

Obatalá ficou satisfeito. Mas ainda restava uma dúvida, e ele decidiu fazer um último teste. Pediu que Orumilá trouxesse a pior comida que existia. Orumilá foi para casa e trouxe um aguidá. Quando Obatalá abriu... era língua de boi. Obatalá disse: “Língua de boi, Orumilá?! Como pode ser esta a melhor e a pior comida?” - Orumilá respondeu: “Porque a língua é o veículo da palavra, e a palavra, corta, a palavra fere, a palavra sangra, machuca. A sua força destrutiva é tamanha que uma vez pronunciada não pode mais ser controlada. Através da palavra o homem destrói a reputação de outro homem. A palavra mal dita, uma vez dita, não se pode voltar atrás.”

Obalá teve, naquele momento, a certeza que Orumilá era muito sábio e podia ter a guarda de todos os segredos. Então, Orumilá tornou-se o pai do segredo e o primeiro babalaô que existiu aló, aló....

CENA 8 – MEMÓRIA DA VAIDADE

ATRIZ-GRIOTE como Atriz - Meu pai sempre trabalhou fora, fazia longas viagens, mas deixava o dinheiro certinho para todas as despesas. Certa vez houve um imprevisto e a viagem do meu pai atrasou. Um dia antes de ele chegar, a gente já não tinha nada o que comer. Minha mãe sempre foi muito vaidosa e justamente naquele dia, minha tia foi nos visitar. E minha mãe sofria com a possibilidade de minha tia desconfiar que a gente não tivesse o que comer. Então minha mãe fez o seguinte: Pegou as melhores panelas, encheu de água, e colocou no fogão para ferver, bem tampadinhas. Como se estivesse cozinhando um verdadeiro banquete. Quando minha tia chegou, trouxe uma panela de mungunzá e foi direto pra cozinha. Ela viu as panelas no fogo e perguntou se minha mãe ia dar uma festa, aí minha mãe disse que estava fazendo um

jantar, que meu pai ia chegar, então minha tia falou “que não era bom desperdiçar comida, e que ia dar a panela de mungunzá para a vizinha, ta bem?” Minha mãe disse: “Tá!” E a gente foi dormir com foosome, (*suspira*) por conta da vaidade de minha mãe.

CENA 9 – ANANSE E O POTE DOS BANQUETES

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA - Lá na aldeia de Ananse eles estavam passando uma seca terrível. Os rios secaram, as plantações estavam no fim e eles não tinham mais o que comer. Ntikuma, o filho de Ananse resolveu que ia dar um jeito naquela situação. Ele saiu bem cedo pegou o seu “badogue” e foi atrás de alguma caça. Ele viu um lagarto. Não era nenhuma paca, ou tatu, mas já era alguma coisa. Ele mirou no bicho.... e o bicho correu. Ele fez isso tantas vezes que ficou cansado e foi descansar em baixo de um coqueiro. Quando ele olhou para o lado viu três cocos. Ora! Um coco era melhor do que nada! Pegou uma pedra e bateu num coco. (*tuc!*) O coco caiu para dentro do buraco. Ele bateu no segundo coco e (*tuc!*) rolou para dentro do buraco. Antes que o terceiro coco rolasse, Ntikuma agarrou bem o coco e rolou para dentro do buraco e chegou numa caverna. Lá ele viu uma velha sentada. Ela falou: “Entre”. Ntikuma pediu um pouco de comida. Ela falou: “Vá até o jardim, lá tem uma plantação de inhames. Escolha um para você, mas espere. Só pegue aquele que disser não me colha”.

Ntikuma achou estranho. Quando ele chegou no jardim viu enormes inhames que diziam: “Me coma que eu sou gostoso”; “Me coma que você nunca passará fome”. Quando ele olhou num canto viu um inhamezinho pequeno, um *cará*, que dizia “ai, ui, não me colha, não me colha”.

Ele se lembrou do que a velha disse e pegou o inhame. Ele levou para ela, que disse: “Cozinhe somente a casca devolva a polpa à natureza.”

Ntikuma achou estranho, mas obedeceu. Quando a água ferveu, saiu um delicioso inhame que Ntikuma comeu com a velha.

Ele agradeceu e pediu alguns inhames para levar para a sua aldeia e a velha disse: “Espere! Você foi muito obediente. Vá até aquele quarto e escolha um pote de presente. Mas espere. Só pegue aquele que disser ‘Não me leve!’”.

Ntikuma foi até o quarto, e viu os potes maravilhosos, dourados, prateados com pedrinhas, que diziam: “Me leve que te darei riquezas!” “Me leve que eu te darei glórias!” “Me leve que você nunca passará fome”. Ntikuma quase tropeçou num pote, pequeno, feeeio, que dizia. “Não me leve. Me deixe em paz! Ele lembrou do que a velha disse e levou o pote embaixo do braço. Agradeceu mais uma vez à velha, que mandou o seu pássaro amarelo levar Ntikuma de volta à aldeia.

Lá na aldeia todos estavam preocupados com Ntikuma. Ananse achava que tinha perdido seu filho e todos se reuniram para chorar a morte de Ntikuma. Quando de repente, viram surgir no céu um pássaro amarelo que dizia “Ntikuma está vivo e vem trazendo glórias para sua gente”. Quando Ntikuma desceu do pássaro, todos o abraçaram felizes. Ele pediu silêncio, colocou o pequeno pote no chão e falou: “Pote, ô pote decente, mata a fome da minha gente!” Foi quando surgiram mesas e mais mesas, com pratos e mais pratos, com as mais deliciosas comidas e bebidas, que todo o povo comeu e se saciou. Eles agradeceram a Ntikuma, ergueram Ntikuma, Ntikuma é nosso herói, Ntikuma é nosso rei! E assim Ntikuma matou a fome do seu povo. E a nossa história podia acabar aqui não é? Não fosse a inveja de Ananse.

Ananse não conseguia suportar que seu filho fosse mais amado do que ele, ele não se conformou com o sucesso de Ntikuma e não sossegou até obter de Ntikuma o segredo daquele pote. Então, pressionado Ntikuma falou do lagarto, do coqueiro, dos cocos, do buraco, da velha, dos inhames, dos potes. Aliás, quando chegou na parte dos potes, os olhos de Ananse brilharam.

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE - Esse Ntikuma é abestalhado mesmo! Se um potinho daquele fez tudo aquilo, imagina o que é que não teria feito um potão? Eu também quero um pote!

Naquela noite Ananse mal dormiu. De manhã cedo ele saiu às pressas atrás do lagarto. Esperou, olhou e não viu lagarto nenhum. Quando de repente ele viu uma lagartixa e correu atrás dela.

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE - Vai essa mesma, aí meu Deus cadê o diabo do coqueiro? Aqui, cadê os cocos?

Ah! Pegou o primeiro coco. Pegou uma pedra “tuc”... e o coco, nada! Pegou o segundo “tuc” e o coco nada. Irritado Ananse pegou os três cocos chutou para dentro do buraco e pulou junto. Quando chegou lá embaixo ele viu a velha sentada e disse:

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE – Diga aí minha tia! (*a velha nem olhou para Ananse*) Minha tia a senhora não tem nada aí para comer não?

A velha então falou do quintal, dos inhames, e deu as mesmas recomendações a Ananse, que só colhesse o que dissesse não me colha. Quando Ananse viu aqueles inhames dizendo: “Me coma que sou gostoso”. “Me coma, que você nunca vai passar fome”. e um pequenino que dizia: “Não me colhe”. Ananse falou: “Quem quer você porcaria?!”

“Ananse pegou o maior inhame de todos e já foi cozinhando, quando a velha disse para ele só cozinhar a casca. Ananse nem deu ouvidos. Quando a água ferveu, só tinham pedregulhos para Ananse comer. Irritado ele perguntou à velha: “Minha tia, eu quero saber é dos potes, quede os potes?”

Ela apontou o quarto dos potes e Ananse nem quis ouvir as recomendações, ficou maravilhado com os potes falando: “Eu te darei riquezas!” “Eu te darei glórias!” “Me leve e você será poderoso!” E Ananse quase tropeçou num potezinho, feio, que dizia: “Me deixa em paz. Não me leve!”

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE - Quem quer levar você? Fecha sua cara! Venha pro papai! (*pegando o maior pote*) Chame o passarinho para me levar de volta!

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA - Lá na aldeia de Ananse todos estavam achando estranho o seu sumiço. Quando viram surgir no céu o pássaro amarelo: “Ananse vem trazendo glória para o seu povo!”

ATRIZ-GRIOTE como ANANSE – Nitkuma, você tá vendo Nitkuma o que é um pote?! Não é aquela porcariazinha que você trouxe não. Se afastem, minha gente, que agora vocês vão ver: “Pote majestoso, pote resplandecente, pote meu querido, dê um banquete para essa gente”.

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA – Foi quando surgiram mesas e mais mesas com lesmas, baratas, moscas, piolhos e todos os bichos mais nojentos, que foram para cima de todos. Foi uma gritaria geral e todos ficaram revoltados:

- “Pega Ananse, quebra Ananse, mata Ananse”.

Mas ninguém conseguiu achar Ananse, que foi se esconder no canto da parede. *(aponta outro canto)* Foi se recolher para tentar parir novas idéias.

CENA 10 – MEMÓRIA DA GESTAÇÃO

ATRIZ-GRIOTE como Atriz – Eu sempre quis parir, e da primeira vez que eu engravidei eu sonhava com uma menina que abria os braços pra mim sorrindo. Quando eu ia abraçar ela a danada saía correndo. Era sempre o mesmo sonho, ela abria os braços quando eu ia abraçar, ela corria. Uma vez eu sonhei que ela não estava sorrindo, me olhava séria e foi sumindo. Quando olhei para as minhas pernas tinha sangue, muito sangue, e percebi que eu tinha perdido aquela menina.

(cantarola) Nã, nanã, nã, nã, nanã *(deixa o pano cair no chão)* nã, nã, nã, nã *(muda música)* laaiê, lalalê, lile, à, lele, le, dú lê, á.

CENA 11 – OXALÁ CONCEBE O HOMEM FLEXÍVEL

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA – Olodumaré deu a Oxalá a tarefa de criar o homem. Feliz, Oxalá procurou o melhor material. Da terra, ele trouxe o ferro, mas o homem ficou muito duro e frio. Oxalá procurou a madeira, mas o homem ficou rígido demais. Ele tentou fazer de água, mas não conseguiu moldar. Tentou de fogo e o homem se consumiu, de ar e o homem desvaneceu, tentou ainda de azeite, óleo de palma e nada. Oxalá foi para a beira do rio e refletiu que talvez ele não pudesse realizar a tarefa de conceber o homem. Olhando a calmaria do rio, ele viu surgir do fundo das águas Nanã, que trouxe o barro do fundo da lagoa e entregou a Oxalá pedindo que ele cumprisse a sua missão. Oxalá moldou o barro *(canta)* Nã nã, nã nã..... e viu que o homem era flexível. Nã nã, nã nã..... Olodumaré soprou e o homem saiu pelo mundo.

CENA 12 – MEMÓRIA DO NASCIMENTO

ATRIZ-GRIOTE como Atriz – Quando eu fiquei grávida pela segunda vez eu sonhava com uma menina que abria os braços pra mim e vinha correndo me abraçar. E minha barriga cresceu e a menina nasceu. Ela é muito carinhosa e está sempre ao meu lado. Mas não é só ela. (*pega o véu*)

CENA 13 – ORUMILÁ CRIA O ORÁCULO

ATRIZ-GRIOTE como VELHA AKPALÓ – Aloó....Aloó.... Orumilá.... Aló Babá Ifá.... Antigamente não havia separação entre o céu e a terra. Havia muita fartura. Foi então que Orumilá teve oito filhos. Os filhos cresceram. E houve uma grande ocasião em que Orumilá ia fazer um ritual. Então, ele mandou chamar seus oito filhos. Sete chegaram primeiro e trouxeram presentes, fizeram homenagens. O oitavo filho, Oluô, veio mas não trouxe presentes, e nem se prostrou diante do pai. Orumilá ficou surpreso e perguntou para Oluô: “Por que meu filho? Por que não demonstrara respeito para com seu pai?” Oluô disse: “Meu pai pode calçar sandálias de fino material, mas eu também posso! Meu pai pode vestir os mais ricos tecidos, mas eu também posso! Meu pai pode usar e carregar coroa e cetro e eu também posso! E quem usa uma coroa não deve se prostrar diante de outro.”

Orumilá indignado arrancou cetro e coroa do filho e jogou longe. Deixou de habitar a terra e foi pro *Orum*. Aqui no *Ayé*, a desgraça se instalou: caos, fome e confusão. Rios secaram, animais deixaram de procriar e os homens fizeram muitas oferendas e sacrifícios para acalmar Orumilá.

Ele acabou aceitando, mas não quis retornar à Terra. Aliás, a relação entre o Orum e o *Ayé* ficou transformada para sempre. Os filhos de Orumilá, e o próprio Oluô foram implorar o seu retorno, mas ele não cedeu. Oluô, então, pediu perdão ao seu pai,

que deu de presente 16 nozes de dendê e disse: “Quando precisarem de ajuda, consultem o Oráculo. Consultem o Ifá.”

(a Velha Akpaló, fala olhando para o público enquanto vai se afastando): Alguns caminhos falam da fé, outros do sofrimento. Alguns falam da alegria, outros da traição. Uns falam da morte, outros do nascimento. Outros revelam o destino de cada um. Quando não encontrarem saída, quando precisarem conversar... Consultem o Ifá.

CENA 14 – ANANSE E O POTE DA SABEDORIA

ATRIZ-GRIOTE como NARRADORA – Ananse não estava satisfeito com o título de “Senhor de todas as histórias” e resolveu que queria se tornar o mais sábio de todos os tempos. Ele pegou um pote bem grande e viajou pelos quatro cantos do mundo recolhendo toda sabedoria que encontrava. *(batida no pote)* quando o pote estava bem cheio ele resolveu que era hora de levar para o “Deus do céu”, para que ele lhe desse o título de “Grande sábio de todos os tempos”. *(batida no pote)* Acontece que Ananse tinha que escalar um enorme coqueiro que separa a Terra, da morada dos deuses. Ananse estava pronto para começar a sua jornada. *(batida final)* Ele usou duas mãos para carregar o pote e com as outras se agarrava ao coqueiro. Ananse subia feliz e contente. Lá embaixo seu filho Ntikuma falou para ele amarrar o pote nas costas, Ananse nem ligou pois se ele já tinha recolhido toda a sabedoria, para que ele ia ouvir tolices?

Olhou para cima e continuou seu caminho. Já era noite e ele estava no meio da viagem. Resolveu descansar e sonhou-se um grande sábio, com milhares de pessoas ao seu redor implorando um pouquinho de sabedoria e ele rindo, gozando do poder de dar ou não. Acordou bem cedo e continuou a jornada.

Lá embaixo as pessoas se aglomeravam, e começava um grande burburinho. Ananse continuava confiante. Olhou para cima e viu que faltava pouco, faltava muito pouco para ele conquistar o seu sonho. Naquele instante Ananse já se sentia o “Maior dos Sábios de todos os tempos”. Olhou para baixo e viu a multidão, curiosa para saber o

que Ananse levava no pote, começou a ovacioná-lo, encorajando em sua missão. Vai Ananse! Bravo Ananse! Ananse transbordando de orgulho, em seu momento de glória, acenou para a multidão com todos os braços, num gesto de vitória... *(grita)*... ...*(deixa o pote cair)* E a sabedoria se espalhou por todos os lados, até os confins da terra.

Fim.