

O TEATRO DO OPRIMIDO E A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS

Rosemary Lapa de Oliveira¹

RESUMO – este artigo tem como objetivo estreitar relações entre a arte da contação de histórias e o teatro, ao mesmo tempo que delimita esses campos diferentes do saber humano. Busca pontuar a ação pedagógica inscrita nessas duas ações que se revelam em aulas de contação de histórias para estudantes do curso de Pedagogia na Universidade do Estado da Bahia, no campus I – Salvador, traçando uma relação sempre estreita entre a arte da contação de histórias e a docência. Nessas aulas, os exercícios teatrais de Augusto Boal estão sempre presentes, traçando caminhos de mediar uma formação para a docência que se relacione intimamente com a democracia, a reflexão sobre ser no mundo e sobre o papel transformador que cada um de nós carrega em si.

Palavras-chave: teatro do oprimido. contação de histórias. formação docente. Performance. jogos teatrais.

THE OPPRESSED THEATER AND STORYTELLING

ABSTRACT – This article aims to strengthen relations between the art of storytelling and theater, while delimiting these different fields of human knowledge. It seeks to point out the pedagogical action inscribed in these two actions that are revealed in storytelling classes for students of the Pedagogy course at the State University of Bahia, on campus I - Salvador, tracing a closer relationship between the art of storytelling and teaching. In these classes, Augusto Boal's theatrical exercises are always present, tracing paths to mediate a training for teaching that is closely related to democracy, reflection on being in the world and on the transforming role that each one of us carries within itself.

Keywords: theater of the oppressed. storytelling. teacher training. Performance. theatrical games.

¹ Doutorado em Educação (UFBA) e mestre em Letras; Linguística (UFBA). E-mail: rosy.lapa@gmail.com>

1 SUBINDO NO PALCO

Leite, leitura
letras, literatura,
tudo o que passa,
tudo o que dura
tudo o que duramente passa
tudo o que passageiramente
dura
tudo, tudo, tudo
não passa de caricatura
de você, minha amargura
de ver que viver não tem
cura
Toda Poesia- Paulo Leminski
(2013, ed. Companhia das
Letras)

Não é à toa que dou a palavra primeiramente a Paulo Leminski que nos constrange com seus jogos de palavras. Não por ser ele um baluarte da literatura ou um exemplo cabal de genialidade, simplesmente por ser literatura e dela lançar mão, através de seu modo de dizer (dela, da literatura), para dela mesma falar. Essa metalinguagem me faz pensar em quão elementar é a literatura e como ela é o alimento da alma (leite), por isso do corpo (não separam um do outro). O poeta diz/silencia, como é próprio da poesia, que viver é um longo/curto caminho duro e amargo e que a literatura faz da caricatura (aí já é interpretação), um modo de lidar com isso. Essa é a importância da literatura: aliviar a dor da existência, fazendo-nos conhecer a nós mesmos, às pessoas ao nosso redor e o mundo, não só no qual circulamos, mas todo ele, numa tradução quase literal do que seja vida!

Com essa leitura literária, as discussões são aqui apresentadas, pontuando o lugar do teatro e da contação de histórias no campo da literatura, essa área da produção humana que, para muitos, sempre foi envolta em encantos, tensões, emoções, ensinamentos, esclarecimentos, pesquisa. Ambas as artes, contação de histórias e teatro, têm

na literatura, ou seja, no uso estético da linguagem, a sua forma de ser e a sua forma de fazer e de diálogo com as pessoas, com o público. Mas as aproximações não param por aí.

Isaac Bernat (2013) constatou, em sua viagem pelo Mali e Burquina Faso, que o contador de histórias é também ator, cantor, bailarino e músico. Depois de ser apresentado aos significados de ser griot, ele entendeu que todas essas artes reunidas na ancestralidade dos contos iniciáticos promovem aprendizado sobre si mesmo, sobre os outros e sobre o mundo. Tudo através da oralidade, a qual se faz central tanto na arte teatral, quanto na arte da contação de histórias. No entanto, é importante que se diga, pois se torna central e mote do presente texto, na tradição griot, não há distinção das artes por compreendê-las integrantes de uma ação de ser.

Augusto Boal (1996), em Arco-íris do Desejo, defende que o teatro é a primeira invenção humana. Sobre isso, Amadou Hampatè Bá revela que em África há um ditado que diz que cada pessoa “enxerga o meio-dia da porta de sua casa” (2010, p. 207), ou seja, é lícito Boal defender o teatro como primeira invenção humana, assim como os griot africanos defendem a contação de histórias como a invenção que criou a ideia de ser humano. No entanto, fato é que ambas as ações humanas: a contação de histórias e o teatro possibilitam e promovem todas as outras invenções e todas as outras descobertas, inclusive sobre si mesmo: “ver-se no ato de ver - ver-se em situação, promovendo a descoberta do que não é, e imaginação do que pode vir a ser” (BOAL, 2012, p. 27). Segundo ainda Boal (2013), o ser humano é o único animal capaz de se observar num espelho imaginário, se auto-observar. Para ele, o teatro é uma atividade que nada tem a ver com edifícios e outras parafernalias, assim também o é a ação da contação de histórias,

a qual independe de tudo o mais, sendo, porém, primordial: corpo, voz, olhar.

Esse texto é construído com objetivo de apresentar as aproximações entre o teatro, pensado por Boal e a arte ancestral da contação de histórias. Não há indícios de que esse autor tenha efetivamente estudado essas aproximações ou se inspirado nelas, mesmo sabendo de suas passagens pela África, mas estudando essas duas ações humanas, é possível estabelecer tais aproximações, a partir do diálogo bibliográfico entre autores que dialogam sobre uma e outra arte.

Além disso, o presente texto busca pontuar a ação pedagógica inscrita nessas duas ações que se revelam em aulas de contação de histórias para estudantes do curso de Pedagogia na Universidade do Estado da Bahia, no campus I – Salvador, traçando uma relação sempre estreita entre a arte da contação de histórias e a docência. Nessas aulas, alguns exercícios para atores e não atores sugeridos por Boal em seu livro 200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro medeiam as discussões sobre o papel da contação de histórias na ação docente. Além disso, são reveladas reflexões de Boal sobre o Teatro do Oprimido, para traçar caminhos de mediar uma formação para a docência que se relacione intimamente com a democracia, a reflexão sobre ser no mundo e sobre o papel transformador que cada um de nós carrega em si.

Nas próximas seções, são apresentadas, respectivamente: descrição de ações de formação para a contação de histórias atrelada à docência e interfaces entre estudos que podem trazer, e muitas vezes trazem na teoria e na prática, renovação à teoria e à prática teatral relacionada à contação de histórias

2 NÚCLEO DE INICIAÇÃO À DOCÊNCIA I: CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS

O Núcleo de Iniciação à docência (NID) é um componente curricular do curso de Pedagogia, inscrito no Projeto do Curso oferecido pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) (Campus I) e atente à exigência de atividades práticas, conforme previsto nas Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN) para Formação de Professores (BRASIL, 2015). No intuito de oferecer experiências práticas de docência desde os primeiros semestres do curso. O componente curricular buscou inspiração nas experiências do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) e Programa de Residência Pedagógica (PRP), ambos já em vigência no país, a partir de orientações do Governo Federal, e visa ampliar o olhar sobre a construção de práticas de formação docente nas mais diversas áreas de atuação em espaços educativos formais e não formais, através de estudos teórico-práticos. Em sua elaboração teórica, prevê o planejamento e desenvolvimento de projetos de iniciação à docência em escolas de Educação Básica, Instituições associativas, educativas, comunitárias e/ou Organizações Não-Governamentais, a partir dos temas: Diversidade e Educação Inclusiva; Práticas de Leitura e Escrita; Práticas na Educação Infantil; Práticas nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental; Políticas Públicas e Gestão Educacional; Educação de Jovens e Adultos; Educação e Processos Tecnológicos; e, Educação, Artes e Contemporaneidade.

Inserido nesse contexto, surge a proposta de Núcleo de Iniciação à Docência: Contação de Histórias (NID-CH) com desenvolvimento de ações de estudo, pesquisa e prática (extensão) para a contação de histórias, focando na descoberta de estilos pessoais na arte da contação. Os objetivos propostos são: compreender as possibilidades de usos das narrativas orais, como fonte de

afetividade, de constituição de subjetividades e de fortalecimento de vínculos; incentivar a pesquisa na área da contação de histórias; possibilitar aos participantes a pesquisa e a descoberta do estilo pessoal na arte de contar histórias; promover momento prático de contação de histórias em biblioteca, brinquedoteca, salas de aula etc.

Ao realizar o exercício de aproximação com práticas educacionais, o NID-CH promove reflexões sobre a circularização contínua das linguagens: sociais, culturais, psicossociais relacionadas à arte da narração oral. Nesse contexto, os atos cênicos são importantes na circularização das experiências narrativas, revelando performances apresentadas de acordo com o estilo de quem narra, dialogando com o estilo de quem ouve. Na perspectiva de Paul Zumthor (2018, p. 50), o termo performance é “antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro” e, continua ele, refere-se a um momento de “presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata”. Ademais, essa aproximação provoca reflexão acerca da expansão de interlocuções sobre a expressão corporal dinamizada pela voz (ZUMTHOR, 2018, p. 62), modo geral tão silenciada na escola, embora seja primordial na vida humana.

O NID-CH tem carga horária de 45h totais e se insere na proposta de curricularização da extensão, conforme Resolução nº 2.018/2019, da UNEB, em consonância à Lei n.º 13.005/2014 do Plano Nacional de Educação (PNE). Na perspectiva do movimento de curricularização da Extensão, segundo Oliveira (2020), existe o pressuposto de que as propostas das ações da extensão devem permear o percurso acadêmico, oportunizando as vivências do processo sociológico, em atendimento à diversidade cultural, de maneira que a formação de estudantes regulares, que queiram se aprofundar em de-

terminado tema/assunto, seja estimulada na busca por conhecimentos, juntamente com pessoas não matriculadas regularmente na universidade, ou seja, comunidade externa.

Para Rosemary Oliveira (2020), os cursos extencionistas exercem importantes contribuições na construção de conhecimentos e formação de docentes, pois a extensão é um dos pilares do ensino superior no Brasil, conjuntamente com o ensino e a pesquisa, conforme o disposto no caput do artigo 207, da Constituição Federal da República de 1988, descrita a seguir

Um curso de extensão visa disponibilizar ao público em geral, o conhecimento gerado pelas instituições de pesquisa com intenções para transformar a realidade social, intervindo em suas deficiências e não se limitando apenas à formação dos alunos regulares daquela instituição, conforme consta na Resolução nº 2, de 1º de julho de 2015, do Conselho Nacional de Educação. (BRASIL, 2015 apud OLIVEIRA, 2020, p. 24).

Outro dispositivo legal, abordado pela autora, esclarece a Extensão Universitária, nos artigos 1º e 2º do capítulo I, da Resolução nº 2.018/2019 da UNEB, como: “um processo interdisciplinar, educativo, cultural, científico e político que promove a interação entre a Universidade e outros setores da sociedade, em articulação permanente com o ensino e a pesquisa” (OLIVEIRA, 2020, p. 25). Esse panorama da extensão, em linhas gerais, marca as singularidades curriculantes do NID-CH, que trazem a CH como pano de fundo na perspectiva da formação.

Os efeitos de sentidos e significados dos encontros no NID-CH, trazem as marcas da reinvenção de uma proposta de ensino e aprendizagem que considere o resgate da ancestralidade como conhecimento de si através das várias linguagens, conforme orienta a Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2019, p. 65), apresentando as com-

petências específicas de linguagens:

1. Compreender as linguagens como construção humana, histórica, social e cultural, de natureza dinâmica, reconhecendo-as e valorizando-as como formas de significação da realidade e expressão de subjetividades e identidades sociais e culturais.

2. Conhecer e explorar diversas práticas de linguagem (artísticas, corporais e linguísticas) em diferentes campos da atividade humana para continuar aprendendo, ampliar suas possibilidades de participação na vida social e colaborar para a construção de uma sociedade mais justa, democrática e inclusiva.

[...]

5. Desenvolver o senso estético para reconhecer, fruir e respeitar as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, inclusive aquelas pertencentes ao patrimônio cultural da humanidade, bem como participar de práticas diversificadas, individuais e coletivas, da produção artístico-cultural, com respeito à diversidade de saberes, identidades e culturas.

Nessa perspectiva, o curso é desenvolvido com acolhimento, afetividade e escuta sensível. Logo de início, as pessoas que dele participam são chamadas a se apresentarem através do batizado mineiro (BOAL, 2012). Esse chamado, além de lúdico, além de pro-

2 Os atores; em roda; cada um, em sequência, dá um passo à frente e diz o seu nome e uma palavra que comece com a primeira letra do seu nome e corresponda a uma característica que crê possuir, fazendo um movimento rítmico que corresponda a essa palavra. Após, os demais atores repetem o nome, a palavra e o movimento. Quando já tiverem passado todos, volta-se ao primeiro, que ficará neutro, e os demais devem se lembrar do nome, da palavra e do movimento (BOAL, 2012, p. 163)

vocar o chamado para a expressão de subjetividade, exerce o papel de por no centro da aula o corpo. Para quem conta histórias, a expressividade é fundamental e no teatro, os corpos são emissores e receptores de mensagens, ou seja, “os jogos são diálogos corporais que também exigem interlocutores, e, portanto, são extroversão” (BOAL, 2012, p. 109). No teatro idealizado por Boal, todo movimento físico, muscular, respiratório, motor ou vocal possibilita conhecer e reconhecer o próprio corpo, o exercício é uma reflexão física sobre si mesmo. Nessa mesma toada, são levados os exercícios de expressão corporal, facial e vocal para as aulas de CH.

O passo seguinte é o levantamento de memória pregressa em que a contação de histórias esteja envolvida, memórias de encontros com as histórias de infância e com as pessoas que contavam histórias, possibilitando reviver emoções, reafirmando as subjetividades e identidades.

Boal dá a esse exercício o nome de “à procura do tempo perdido” (2012, p. 46), citando Proust, ele assevera que enquanto vivemos as situações hodiernas, não somos capazes de sentir plena e profundamente a experiência, que fica sujeita e mil e uma circunstâncias imponderáveis. Diz ainda o autor: “a nossa subjetividade está escravizada à objetividade da realidade”. No entanto, ele defende que quando reencontramos a experiência vivida em nossas memórias, podemos purificar de tudo o que não é essencial e, assim, reconquistar o tempo perdido. Esse fio da memória puxado revela que as experiências vividas produzem o nosso modo de viver as experiências do hoje, estabelecendo conexão com ancestralidade e identidade, marcando a compreensão das simbologias da CH no processo de aprendizagem. Assim, as pessoas são levadas a falarem de suas experiências com a contação de histórias na infância, ou em qualquer outro momento

que os tenha tocado. As trocas explicitadas oralmente no grupo, resgatam memórias adormecidas.

Essas memórias dão partida à pesquisa de vivências e histórias ouvidas que levam à genealogia, como referências da identidade. As interações espontâneas vão sendo criadas já nos primeiros encontros, através da afinidade afetiva, dissabores, perspectivas, motivações, quietude e memórias, representadas através de histórias, cantos e encantatórias. Assim, os vínculos vão se estabelecendo na afetividade e desenvolvimento da atenção para a escuta, afinal, o bom contador sabe ouvir. Essas histórias escolhidas por cada um, de preferência da tradição oral ou contemporânea, no critério de escolha pessoal, vai sendo trabalhada e estudada em aulas expo-dialogadas, com a finalidade de identificar a estrutura do conto e elementos de performance.

O desenvolvimento das reflexões sobre a arte de CH proporciona descobertas sobre a ancestralidade e impulsiona o autoconhecimento, através tanto dos exercícios de memórias para resgate das histórias ouvidas na infância, quanto por histórias que são trazidas para o curso, no intuito de ensinar através dela a própria arte de contar.

No desenvolvimento das reflexões sobre a arte de contar histórias, sempre de forma dialógica e prática, muitos outros exercícios são propostos, muitos inspirados em jogos teatrais, sempre adaptados à realidade da CH. Assim, um dos primeiros exercícios é inspirado na dinâmica do espelho, um contar para o outro a história escolhida como a que mais lhe tocou na infância. A pessoa que ouve faz o papel de espelho e vai dizendo se a performance está convincente, no que pode melhorar. Depois essa história é contada no grupo.

Outro exercício que é uma variação do ilustrar uma história (BOAL, 2012, p. 88), enquanto uma pessoa conta a história que

lhe marcou na infância (numa variação do exercício de contar a sua própria história), outras ilustram-na com seus corpos. Essa ação corrobora para o aprimoramento das expressões de emoções e sentimentos que precisam ser visualizadas nas histórias contadas, provocando o encantamento do contar, além de provocar a expressão corporal.

Em todos os encontros são proporcionados exercícios de sensibilização: corpo, expressão de sensações e emoções, expressões faciais. Por exemplo, circular de forma errática pela sala enquanto cumprimenta carinhosamente uns aos outros de forma muda, apenas com o olhar, uma variação do exercício chamado por Boal (2012, p. 91) de "Ritual Mudo", no qual "os atores realizam rituais bem conhecidos, porém só em mímica". Essa prática é da mais alta relevância no caso da CH, nem tanto para o teatro, suponho, pois, na contação, é importante, mesmo imprescindível, o contato visual de quem conta com quem ouve, provocando uma sintonia entre esses dois partícipes da ação, no sentido de que juntos caminhem pela história. Outros jogos de corpo são inspirados nos "jogos e exercícios de aquecimento físico sem sequência" (BOAL, 2012, p. 69-81).

Uma vez que esse componente seja oferecido ao curso de Pedagogia, esses jogos de corpo apresentam um valor ainda mais relevante, pois esse curso tem como sujeitos finais de interação primordialmente as crianças e elas, se sabe bem, são sujeitos corporais que precisam de movimento para se conhecerem, experienciarem seus limites, conforme defende David Le Breton (2007). Assim, quanto mais for demonstrado o prazer em ser corpo inteiro numa ação, melhor será apreendida essa ação pedagógica que poderá, então, ser transposta para a sala de aula com as crianças, mas não só com elas.

Para exercícios de aquecimento emocional, conforme sugere Boal (2012, p. 93),

um jogo foi elaborado no aplicativo wordwall3, no qual giramos a roleta e cada um deve ler a mesma frase, só que imprimindo a ela o sentimento apontado. Esse exercício, conforme salienta o autor, trata-se de ginástica puramente emocional, importantíssima para gerar o encantamento nas histórias, pois estabelece um jogo de verossimilhança no processo de narrativa, engajando ainda mais quem ouve com a história, proporcionando elaboração de imagens mentais mais vívidas.

Gestos, voz e ritmos são características relacionadas à performance na CH e não podem deixar de ser trabalhados na formação de contadores de histórias. Assim, os exercícios de Aquecimento vocal propostos por Boal (2012, p. 92-93) são presença obrigatória durante quase todos os encontros. Ainda no intuito de criar experiências de ludicidade para futuras ações docentes dos licenciandos e licenciandas, iniciamos com exercícios de expressão facial com caretas. Todos em círculo, inclusive a mediadora do curso, e fazemos um concurso da careta mais feia. É um momento de muitas risadas e de exercícios dos músculos faciais, além de: rodar a língua por dentro da boca fechada, pronunciar lentamente A, E, I, O, U em diversos tons, são algumas das ações realizadas nesse sentido.

Também os exercícios de respiração têm sempre lugar privilegiado nesses momentos. A voz é basicamente um exercício de inspiração e expiração, pois é desse movimento que resultam os sons emitidos por nosso aparelho fonador. Assim, tanto para quem conta história quanto para quem representa no teatro, o trabalho com a respiração é fundamental. Boal (2012, p. 60-62) apresenta quatorze exercícios que ele mesmo declara ter inspiração na Yoga. Alguns desses exercícios são realizados diariamente

durante o curso, privilegiando os exercícios 34, 45, 56, 67, mas, eventualmente, experienciando todos. Exceto os exercícios de deitar no chão, por falta de espaço e de condições para tal relaxamento, por conta de salas que não comportam confortavelmente a quantidade de estudantes matriculados. Aqui fica a crítica a salas de aulas lotadas em todos os níveis de ensino, o que gera falta de espaço para que os corpos gerem aprendizados.

Nesses exercícios é sempre ressaltada a importância deles para quem exerce a profissão docente, uma profissão que trabalha de forma intensa com a voz e, não raramente, o faz de forma equivocada, o que pode gerar doenças e distúrbios. Aqui vai a crítica aos cursos de licenciatura que não oferecem cursos de uso da voz e dicção para a formação docente.

Ainda pondo a baila a voz, mas, agora, de maneira performática. Boal faz uma crítica ao teatro tradicional na parte em que fala dos Monstros Sagrados Burgueses (BOAL, 2012, p. 32-33). Essa crítica é muito cara ao campo da contação de histórias que, ainda hoje em algumas formações apresentam a arte da contação de histórias como técnicas a serem aprendidas, seguidas, reproduzidas, esquecendo, como ressalta Boal (2012, p. 32) de que “nada é “estético” em si mesmo: o que

- 4 Parado em Posição Vertical: por as mãos sobre o abdome, expelir todo o ar dos pulmões e lentamente inspirar, enchendo o abdome até não poder mais, expira em seguida, repete diversas vezes; Depois faz o mesmo enchendo o peito; depois a parte superior dos pulmões, depois tudo junto.
- 5 Inspirar: lenta e totalmente pela narina direita e expelir pela esquerda, depois inverte.
- 6 Com violência: depois de ter inspirado lentamente todo o volume de ar possível, expulsar todo o ar de jorro pela boca. O ar produz som semelhante a um grito agressivo. Depois faz o mesmo pelo nariz.
- 7 Inspirar lentamente: ao mesmo tempo que se levantam os dois braços o mais alto possível e se apóia o corpo na ponta dos pés, também, lentamente expira, enquanto se retoma a posição estática normal e se encolhe o corpo até ocupar o menor espaço possível.

3 Disponível em: <https://wordwall.net/pt/resource/15847351/roda-dos-sentimentos>

existe é a comunicação estética. E a comunicação exige a existência de uma relação dialética artista-público.” (grifos do autor). Nesse ponto, Boal dialoga com Zumthor (2018, p. 66), quando afirma que

A performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente. Assim, não se pode falar de performance de maneira perfeitamente unívoca e há lugar aí para definir em diferentes graus, ou modalidades: a performance propriamente dita, gravada pelo etnólogo num contexto de pura oralidade; depois, uma série de realizações mais ou menos claras, que se afastam gradualmente desse primeiro modelo.

Na perspectiva de Zumthor (2018, p. 31), a performance é um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta [...] comportando coordenadas no espaço-tempo e físico-psíquico [...] é o conhecimento daquilo que se transmite, ligada ao que se afeta [...] é uma colocação em cena do sujeito, em relação ao mundo e a seu imaginário. Ainda segundo o autor, dentre os aspectos da performance, o prazer poético é orgânico e a poesia ‘mais física que intelectual’.

Boal faz uma justa crítica a quem constrói a arte teatral a um conjunto de técnicas, excluindo delas a subjetividade sem a qual deixamos de ser humanos. Este texto registra essa crítica também a quem determina técnicas de contar histórias. Porém, há algumas técnicas (prefiro sugestões) do teatro tradicional que bem cabem à arte de contar histórias (penso que também ao teatro, se feita de forma personalíssima). As técnicas que se referem à voz, particularmente, podem ser bastante efetivas notadamente na contação de histórias e fazem parte de abordagem no curso NID-CH. Por exemplo: Pausa e tensão, a qual consiste em reter durante alguns segundos a última ou últimas palavras que vão dar sentido a toda a frase. Se usada sem exagero e no momento cer-

to, criam uma expectativa bastante benéfica ao processo de encantamento da história. A quebra de ritmo dá a quem ouve a sensação de simultaneidade à narrativa, fazendo com que se engaje na performance. O timbre de voz, que não pode ser o mesmo de uma conversa comum, afinal, nunca é quando contamos alguma história do dia a dia (fofoca), não é mesmo? Mas também, não quer dizer que deva ser sempre o mesmo. Cada história pede um timbre de voz específico.

Conforme Boal (2012, p. 35), o “colonialismo consiste em aceitar como “universais” os valores culturais do colonizador” (grifos do autor). Se essa toada é contestável no teatro, também o é na contação de histórias, assim, as histórias priorizadas são as que circulam nos repertórios de cursistas e da mediadora, priorizando e situando as histórias que são contadas por colonizados e não por colonizadores. Também assim o é a forma de contar que se materializa em performances diversas tantas quantas são quem as conta ou as histórias contadas.

Os encontros no NID-CH, nesse viés, permitem acesso a temas importantes da constituição identitária e cidadã, uma vez que os temas abordados fomentam reflexões sobre princípios humanos, interação, diversidade, ecologia entre outros. Ao focar no corpo, olhar e voz, tríade necessária para a arte da CH, também aborda questões que são caras à docência e ao pensamento crítico.

Além dos estudos acerca do corpo, também o texto encontra espaço de estudo no curso, realizado através da análise da história escolhida por cada um, através de orientações em encontro expo-dialogados. Foi importante ressaltar a base imutável que todo conto tem, inclusive o que contamos sobre nós mesmos. Afinal, saber que existe uma estrutura na história que é a mesma em qualquer situação facilita a memorização. Essa base foi estudada através da Estrutura

do Monomito, da jornada do herói, de Joseph Campbell (1993), apresentada em um movimento circular, em doze passos, apresentando as fases pelas quais as histórias transitam. Nelas, a ideia da base imutável, como já sinalizada, é sustentada pelos elementos para desenvolver as histórias. Além disso, são estudados os arquétipos que moldam os padrões de comportamentos, por isso, as histórias não devem ser interpretadas ao serem contadas e, claro, a base literária do gênero conto.

Estudar e compreender os elementos do conto e formas de intencionalidade de performar a CH foi importante aprendizagem no NID-CH, por se constituírem de caminhos forjados para compreender a prática da oralidade através da CH e seu valor substancial para transformação de comportamentos humanos, talvez por isso, continue sendo uma prática dos povos originários, reveladora de seus saberes científicos, psicológicos, sociais, que do ponto de vista da percepção, podem ser inseridas nas práticas da formação docente.

O curso visa a formação para a contação de histórias e, por se tratar de curso de extensão, a atividade prática é sempre privilegiada. Assim, ao final do curso, todas as pessoas inscritas têm a oportunidade de contar a história que vai sendo trabalhada ao longo dos encontros, cada um com sua própria performance que foi sendo urdida durante as aulas, para um público que é sempre variado: algumas vezes público específico em sessão de contação em alguma escola, outras vezes público incidental em sessão ocorrida na entrada do departamento, focando as pessoas que passam, outras vezes para dar início a alguma atividade previamente marcada, tudo isso com o apoio da brinquedoteca Paulo Freire que faz parte do Departamento de Educação UNEB-Campus I.

Essa é a ação que traz culminância às aprendizagens construídas ao longo do curso, mas, ainda ao final, mais um jogo proposto por Boal é adaptado para a avaliação das ações realizadas. No jogo que integra o grupo III Aquecimento Vocal (BOAL, 2012, p. 92-93), o segundo exercício é: “2. DOIS GRUPOS DE ATORES – cada qual emitindo um som diferente, procuram forçar o outro grupo a ir atrás do seu som.”. Adaptando essa ideia, é solicitado que todos presentes, juntos, digam uma palavra que resuma as experiências aprendidas. O objetivo é de que cada um fale a sua palavra até que todos cheguem a uma ou duas palavras, num processo de concessão paulatina. É uma experiência sempre bastante enriquecedora e integrativa da turma.

3 UM MODO DE VER A ARTE NARRATIVA E A INTERPRETAÇÃO TEATRAL

A interpretação teatral, desde as suas mais remotas manifestações, apresenta potencial político-pedagógico que tem sido explorado por ideologias diversas. Por seu caráter lúdico, tem aceitação ampla social e por ter sido sequestrada pela elite, encontrou terreno árido e pouco explorado pelos subalternizados. O teatro do oprimido surge para subverter essa ideia e resgatar (talvez, historicamente, esse não seja o melhor termo para isso) o papel crítico que a arte encerra. Considerando que a realidade é mais perfeita e amplamente conhecida através da soma de todas as linguagens capazes de expressá-la, Boal, nessa toada, inaugura a Poética do Oprimido, no sentido de transformar o povo em espectador, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em espect.-ator, ou seja, transformador da ação dramática, a própria ação! Nas palavras de Boal (2013, p. 139), “O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la!”.

Para que tal fato tome formato, ele

propõe algumas etapas: a primeira é o conhecimento do corpo. Esse espaço de poder que tem sido o corpo, notadamente o corpo dos subalternizados (FOUCAULT, 1999), ao qual Boal propõe a recuperação. A segunda etapa é tornar o corpo expressivo, para isso, será preciso o processo de descolonização. A terceira etapa é a linguagem, tratando o teatro como linguagem viva e presente e não como produto acabado, revivendo um passado que nada diz à massa da população. A quarta e última etapa é o teatro como discurso, o qual estimula a fazer perguntas, a dialogar, a participar.

Dentre as formas de teatro nas perspectivas postas está o teatro invisível, o qual, nas palavras do autor, consiste na representação de uma cena fora das quatro paredes do teatro em lugares em que pessoas circulam naturalmente e acidentalmente. A ideia é de que as pessoas não desconfiem de que se trata de espetáculo para que não se transformem imediatamente em espectadores (BOAL, 2012, p. 167). O que não quer dizer que abandone a ideia de preparação anterior e minuciosa da cena. Além disso, os atores precisam estar preparados para incorporar as interferências que possivelmente poderão advir no processo da cena. Importantíssimo que o ator não se revele ator, daí vem a denominação de teatro invisível. A invisibilidade é que faz com que as pessoas participem livre e totalmente da cena, como se fora real.

Na reflexão posta por Boal (2013), a poética de Aristóteles é da opressão, pois valores são impostos aos espectadores. Ainda segundo ele, a poética de Brecht é a da conscientização, pois espectadores delegam poderes aos atores para que atuem em seu lugar. A poética do oprimido é apresentada como a da libertação.

O espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem atuem

em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo! Teatro é ação! Pode ser que o teatro seja revolucionário em si mesmo, mas não tenha dúvidas: é um ensaio da revolução! (BOAL, 2013, p. 181)

Nessa perspectiva, a ideia do espectador é amplamente estimulada, no sentido de desenvolver o protagonismo nas vivências proporcionadas pelas histórias. Para Boal, o objetivo do Teatro do Oprimido não é o de terminar um ciclo, provocar uma catarse, encerrar um processo, mas, ao contrário, promover a autoatividade, iniciar um processo, estimular a criatividade transformadora dos espectadores, convertidos em protagonistas, para isso, defende o autor, é necessário iniciar transformações que não devem terminar no âmbito do fenômeno estético, mas sim transferir-se para a vida real.

Assim o é no caso da contação de histórias, as quais sempre cumprem, como toda arte, o papel de levantar questões e incitar reflexões que levem as pessoas a interagirem de forma mais democrática e protagonista com as pessoas ao seu redor e consigo mesmo. Dessa forma é que podemos encontrar uma aproximação entre as duas artes, notadamente na forma do teatro do oprimido e mais precisamente no teatro invisível.

O termo contação de histórias, surge no Brasil, no início da década de 1990, vindo da França, no mesmo período em que se assiste à retomada do gênero conto e é recebida com substantivação do ato de contar, ligado à oralidade.

[...] traz uma significação adicional, apontando o surgimento de uma nova categoria artística contemporânea, distinta do teatro ou mesmo da literatura, no entrecruzar, em verdade, de diferentes linguagens, marcada pela voz em ação na produção de narrativas e sentidos. Repousando numa prática milenar, numa construção tecida no terreno das culturas orais e populares, enraizadas nas mesmas, marcadas pelas mesmas (SANTOS; APOEMA;

Em outras palavras, o termo CH reflete sentidos na vida humana, através da representatividade da linguagem na cultura oral e popular, como mecanismo de interação e de conhecimentos que podem convergir em significados diversificados, a serem empregados na prática pedagógica.

De qualquer forma, desde essa época começou a haver uma revalorização da contação de histórias em vários campos, desde os palcos até as salas de aula, passando recentemente aos podcast e vídeos em diversas plataformas. A partir daí, se dá uma verdadeira redescoberta da arte de contar histórias que se tornou tão visível e notável inclusive em pesquisas universitárias, que se voltaram para esse fenômeno enquanto campo epistemológico a ser desbravado. Além disso, já no século XXI, vemos uma proliferação de cursos de contadores de história.

Através das pesquisas que se vem desenvolvendo, a CH vem sendo tratada como abordagem curricular na formação humana, além de permear por outras áreas do conhecimento, como o antropológico, sociológico, terapêutico, entre outras. Para compreender elementos da prática da CH, alguns temas são imprescindíveis dentre eles, sua relação com a subjetividade, que conduz a uma densa interpretação dialógica entre a individualidade, a ancestralidade e a comunidade em que nos inserimos.

A CH é uma prática da oralidade que faz parte da vida do ser humano e do seu processo de humanização, explanam Andréia Santos e Rosemary Oliveira (2021, p. 160), e dizem se tratar de uma prática que está relacionada com a “simbologia da linguagem humana e suas formas de representação, como as pinturas rupestres, os grunhidos e a fala propriamente ditos”. Assim,

contar e recontar histórias é uma prática de nossos pais, avós, tios, professores, vizinhos, amigos, com a finalidade de criar vínculos e promover momentos de troca de experiências, união e aconchego.

Os sentidos e significados que podem ser atribuídos à CH são muitos e distintos, dentre eles, podemos citar a transmissão de costumes, valores, ideias, crenças e conhecimentos de uma sociedade. Ao assumir a importante missão de preservar suas raízes e tradições, em especial, as sociedades indígenas e aquelas de tradição oral africanas, percebemos o importante papel que assume a CH no fortalecimento dessas e tantas outras culturas e territorialidades.

Para Gislayne Matos (2005), o conhecimento armazenado em forma de histórias, contadas pelo/a contador/a de histórias, expressa um precioso bem, o qual não se pode perder, que é a capacidade de humanização. Concordando, Luciene Santos, Keu Apoema e Mary Arapiraca (2018) sublinham que as histórias são representações simbólicas da linguagem, para explicar as inquietações humanas, as coisas que lhes são aterrorizantes, como a origem da vida, a morte, através de narrativas lúdicas frente à falta de fatos que a conotassem. As autoras esclarecem assim:

[...] e é na linguagem que conotamos nossa vida, damos sentido ao que fazemos ou gostaríamos de fazer. Talvez, por isso, os contos da tradição oral, repletamente possuídos de símbolos, expressos em linguagem econômica e precisa, nos afetam e nos regeneram quando nos tornam aprendizes de sabedoria (SANTOS, APOEMA, ARAPIRACA, 2018, p. 173).

As representações simbólicas da linguagem humana, traduzidas em conhecimentos pela tradição oral, no caso a CH, segundo Edil Costa (2015), caracteriza-se com movimento lento de repetição do já dito, fluxo e refluxo do passado-presente, que são

autorizados por gerações, interpretados pelos contadores de histórias, traduzindo esses textos, exercendo função fundamental na preservação da memória ancestral que carregam.

Costa (2015, p. 29) nos diz ainda que as narrativas orais tradicionais chegam até nós, não da mesma forma que chegaram aos antepassados, pois as instituições de transmissão têm se modificado, bem como as relações pessoais. No entanto, o papel social das narrativas se mantém, adequando-se ao novo contexto. Matos (2005), reitera, afirmando que a prática se move nos tempos e espaços históricos, se apresenta angulosa através da palavra viva, mesmo que modificada e atualizada aos contextos sociais.

Assim, a CH se movimenta numa incessante recriação, desde o início da humanidade, passando de geração a geração, como arte que pode ser desenvolvida por qualquer pessoa que aprecia narrativas, queira se envolver com elas e que tenha voz e memória. À pessoa que se dispõe a contar histórias, cabe a função de criar imagens que ajudam a despertar as sensações e a ativar no ouvinte os sentidos: paladar, audição, tato, visão e olfato, porque elas são carregadas de emoção e repletas de elementos significativos, como gestos, ritmo, entonação, expressão facial até mesmo os silêncios. Nisso, encontra diálogo íntimo com o teatro do oprimido.

4 ATO FINAL

O intuito do uso dos recursos dos jogos e das reflexões de Boal é despertar a percepção de cursistas do NID-CH para a importância do corpo, da voz e da performance que os levem a serem contadores e contadoras de histórias que encantem as histórias de tal forma que através delas seja possível entender o mundo, a si mesmo e ao outro. Mas, de forma protagonista, o que fazemos não

é simplesmente repetir o que o grande teatrólogo nos ensina, apenas como se fossem exercícios hodiernos. Os exercícios selecionados visam a um melhor conhecimento do corpo, seus mecanismos, suas atrofias, suas hipertrofias, suas capacidades de recuperação, reestruturação, re-harmonização. A ideia é perceber-se também corpo e, pelo corpo, contar a história para que ela seja uma reflexão física sobre a própria existência.

Os jogos selecionados, sempre conforme as características da turma, tratam, conforme orienta Boal, da expressividade dos corpos como emissores e receptores de mensagens. Os jogos são tratados como diálogos multirreferencializados, ressaltando sempre aspectos relevantes não só para a arte da contação de histórias, mas, também, para a docência, uma vez que se trate de uma ação de formação docente. A intenção primordial é a de estimular os sentidos do corpo, da percepção do outro, da memória e do impacto da história em si mesma. Os exercícios são essenciais para o processo do encantamento da história, pois é alimento dialógico para a liberdade criadora. Para Boal, todo jogo é um aprendizado de vida; todo jogo teatral, um aprendizado de vida social e de cidadania. Fatores de mais alta relevância para a formação docente que promova cidadania. As ações são desenvolvidas em componente curricular do curso que se abre à participação externa, através da curricularização da extensão, promovida pelo Projeto do Curso de Pedagogia, mas, infelizmente, nem sempre há participação externa, por motivos que não cabem ser discutidos neste texto.

A busca da formação, da identidade docente e da identidade do/a contador/a de histórias caminham por muitos ângulos, um deles é a própria formação identitária pela ancestralidade e subjetividade. Aliás, essa discussão se assenta no desenvolvimento

de competências socioemocionais, apregoadas na legislação educacional do país, através dos Parâmetros Curriculares Nacionais da Educação (PCNs), e da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), documentos legais de normatização da educação brasileira que suscitam debates e discussões entre pesquisadores críticos e estudiosos brasileiros da educação e chamam atenção sobre a abordagem feita no documento, pois, apresenta uma proposta de educação na perspectiva de manutenção da reprodução do sistema hegemônico e celetista. Ainda assim, por ser normativa, não pode deixar de ser mencionada.

De qualquer forma, a discussão sobre identidade é intrínseca ao desenvolvimento pleno e integral do humano, da cidadania e, por isso, deve fazer parte do currículo escolar na perspectiva da formação humanizadora. As artes, de modo geral têm papel importante nesse processo e o teatro do oprimido e a CH são caminhos naturais para desenvolvimento de tais discussões, sinalizando a necessidade de avançar além da resistência.

A proposta de lançar mão dos jogos propostos por Boal são caminhos metodológicos que se apresentaram como pistas para descoberta da constituição da docência voltada para a contação de histórias, marcando o que essas duas ações têm de semelhantes e de complementares. O NID-CH promove discussão sobre a CH em âmbito da UNEB, em contexto que ainda podem-se observar lacunas em faculdades de educação de instituições públicas do país, que, no geral, pouca ou nenhuma atenção dão à formação docente com abordagem nessa epistemologia, como salienta Oliveira (2019). A autora advoga em favor da prática da CH nas ações, seja em salas de aulas ou outros espaços, no movimento formativo de provocar a autonomia profissional desses sujeitos.

REFERÊNCIAS

BAHIA. RESOLUÇÃO Nº 2.018/2019 (Publicada no D.O.E. de 02-10-2019, pág. 30) Aprova o Regulamento das AÇÕES DE CURRICULARIZAÇÃO DA EXTENSÃO nos Cursos de Graduação e Pós-Graduação ofertados pela UNEB, e dá outras providências. Disponível em: <https://ppgecoh.uneb.br/wp-content/uploads/2020/11/2019-4.pdf>. Acesso em: 20 fev.2023.

BERNAT, Isaac. Encontros com o griot Sotigui Kouyaté. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2013

BOAL, Augusto. O arco íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996

BOAL, Augusto. Jogos para atores e não atores. 15ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BOAL, Augusto. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. São Paulo: Casac Naify, 2013.

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf Acesso em: 20 fev.2023.

BRASIL. LEI Nº 13.005/2014. Dispõe sobre o Plano Nacional de Educação. Disponível em: <https://pne.mec.gov.br/18-planos-subnacionais-de-educacao/543-plano-nacional-de-educacao-lei-n-13-005-2014>. Acesso em: 20 fev.2023.

BRASIL. Programa de Residência Pedagógica (PRP). Disponível em: <https://www.gov.br/capes/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/educacao-basica/progrma-residencia-pedagogica>. Acesso em: 20 fev.2023.

BRASIL. Programa Institucional de Bolsas de

Iniciação à Docência (Pibid). Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/pibid>. Acesso em: 20 fev.2023.

BRASIL. RESOLUÇÃO Nº 2, DE 1º DE JULHO DE 2015. Define as Diretrizes Curriculares Nacionais para a formação inicial em nível superior (cursos de licenciatura, cursos de formação pedagógica para graduados e cursos de segunda licenciatura) e para a formação continuada. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=136731-rcp002-15-1&category_slug=dezembro-2019-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 20 fev.2023.

CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. Tradução Adail Ubirajara Sobral. Cultrix/ Pensamento. São Paulo, SP, 1949.

COSTA, Edil Silva. O contador de histórias tradicionais: velhas e novas formas de narrar. Silva. In: NUNES, Fábio Henrique; MORAES, Taiza Mara Rauen (org) Contação de histórias: tradição, poéticas e interfaces. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir: história da violência nas prisões. 19 ed. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1999.

HAMPÂTÉ BÁ, Amadou. A tradição viva. In: História geral da África, I: metodologia e pré-história da África. 2. ed. rev. Brasília, DF: UNESCO, 2010.

LE BRETON, David. A sociologia do corpo. Tradução Sônia M. S. Fuhrmann. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007

MATOS, Gislayne Avelar. A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

OLIVEIRA, Rosemary Lapa de; ARAPIRACA, Mary de Andrade. Formação para a contação de histórias. In: SILVA, Maria Cecilia de Paula (org). Educação, sociedade e práxis peda-

gógicas: proposições científicas na área da educação. Salvador: EDUFBA, 2020.

OLIVEIRA, Rosemary Lapa de; ARAPIRACA, Mary de Andrade. Org. Contar histórias em espaços formais e informais de aprendizagem. Salvador: EDUFBA, 2019. 180 p. ISBN: 978-85-232-1940-6.

SANTOS, Andréia de Araújo; OLIVEIRA, Rosemary Lapa de. Contação de Histórias: algumas considerações sobre suas concepções. Revista OLHARES, v. 9, n. 2 – Guarulhos, agosto 2021, p. 159 – ISSN 2317-7853. São Paulo. Disponível em <https://periodicos.unifesp.br/index.php/olhares/article/view/11124>. Acesso março de 2021.

SANTOS, Luciene Souza, APOEMA, Keu, ARAPIRACA, Mary de Andrade. A contação de histórias: seguindo o curso de suas águas. Feira de Santana-Ba: UEFS Editora, 2018 – introdução.

ZUMTHOR, Poul. Performance, recepção, leitura. 2ª ed.rev. ampl. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Submissões: fevereiro de 2023.

Aceite: maio de 2023.