



**DO CONTO À CENA:
a encenação de contos como pedagogia teatral.**

**DEL CUENTO A LA ESCENA:
la puesta en escena del cuento como pedagogía teatral**

**FROM TALE TO SCENE:
staging stories as theatrical pedagogy**

¹Andréa Stelzer

Resumo

Este texto propõe um estudo das experiências realizadas no laboratório de ensino e pesquisa, o qual eu sou coordenadora no CAPUERJ, que visa realizar a encenação de contos diversos valorizando as experiências estéticas criadas essencialmente pela corporalidade dos alunos. O objetivo é desenvolver um estudo da teatralidade dos contos, de sua transposição corporal para a cena e a criação de uma dramaturgia cênica coletiva, visando investigar novas metodologias de ensino do teatro nas escolas. A princípio nossa análise se dará a partir da experiência com alunos do segundo segmento do ensino fundamental do Núcleo de Artes Copacabana com a encenação do espetáculo “Dois contos africanos”, realizado antes da pandemia do corona vírus. Porém, pretendemos dar prosseguimento ao projeto de extensão no ano 2023 com alunos do Ensino Médio do CAPUERJ.

Palavras-chave: encenação, contos, pedagogia teatral

Resumen

Este texto propone un estudio de las experiencias realizadas en el laboratorio de docencia e investigación, del cual soy coordinador en CAPUERJ, que tiene como objetivo escenificar diferentes relatos, valorando las experiencias estéticas creadas esencialmente por la corporalidad de los estudiantes. El objetivo es desarrollar un estudio de la teatralidad de los cuentos, su transposición corporal a la escena y la creación de una dramaturgia escénica colectiva, con el objetivo de investigar nuevas metodologías para la enseñanza del teatro en las escuelas. En un primer momento, nuestro análisis se basará en la experiencia con estudiantes del segundo segmento de la escuela primaria del Núcleo de Artes Copacabana con la puesta en escena del espectáculo “Dois contos africanos”, realizado antes de la pandemia del coronavirus. Sin embargo, tenemos la intención de continuar el proyecto de extensión en 2023 con estudiantes de secundaria de CAPUERJ.

¹ Professora Adjunta do CAPUERJ. Professora colaboradora da Pós-graduação em Artes da UERJ – PPGARTES na linha de pesquisa Arte, pensamento e performatividade. Possui Pós-doutorado em literatura comparada na UFRJ. Autora dos livros “A escritura corporal do ator contemporâneo” e “A dramaturgia do ator e a poética do real: O teatro documentário no Théâtre du Soleil e no Amok Teatro”.

Palabras clave: puesta en escena, cuentos, pedagogía teatral

Abstract

This text proposes a study of the experiences carried out in the teaching and research laboratory, which I am the coordinator at CAPUERJ, which aims to stage different stories, valuing the aesthetic experiences created essentially by the students' corporality. The objective is to develop a study of the theatricality of the short stories, their corporal transposition to the scene and the creation of a collective scenic dramaturgy, aiming to investigate new methodologies for teaching theater in schools. At first, our analysis will be based on the experience with students of the second segment of elementary school at the Núcleo de Artes Copacabana with the staging of the show “Dois contos africanos”, performed before the corona virus pandemic. However, we intend to continue the extension project in 2023 with high school students from CAPUERJ.

Key-Words: staging, short stories, theatrical pedagogy.

Introdução

Este texto visa investigar, de forma prática e teórica, o laboratório de ensino e pesquisa sobre a encenação de contos a fim de buscar novas metodologias de ensino do teatro na escola. Será analisado o aprofundamento do estudo da linguagem teatral que vai se realizar em três etapas: a leitura e o estudo de contos, a improvisação corporal no palco e a criação de uma dramaturgia cênica de forma coletiva. A leitura dos contos visa alimentar o imaginário do estudante que, em seguida, irá realizar a transposição do conto para a poética e estética da cena teatral. Procuraremos perceber como a transposição dos contos para a cena estetizou o corpo e os gestos dos participantes na tentativa de um aprofundamento da linguagem teatral.

A prática teatral na escola torna-se um fator relevante no momento em que permite que o aluno desenvolva a imaginação, a performance corporal, a percepção ética e estética e o aprofundamento na linguagem teatral. O trabalho proposto no projeto, a partir do estudo de contos permite que o aluno adentre em um universo imaginário e ficcional, porém no intuito de dialogar com a sua realidade e refletir sobre o seu contexto. O fato de ser um laboratório teatral oferece possibilidades para que o aluno possa experimentar a performatividade, a partir de jogos teatrais e de improvisações buscando a relação com os dispositivos cênicos como figurino, objetos, musicalidade, espacialidade, iluminação, dentre outros. O objetivo é que o aluno adquira o conhecimento da linguagem teatral para realizar a sua encenação sobre os contos escolhidos e a criação de uma dramaturgia cênica de forma coletiva.

O laboratório que venho desenvolvendo no CAPUERJ trata também de estabelecer uma relação com a minha pesquisa de doutorado, que realizei sobre os processos de criação de alguns espetáculos do Théâtre du Soleil e do Amok Teatro, que deu origem ao meu livro “A dramaturgia do ator e a poética do real: o teatro documentário no Théâtre du Soleil e no Amok Teatro”, publicado em 2021 pela EDUERJ. Neste sentido, a noção de dramaturgia do ator, conforme explicitado em meu livro, não se remete à encenação de um texto à priori, mas começa pela improvisação dos atores no palco. São os corpos dos atores que produzem o texto. O texto é irradiado pelo jogo dos atores com os diferentes dispositivos que vão desde imagens, depoimentos, objetos, música, para dar suporte à criação dramática.

Eugênio Barba chama de dramaturgia do ator o processo de treinamento corporal, de pesquisa de materiais, de improvisações e de encenação da cena criada pelo ator, de forma que o diretor torna-se um guia do processo de criação dos atores. Em meu livro realizo um estudo sobre a dramaturgia do ator, de como os atores experimentam diferentes treinamentos de acordo com o universo do espetáculo que vai ser construído a partir da improvisação com a matéria do real (documentos, notícias, relatos, depoimentos, imagens e musicalidades que surgem para abordar o real na cena).

Os atores ganham autonomia para criação de sua própria dramaturgia na cena e o diretor intervém para provocar, desbloquear ou desestabilizar o que já estava muito solidificado, trazendo novos dispositivos e pontos de vista sobre o tema. A dramaturgia do ator vem sendo praticada na criação de vários espetáculos do Théâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine, na França, e também no Amok teatro no Rio de Janeiro, o qual eu pude fazer parte como participante e pesquisadora por dez anos.

No tempo em que pesquisei e participei do Amok pude analisar diferentes processos de montagens de espetáculos como a trilogia de guerra (*Dragão, Cabul e Histórias de família*) que consiste em três espetáculos de criação dos atores junto com os encenadores, Ana Teixeira e Stephane Brodt, a partir do treinamento corporal e da improvisação com a materialidade do real (depoimentos, notícias de jornal, imagens, objetos, figurino e musicalidade). Os atores criavam as suas cenas valorizando a performance corporal que dialogavam com o material escolhido.

O corpo do ator no Amok, estruturado pelo treinamento da mímica corporal dramática, criada por Etienne Decroux, estabelece uma estética performativa dos corpos, uma poética corporal no espaço, que é diferente de um corpo naturalista. O corpo apresenta novos signos de

teatralidade, permitindo que o ator se torne um dos criadores da cena. A mímica corporal de Decroux busca desconstruir os movimentos para reconstruí-los de uma forma estilizada, desenhada e fragmentada criando novas formas de perceber as ações do ator. Procura traduzir os estados anímicos internos para o corpo do ator. O corpo deve ser capaz de tudo representar, tal como um atleta afetivo, conforme pensou Antonin Artaud.

O laboratório que proponho realizar no CAp tem muito a ver com essa pesquisa que realizei sobre a dramaturgia do ator na cena contemporânea, visto que busca a experimentação da escrita corporal, por meio de diferentes treinamentos e da improvisação com diferentes dispositivos de teatralidade que tenham a ver com o universo do conto. Trata-se de experimentar uma dramaturgia em que o corpo do ator não é um objeto complementar a palavra e sim uma estrutura produtora de sentido na cena. A gestualidade oral - as performances da voz-, ou a visual - como gesticulações e movimentações-, serão para o ator recursos que criam emoções e estabelecem uma estética na cena.

Destaco, portanto, a relação estabelecida entre ensino, pesquisa e extensão no momento em que este texto busca a experiência de encenação dos contos e que, ao realizar uma transposição da literatura para a dramaturgia cênica, visa valorizar a performatividade e a subjetividade de cada participante por meio das improvisações com as temáticas surgidas no conto. Sendo assim, pode-se pensar que haverá sempre uma experiência real de cada subjetividade ao contextualizar o conto com as suas próprias vivências. É neste ponto também que interessa a investigação teórica e prática da cena contemporânea com os procedimentos desenvolvidos na pedagogia teatral.

O laboratório deste projeto de extensão foi planejado de forma a fazer com que o aluno pudesse ver nas aulas de teatro um momento lúdico de criação, mas também de reflexão ética e estética a partir da encenação do conto. Nessa primeira experiência com os adolescentes do Núcleo de Artes Copacabana foram utilizados, como método de trabalho, os jogos teatrais de Viola Spolin e de Augusto Boal, as improvisações conforme realizadas nas oficinas do Amok Teatro e no Théâtre du Soleil, além do estudo cultural do universo do conto e a busca de uma estética teatral.

O trabalho com os contos africanos

O trabalho com os contos para os adolescentes busca um convite na direção do autoconhecimento. O conto é uma espécie de espelho onde através de personagens distantes de nós, como gênios, animais, reis e até seres inanimados, nós reconhecemos através dos seus comportamentos, atitudes e pensamentos. Pode-se pensar que o conto carrega um ensinamento, uma descoberta ou um olhar antes não percebido e, assim, realiza uma partilha do sensível, conforme afirmou o filósofo Jacques Rancière, no sentido em que traz um olhar renovado da realidade, que parte de cada subjetividade envolvida no processo.

O fato de pensar a concepção estética e ética na escolha de um conto que parte de um desejo do grupo, a utilização dos jogos teatrais e das improvisações, a criação de uma dramaturgia a partir de um conto, as regras de convivência no palco e na cena, a escolha dos papéis, a marcação, o figurino, a música, a relação com o espaço e com o público cria elementos para refletir também sobre a teatralidade na cena contemporânea a partir da relação com o aprendizado prático da montagem teatral.

A proposta do laboratório busca experimentar os métodos de transposição do conto para a cena investigando os procedimentos importantes para o processo pedagógico teatral ao buscar o estudo de contos diversos, a percepção de uma estética teatral, a criação de uma dramaturgia cênica partindo da improvisação dos corpos no palco. O aluno tem o desafio e a liberdade de fazer parte deste processo de criação, o que estimula a união, a amizade, o gosto pela pesquisa, a partilha de descobertas e o debate sobre as questões do mundo, permitindo que o teatro possa ser um instrumento de crítica e transformação da sociedade.

Os contos carregam um universo pelo poder das palavras e o desejo de conhecer esse universo. Contar uma história pode ser uma troca de experiências, de vivências e, também, o resgate de uma ancestralidade e de uma memória. A maioria dos contos africanos incentiva a curiosidade por meio de metáforas, propicia um aprendizado, uma questão que antes não tinha sido percebida. Isso torna interessante o estudo da cultura, a interpretação e o processo de teatralização dessas histórias.

A história e a memória de vários povos africanos adentram e permanecem como parte de nossa cultura, materializada, em especial, na literatura oral expressa pelos mitos, lendas, provérbios e contos. Tal é a importância da palavra na África que existe um papel específico desempenhado pelos profissionais da tradição oral – *os griots* – pessoas que têm o ofício de

guardar e ensinar a memória cultural na comunidade. Eles armazenam séculos e mais séculos de segredos, crenças, costumes, lendas e lições de vida, recorrendo à memorização.

A tradição oral pode ser vista como ensinamento, saberes que veiculam e auxiliam homens e mulheres, crianças e adultos a se integrarem no tempo e no espaço e nas tradições. Sem poder ser esquecida ou desconsiderada, a oralidade é uma forma de registro, tão complexa quanto a escrita. A possibilidade de escolher determinada história nos permite ocupar o lugar de um *griot*, e o próprio poder de usar a fala pode ser tomado como um espaço de autoafirmação. Trata-se de escutar a voz do outro e quem escuta aprende a respeitar a voz da outra pessoa.

Atualmente, a cultura africana e afro-brasileira está na agenda educacional de nosso País. É importante ressaltar que o movimento social negro brasileiro – incluímos também o movimento de mulheres negras – nas últimas décadas do século XX e início do XXI – tem desempenhado papel preponderante nessa tendência de valorização da cultura negra, por meio de suas denúncias e reivindicações. Vale chamar a atenção em relação à alteração da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de nº. 9.394/96 (LDBEN), trazida pela Lei Federal de nº. 10.639/03, que torna obrigatório o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira no currículo oficial de Ensino. As leis estão saindo do papel e ganhando corpo, uma vez que educadores, cada vez mais, realizam diversas atividades em sala de aula.

Dessa forma, torna-se interessante uma reflexão sobre como a escola, por meio da arte, pode estimular o aluno para o conhecimento de sua identidade. É possível a escola motivar o conhecimento cultural-artístico da comunidade onde ela se insere? Como sensibilizar a comunidade acadêmica e todo o entorno para a valorização de uma estética brasileira e da grande diversidade de etnias que a compõe, inclusive a africana? Essas questões estimulam os alunos a conhecer sobre suas origens, seus costumes, seus hábitos e sua identidade.

A encenação de “Dois contos africanos” com alunos do Núcleo de Artes

Em 2015, eu já havia montado um conto de Mia Couto sobre a temática da África no Núcleo de Artes Copacabana e, em 2018, a África voltou a fazer parte do projeto de realização teatral, dessa vez, explorando a figura dos *griots*, os contadores de histórias africanos que passam de geração em geração. O ponto de partida foi um estudo sobre a África, o vasto continente com uma grande diversidade cultural. Realizamos a leitura e análise de vários contos africanos pesquisados na internet, assim como estudamos a cultura, ritmos, danças, instrumentos, roupas,

alimentação, comportamento, dos rituais, máscaras, ações e objetos utilizados no cotidiano africano.

No início das aulas de prática de montagem, foram realizados jogos teatrais de Viola Spolin, buscando estimular os sentidos, a imaginação e o jogo entre eles. Desenvolveram-se as seguintes atividades: o trabalho com a corporalidade, utilizando somente a mímica, caminhadas com estados anímicos diferentes, o improviso que parte de um lugar, de uma ação, de um objeto, de um figurino ou uma situação. Os jogos de Spolin eram escolhidos de forma a estimular o imaginário do aluno para entrar no universo dos contos africanos, aproximando-os de sua própria vivência.

Os alunos pesquisaram o trabalho do *griot* Sotigui Kouaté (um ator africano que foi da Companhia de Teatro de Peter Brook, diretor de teatro na França) e trabalharam com jogos e improvisações em torno dos contadores de histórias. Em seguida, eles selecionaram alguns contos para serem lidos a fim de identificar a temática, os personagens, as ações, o conflito e a figura do narrador.

Sugeri que cada aluno me contasse uma história com o mesmo tema do conto, que poderia ser sobre desobediência, amor ao próximo, vingança, escravidão, preferencialmente que tivesse acontecido com eles. Todos contaram suas histórias e, em seguida, eles se juntaram em grupos de quatro pessoas para improvisar uma cena a partir dessas histórias. Esse exercício estimulou a forma espontânea de contar sem se preocupar com o certo ou errado. O objetivo era valorizar o ato de contar as suas histórias, usando seus próprios gestos e afirmando a própria identidade. Então, sempre que eles liam um conto novo, tinham que descobrir do que se tratava o conto, contextualizando com realidade deles.

Os alunos começaram a selecionar os contos mais interessantes para levar para cena os que tinham mais conflitos, ações e teatralidade. A cada dia, um conto era escolhido para cada grupo improvisar de formas diferentes, podendo começar do final, ter ou não a figura do narrador e podendo mudar o final do conto. Os alunos se dividiam em personagens e/ou narrador e escolhiam alguns objetos e peças de figurino para ajudar a criar as cenas, podendo dar novos significados para os objetos.

Eles tinham quinze minutos para combinar o início, meio e fim da cena, sem poder ensaiar para não perder a graça do improviso. Em seguida, apresentavam as cenas e, só no final

de todas as apresentações, realizava-se um debate entre os grupos respondendo o que tinham gostado e o que poderia ser aprimorado.

Na aula seguinte, depois de criadas as cenas, sugeri outra tarefa que era criar o começo do começo da cena apresentada, a fim de buscar um primeiro contato com a plateia, buscando o frescor do conto, como explicou Isaac Bernat, autor do livro *Encontros com o griot Sotigui Kouyaté*:

Cada contador desenvolve o seu começo do começo, que pode conter ditados, adivinhações, música, piadas, depoimentos pessoais, enfim tudo que permitir uma aproximação entre contador e público... O contador tem que desfiar a história junto com o público e apresentá-la na medida de sua compreensão. Por exemplo, se ele percebe que na plateia há muitas crianças, algumas mudanças para que estas participem mais intensamente do evento precisam ser tomadas. O bom contador procura envolver a todos. (BERNART, 2013, p.172)

A arte de contar histórias reside o tempo todo na busca da escuta e do olhar do outro. Portanto, passa a ser um instrumento fundamental para o ator, pois o contador assume o papel de ponte, tornando-se uma espécie de canal pelo qual podem circular histórias de outras épocas, de lugares distantes ou desconhecidos, de culturas diferentes que nunca pensamos existir. Dessa forma, os alunos terminaram por escolher dois contos, um mais afetuoso e outro mais tenebroso, para preparar a encenação: *Duas irmãs* e *Guinarou e o cultivador*.

O processo de encenação do conto *Duas irmãs*

O conto *Duas irmãs* trata da história de duas irmãs pequenas, Omeluka e Omeluma, que gostavam de brincar. Um dia, a mãe delas foi fazer compras no mercado e pediu que as filhas ficassem em casa para não serem pegadas pelos monstros. As meninas desobedeceram a mãe e resolveram brincar com os amigos na rua. Então, apareceram dois monstros e correram atrás delas. O primeiro monstro pegou Omeluka e fez dela escrava, o outro pegou Omeluma e a vendeu para um senhor que fez dela sua esposa. As duas cresceram de formas diferentes, até que Omeluma teve um bebê e pediu que o marido comprasse uma escrava para ajudá-la a cuidar dele. Ele comprou a irmã Omeluka, que estava muito maltratada, a Omeluma não a reconheceu e continuou a maltratá-la como uma escrava. Um dia, o bebê não parava de chorar, Omeluka resolveu cantar uma canção de quando as duas eram pequenas, e a irmã escutou e reconheceu a irmã. No final, Omeluma se arrepende e diz que nunca mais vai maltratar ninguém.

O conto aborda temas como desobediência, escravidão, maternidade, respeito e amor ao próximo. Os alunos foram reconhecendo as metáforas do conto como os monstros, que eram os homens que roubam pessoas para vendê-las como escravos. Eles criaram os diálogos das cenas e as falas das narradoras, compondo a dramaturgia, ao mesmo tempo em que experimentavam as cenas durante os ensaios. Encontraram na música, na dança, nas ações e no figurino (uma camisa preta e saias rodadas) elementos para estimular a criação dos personagens na cena, mas foi através de um dispositivo cênico que os alunos conseguiram encontrar toda a teatralidade do trabalho: quatro baldes de construção de obra, que se transformaram em pedras que pulavam, em barriga de grávida, em panela, em capacete de guerra, em peneira, em bebê, em cadeira, em instrumentos musicais, etc.

A ideia de transformar um objeto em outro partiu de um jogo de Viola Spolin, no qual os alunos deviam transformar um objeto num outro qualquer por meio de suas ações. A mímica passou a ser um fator relevante na cena, visto que a intenção era trabalhar com o mínimo possível de elementos no palco, valorizando o trabalho de imaginação e corporalidade dos atores. Tudo deveria partir do jogo e da imaginação dos atores, através da mímica, das ações com o figurino, da música e da dança, estimulando a busca por uma estética teatral.

Os dispositivos cênicos podem colaborar no jogo dos atores tornando visível a teatralidade na cena, revelando a poética do teatro por meio dos signos criados pelos atores. No Théâtre du Soleil, os dispositivos cênicos são o grande achado de teatralidade. No espetáculo *Le dernier caravanserail* (*A última caravana*) sobre os refugiados, as cenas surgiam em cima de um carrinho retangular, que era empurrado e trazido de volta, apresentando os diferentes lugares e culturas onde as cenas se realizavam. Em *Les éphémères* (*Os efêmeros*), havia o mesmo dispositivo dos carrinhos empurrados, só que agora eram redondos e giravam de frente para a plateia, tal como uma câmera de cinema mostrando cada detalhe dos objetos e das expressões dos atores.

A escolha dos personagens não foi de imediato. Alguns alunos tinham mais afinidade com a narração, outros queriam representar os personagens da história, então todos podiam experimentar os personagens que desejavam, até que eles mesmos percebiam quem ficaria melhor em determinado papel. O mais importante era identificar as ações dos personagens na cena, não como uma imitação do texto, mas criando um diálogo com o texto, que possibilitasse a

experimentação de como as palavras do texto criam um corpo expressivo, artístico e diferente do cotidiano.

Durante os ensaios, os alunos viram o filme *Kiriku*, um desenho de um conto africano buscando um olhar mais estético e aproximando do universo africano. Deveriam perceber as ações, as cores, o figurino, os sons e comparar com o nosso universo brasileiro. Assim, ficou mais claro identificar as ações do cotidiano, as vestimentas, as cores e os hábitos culturais africanos e de que forma os alunos poderiam transpor esses elementos cênicos para o espetáculo.

Convidei o professor e escritor de teatro Rogério de Andrade Barbosa, que escreveu vários livros de contos africanos, para falar sobre sua experiência de ter vivido na África durante mais de cinco anos. Ele contou uma história de seu livro *Contos africanos para crianças*, ensinou a cantar algumas músicas e trouxe instrumentos tipicamente africanos, o que nos fez perceber a importância da musicalidade na teatralização dos contos.

Depois desse encontro, iniciamos os ensaios sempre com uma música africana para o aquecimento buscando caminhar e dançar junto com o ritmo. Em seguida, cada um escolheu uma ação típica do cotidiano do povo africano para unir à dança. Assim, eles encontraram uma corporalidade por meio da música, uma dança animada com gestos e ações e, assim, decidimos fazer a abertura do espetáculo com essa música. A música passou a ser um elemento de condução do clima da cena e entrou em outros momentos, por exemplo, quando as irmãs são pegadas pelos monstros (criando um clima de tensão na corrida) e, no final, quando as irmãs se reconhecem depois de anos, devido à canção que a irmã cantou para o bebê de Omeluma (que foi acompanhada pelas batidas nos baldes, como se fosse um tambor, pelas narradoras).

Dois alunas, que tinham uma boa dicção, pediram para fazer as narradoras. Elas descobriram, durante os ensaios, que as narradoras poderiam ser as duas irmãs, que estavam sendo representadas por outras duas alunas que representavam o drama de serem separadas e vendidas como escravas. Assim, elas estariam narrando o passado delas mesmas que, ao mesmo tempo, estava sendo representado pelas outras alunas.

As narradoras passaram a olhar e contracenar com as duas irmãs que viviam o drama na cena, fazendo dialogar passado e presente e não apenas narravam para o público de uma forma distanciada. Na cena final, em que as irmãs se reencontravam, os gestos das narradoras eram iguais ao das irmãs, que estavam representando a cena, ao se olharem e se abraçarem, o que ficou

muito emocionante. Foi interessante perceber o quanto as alunas aprenderam sobre a estética criada a partir dos corpos quando tiveram essa ideia, que deu todo sentido para a cena.

Processo de encenação do conto *O cultivador e o Guinarou*

O cultivador e o Guinarou é um conto tenebroso de um espírito da floresta, chamado Guinarou, que puniu o cultivador que, contrariando todos da sua aldeia, resolveu desmatar as matas sagradas para cultivar uma plantação de cana. As falas do Guinarou eram repetidas de forma medonha sempre que o cultivador realizava uma ação diferente: “Quem está aí? Sou eu, o cultivador. E o que você está fazendo aí? Estou cortando a mata para cultivar a plantação. E quem te deu permissão? Ninguém. Então tá, eu vou te ajudar” e usava um apito para chamar os guinés, seus servidores encantados, que ajudavam a realizar rapidamente aquilo que o cultivador estava fazendo.

Sempre que o cultivador fazia algo, o Guinarou aparecia e perguntava a mesma coisa e chamava os guinés para ajudar. Até que foram acontecendo coisas ruins como a plantação que foi destruída, a morte do filho, da mãe e do próprio cultivador pelos guinés quando iriam ajudá-lo. No final, todos morrem, e surge a voz do Guinarou dizendo que o cultivador não ouviu o conselho dos moradores para não entrar na floresta.

Esse conto é surpreendente, pois começa de forma poética, atinge momentos cômicos, mas tem um final trágico, com uma reflexão tranquila do Guinarou sobre a teimosia dos homens. Trata de um alerta bem apropriado aos dias atuais: a falta de consciência ambiental do ser humano.

Os alunos rapidamente se sentiram atraídos pelo conto, naquilo que poderia trazer de suspense. O figurino deveria ser prático, utilizando a mesma camisa preta do conto anterior, apenas tirando a saia e ficando com uma calça preta. Os três guinés usavam um apito para responder aos chamados do Guinarou. Pensamos em construir uma máscara para o Guinarou, como um ser tenebroso da floresta.

Primeiro, os alunos fizeram uma pesquisa sobre as máscaras africanas: religiosas, de guerra, de cerimonial, de festas e de rituais e desenharam algumas de que mais gostaram contando a sua história. Então, um professor de artes visuais resolveu confeccionar de acordo com um desenho da máscara escolhida por eles, o resultado se assemelhou a um espírito da floresta, nas cores verde e preta, sem a parte da boca para não atrapalhar a fala.

Uma aluna, que fez a narradora no primeiro conto, pediu para participar da cena como o Guinarou. Assim, ficou somente uma narradora que entraria no começo e no fim do conto. O conto se iniciava com as luzes apagadas e sons de seres sinistros da floresta, diferente do início do anterior, alegre, com dança. A narradora entrava com medo, como se estivesse assombrada com o que ia contar, criando um clima de suspense na plateia. As luzes foram se acendendo e apareceu o cultivador falando com um habitante que iria fazer a sua plantação na mata de Guinarou. O habitante disse para ele não ir, mas ele estava decidido e começou a capinar o terreno.

Os alunos fizeram um trabalho de descobrir todas as ações do conto, que não eram poucas, e o trabalho com a mímica foi fundamental para contar a história. Os guinés ficavam deitados aos pés do Guinarou, que ficava de costas no fundo do palco, e, quando se virava, era para perguntar ao cultivador com a voz poderosa: “Quem está aí?”. O cultivador, na primeira vez, tomou um grande susto, mas, depois, foi se acostumando com a pergunta de Guinarou, que apitava para os guinés ajudá-lo a desmatar a floresta, a plantar a cana, a espantar os pássaros. Até que, um dia, o cultivador mandou seu filho espantar os pássaros e disse para ele não comer a cana, mas, sem querer, o filho comeu, e o Guinarou fez a mesma pergunta: – quem está aí? – o que você está fazendo? O filho respondeu que estava comendo a cana, e Guinarou mandou os guinés ajudarem destruindo toda a plantação.

O cultivador foi procurar seu filho que não voltou para casa e viu a sua plantação destruída e começou a bater no filho, o Guinarou perguntou o que ele estava fazendo. O pai disse que estava batendo no filho, e os guinés ajudaram a bater até matarem o filho. O pai ficou desesperado, a mãe foi à plantação procurar por eles, viu seu filho morto e começou a chorar. Guinarou perguntou o que ela estava fazendo, ela disse que estava chorando pela morte de seu filho.

Nessa parte, foi interessante tentar encontrar uma estética corporal de como a mãe seria arrastada e afogada pelas lágrimas dos guinés. Os alunos que representavam os guinés giraram em volta dela chorando exageradamente e, depois, a puxaram pelos pés para fora da cena, como se ela tivesse sido arrastada pela correnteza de um rio. Os alunos imaginaram e experimentaram diversas formas de fazer as ações até descobrir qual conferiria mais teatralidade à cena.

No final, o cultivador perdeu o filho, a mulher e a plantação e, caído no chão, foi picado por um mosquito, começando a se coçar. Os guinés ajudaram-no a se coçar até virar osso. O

Guinarou se aproximou da plateia e deu sua lição de moral dizendo que o cultivador não se importou com a opinião de ninguém e não respeitou a mata sagrada. Guinarou saiu, e a narradora entrou devagarzinho dizendo que, depois disso, nenhum habitante ousou chegar perto das matas de Guinarou. No final, um foco de luz foi lançado sobre a máscara de Guinarou.

Os contos africanos são cobertos de metáforas, e isso o torna ainda mais teatral, ao perceber o que pode ser revelado por meio da história. Sendo assim, cada um (ator e espectador) pode perceber o conto de uma maneira diferente, dependendo do seu ponto de vista. Os alunos das escolas do entorno foram convidados para assistir ao espetáculo, com um debate, entre eles, no final. Alguns viram o conto como a natureza se vingando dos homens que desmatam as florestas, outros viram os conflitos dos sem-terra, e outros perceberam como é importante prestar atenção ao que as pessoas dizem.

O espetáculo estimulou uma reflexão ética e estética sobre questões importantes do mundo, aproximando a realidade dos contos africanos com a nossa própria realidade, além de um aprendizado sobre a linguagem teatral e como os contos foram encenados. O objetivo de montar os contos africanos não é proporcionar um ensinamento didático fechado, mas de criar questionamentos, provocando uma transformação na percepção e nas atitudes dos alunos dentro do seu contexto.

Considerações finais

A experimentação da encenação a partir de um conto de tradição oral de outra cultura fez com que os alunos envolvidos no processo mergulhassem de forma mais autêntica nos contos, entrando em contato profundo com os ensinamentos, costumes, ações e toda a teatralidade envolvida na pesquisa cultural africana. De certa maneira, foi como os alunos experimentassem uma viagem conduzida pela palavra dita. Esse estado de viajante faz com que haja uma espécie de encantamento com aquilo de que ainda não tinham ouvido falar. Há uma desestabilização dos alunos ao narrar um conto de outra cultura, que, ao mesmo tempo, exige mais da imaginação do que se interpretassem uma peça dramática.

O envolvimento com os contos de tradição oral africanos permitiu uma aventura rumo ao que não é habitual e, por isso mesmo, clareia o olhar para perceber as coisas da nossa própria realidade, o que nos distancia e o que nos aproxima da cultura do outro, como despertar esse olhar para alteridade, tornando-se um observador e quase um antropólogo.

Pesquisar a cultura popular africana por meio dos contos despertou o olhar para a nossa própria cultura brasileira. Entender o valor do *griot*, uma pessoa que aconselha, que tem uma responsabilidade social, política e que torna a palavra indissociável de sua utilidade. As histórias são úteis e servem para ensinar alguma coisa. A palavra não é só informação, mas algo nascido de uma experiência e que serviu para uma experiência enriquecedora dos alunos do teatro.

Desta forma, busca-se com o projeto de extensão do CApUERJ realizar novas experimentações de encenação a partir de contos variados e da investigação de novas metodologias que valorizem o trabalho corporal de transposição do conto à cena, buscando ainda refletir sobre um olhar ético e estético sobre a realidade.

Referências

BARBA, Eugenio. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: É realizações, 2012.

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

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.

FERAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

----- . **Além dos limites: teorias e práticas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERRACINI, Renato; SCOTTI, Raquel; COLLA, Ana Cristina. **Práticas teatrais: sobre presenças, treinamentos, dramaturgias e processos**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2020.

KOUDELA, Ingrid. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SINESTERRA, José Sanchis. **Da literatura ao palco: dramaturgias de textos narrativos**. São Paulo: É realizações, 2016.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais para a sala de aula: um manual para o professor**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

STELZER, Andréa. **A escritura corporal do ator contemporâneo**. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2010.

----- . **A dramaturgia do ator e a poética do real: A teatro documentário no Théâtre du Soleil e no Amok Teatro**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2021.