

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TAINÃ DO NASCIMENTO ROSA

**DECOLONIALIDADE E ANCESTRALIDADE: OS RECURSOS MATERIAIS DE  
CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS EM *PERFORMANCE***

PORTO ALEGRE

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
LINHA DE PESQUISA: PÓS-COLONIALISMO E IDENTIDADES

TAINÃ DO NASCIMENTO ROSA

**DECOLONIALIDADE E ANCESTRALIDADE: OS RECURSOS MATERIAIS DE  
CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS EM *PERFORMANCE***

Dissertação de Mestrado em Estudos da Literatura apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Conte

PORTO ALEGRE

2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

**REITOR**

**Carlos André Bulhões Mendes**

**VICE-REITORA**

**Patrícia Pranke**

**DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS**

**Carmem Luci da Costa Silva**

**VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS**

**Márcia Montenegro Velho**

**COORDENAÇÃO DA BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANIDADES**

**Fabiana Hennies Brigidi**

**CIP - Catalogação na Publicação**

Rosa, Tainã do Nascimento  
Decolonialidade e Ancestralidade: Os Recursos  
Materiais de Contação de Histórias em Performance /  
Tainã do Nascimento Rosa. -- 2021.  
106 f.  
Orientador: Daniel Conte.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Contação de Histórias. 2. Performance. 3.  
Recursos Materiais. 4. Decolonialidade. 5. Povos  
afro-pindorâmicos. I. Conte, Daniel, orient. II.  
Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

TAINÃ DO NASCIMENTO ROSA

**DECOLONIALIDADE E ANCESTRALIDADE: OS RECURSOS MATERIAIS DE  
CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS EM *PERFORMANCE***

Dissertação de Mestrado em Estudos da  
Literatura apresentada como requisito  
parcial para a obtenção do título de  
Mestre em Letras pelo Programa de  
Pós-Graduação em Letras da  
Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Conte

Porto Alegre, 14 de dezembro de 2021.

Resultado:

BANCA EXAMINADORA:

---

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Gládis Elise Pereira da Silva Kaercher  
Departamento de Estudos Especializados  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Alcione Correa Alves  
Departamento de Letras  
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

## AGRADECIMENTOS

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras pelos  
conhecimentos compartilhados.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Daniel Conte, pelo suporte durante toda a minha  
trajetória dissertativa.

Aos meus amigos, companheiros de docência e de estudos, que debateram comigo  
sobre as reflexões suscitadas por esse projeto, em especial ao Eduardo Belmonte,  
querido amigo e colega de linha de pesquisa.

Aos companheiros do Movimento Negro, que a cada dia colaboram para desvelar  
quem sou.

A minha família pela escuta e pelo apoio não só no momento de escrita dessa  
dissertação, mas em todo o meu percurso de vida.

Aos sempre meus, que sinto ao vento.

[...]  
Por que mesmo que queimem a escrita,  
Não queimarão a oralidade.  
Mesmo que queimem os símbolos,  
Não queimarão os significados.  
Mesmo queimando nosso povo,  
Não queimarão a ancestralidade.  
(BISPO, 2015, p. 45).

## RESUMO

Nesta pesquisa, objetiva-se compreender, em que contextos de atuação e com quais receptores contadores de histórias porto-alegrenses empregam, ou não, recursos materiais em suas *performances*. Os Recursos Materiais de Contação de Histórias são constituintes da literatura oral e da literatura pós-colonial brasileira e são evidenciados no aporte teórico dessa investigação, em que disserta-se sobre o colonialismo intrínseco à produção de conhecimentos brasileiros, o colonialismo (CÉSAIRE, 2010), a colonialidade (QUIJANO, 2004) e o genocídio cultural (NASCIMENTO, 2016) presentes no Brasil, assim como sobre a subversão destes pela contação de histórias, a origem da tradição oral no Brasil por meio dos povos afro-pindorâmicos (BISPO, 2015), o ofício do contador de histórias no Brasil (MATOS, 2014; MATOS; SORSY, 2009) e a performance (ZUMTHOR, 2012) presente na prática do contador de histórias, conceito principal dessa dissertação. Para atingir à proposta, foi construída uma pesquisa qualitativa etnográfica por meio de entrevistas com quatro contadores de histórias distintos, que atuam na cidade de Porto Alegre: uma contadora de histórias de uma escola pública, um contador de histórias que promove ações culturais em um hospital, um contador de histórias do Movimento Negro e uma contadora de histórias indígena Kaingang. Foram realizados os seguintes processos metodológicos: a) entrevistas com os quatro contadores de histórias, gravadas em plataformas digitais de áudio; b) recolha digital de fotografias dos recursos materiais utilizados nas contações de histórias dos *performers*; c) análise das entrevistas com os contadores de histórias e produção de um quadro-síntese de suas *performances*. Os dados recolhidos em campo foram transcritos e analisados por meio de suporte teórico de autores vinculados à teoria pós-colonial, à literatura oral e à *performance*. Tais análises compuseram um quadro-síntese com aproximações e distanciamentos sobre o emprego de recursos materiais na *performance* dos contadores de histórias contemporâneos investigados, atrelados à minha *performance*, no lugar de pesquisadora-participante. Concluiu-se que os contadores de histórias investigados empregam Recursos Materiais de Contação de Histórias em suas *performances*; pois estes são centrais em suas ações e agem na extensão do corpo dos narradores, na inter-relação com os seus ambientes de atuação.

**Palavras-chave:** Contação de Histórias. *Performance*. Recursos Materiais. Decolonialidade. Povos afro-pindorâmicos.

## RESUMEN

En esta investigación, el objetivo es comprender en qué contextos de acción y con qué receptores los narradores de Porto Alegre emplean, o no, recursos materiales en sus *performances*. Los Recursos Materiales de Cuentacuentos son constituyentes de la literatura oral y de la literatura brasileña poscolonial y se evidencian en el aporte teórico de esta investigación, en que se discute el colonialismo intrínseco a la producción del conocimiento brasileño, el colonialismo (CÉSAIRE, 2010), la colonialidad (QUIJANO, 2004) y lo genocidio cultural (NASCIMENTO, 2016) presente en Brasil, así como su subversión a través de la narración, el origen de la tradición oral en Brasil a través de los pueblos afro-pirorámicos (BISPO, 2015), el oficio del narrador en Brasil (MATOS, 2014; MATOS; SORSY, 2009) y la *performance* (ZUMTHOR, 2012) presente en la práctica del narrador, concepto principal de esta tesis. Para lograr la propuesta, se construyó una investigación etnográfica cualitativa a través de entrevistas a cuatro narradores distintos, que trabajan en la ciudad de Porto Alegre: un narrador de una escuela pública, un narrador que promueve acciones culturales en un hospital, un narrador del Movimiento Negro y un narrador indígena Kaingang. Se llevaron a cabo los siguientes procesos metodológicos: a) entrevistas a los cuatro narradores, grabadas en plataformas de audio digital; b) recopilación digital de fotografías de los recursos materiales utilizados en la actuación de los intérpretes; c) análisis de las entrevistas con los narradores y elaboración de una tabla-resumen de sus *performances*. Los datos recolectados en el campo fueron transcritos y analizados con apoyo teórico de autores vinculados a la teoría poscolonial, la literatura oral y la *performance*. Dichos análisis componían un marco de síntesis con aproximaciones y distancias sobre el uso de los Recursos Materiales en la actuación de los narradores contemporáneos investigados, vinculados a mi actuación, en el lugar de investigador-participante. Se concluyó que los narradores investigados utilizan los recursos materiales de la narración en sus actuaciones; estos son centrales en sus acciones y actúan en la extensión de los cuerpos de los narradores, en la interrelación con sus entornos de actuación.

**Palabras-clave:** Cuentacuentos. Performance. Recursos Materiales. Decolonialidad. Pueblos afro-pindorámicos.

## ABSTRACT

In this research, the objective is to understand in which contexts of action and with which receptors Porto Alegre storytellers employ, or not, material resources in their performances. The Material Resources for Storytelling are constituents of oral literature and post-colonial Brazilian literature and are evidenced in the theoretical contribution of this investigation, in which it discusses colonialism intrinsic to the production of Brazilian knowledge, colonialism (CÉSAIRE, 2010), a coloniality (QUIJANO, 2004) and cultural genocide (NASCIMENTO, 2016) present in Brazil, as well as their subversion through storytelling, the origin of oral tradition in Brazil through the Afro-Pyndoramic peoples (BISPO, 2015), the craft of the storyteller in Brazil (MATOS, 2014; MATOS; SORSY, 2009) and the performance (ZUMTHOR, 2012) present in the practice of the storyteller, the main concept of this dissertation. To achieve the proposal, a qualitative ethnographic research was constructed through interviews with four different storytellers who work in the city of Porto Alegre: a storyteller from a public school, a storyteller who promotes cultural actions in a hospital, a Black Movement storyteller and an indigenous Kaingang storyteller. The following methodological processes were carried out: a) interviews with the four storytellers, recorded on digital audio platforms; b) digital collection of photographs of the material resources used in the performers' storytelling; c) analysis of the interviews with the storytellers and production of a summary table of their performances. The data collected in the field were transcribed and analyzed using theoretical support from authors linked to postcolonial theory, oral literature and performance. Such analyzes composed a synthesis-frame with approximations and distances about the use of material resources in the performance of the investigated contemporary storytellers, linked to my performance, in the place of researcher-participant. It was concluded that the storytellers investigated use Material Resources of Storytelling in their performances; these are central in their actions and act in the extension of the narrators' bodies, in the interrelationship with their acting environments.

**Keywords:** Storytelling. Performance. Material Resources. Decoloniality. Afro-Pindoramic peoples.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Alunos com vestimentas inspiradas em contos maravilhosos	52
Figuras 2 e 3 - Boneco de luva construído pelo Contador B	58
Figuras 4 e 5 - Recursos materiais do projeto "Montação de Histórias", do Contador B	60
Figura 6 - Cocar da Contadora A ofertado por seu parente e líder amazônico	66
Figura 7 - Contador D tocando tambor de sopapo	74
Figura 8 - Boneca Antonieta de Barros, parte da coleção de bonecas negras "Nós Sankofa", construída pela pesquisadora-participante	78
Figura 9 - Coleção de bonecas negras "Nós Sankofa"	80
Figura 10 - Contação de histórias <i>on-line</i> sobre Nilma Bentes	83
Figura 11 - Infográfico do projeto "Aquilombar: contando histórias"	84
Figura 12 - Colagem com processos do projeto "Panô de Histórias Ujamaa"	85

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Síntese das *performances* dos contadores de histórias investigados 87

## **APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

## SUMÁRIO

<b>1 FÓRMULA ENCANTATÓRIA INICIAL</b>	<b>15</b>
<b>2 CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS: DAS ORIGENS AOS RECURSOS MATERIAIS</b>	<b>20</b>
2.1 ORIGENS DA CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS	20
2.2 CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS, EPISTEMICÍDIO E DECOLONIALIDADE	26
2.3 ORALIDADE, PERFORMANCE E RECURSOS MATERIAIS	35
<b>3 PERFORMANCE EM ANÁLISE: OS RECURSOS MATERIAIS EMPREGADOS PELOS CONTADORES DE HISTÓRIAS CONTEMPORÂNEOS</b>	<b>45</b>
3.1 METODOLOGIA E SEUS INSTRUMENTOS	45
3.2 OS RECURSOS MATERIAIS EMPREGADOS NAS PERFORMANCES PELOS CONTADORES DE HISTÓRIAS CONTEMPORÂNEOS	47
3.2.1 A Performance da Contadora A	48
3.2.2 A Performance do Contador B	54
3.2.3 A Performance da Contadora C	61
3.2.4 A Performance do Contador D	68
3.2.5 A Minha Performance	76
3.3 QUADRO-SÍNTESE: PERFORMANCES E SEUS RECURSOS MATERIAIS	87
<b>4 FÓRMULA ENCANTATÓRIA FINAL</b>	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>95</b>
<b>APÊNDICE A</b>	<b>100</b>
<b>APÊNDICE B</b>	<b>104</b>
<b>APÊNDICE C</b>	<b>106</b>

## 1 FÓRMULA ENCANTATÓRIA INICIAL

A performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente (ZUMTHOR, 2012, p. 67).

"Eu atravessava o campo com uma lata de leite na cabeça", foi por meio de frases como esta, contadas por minha avó, que iniciei a minha trajetória como contadora de histórias. Ouvi histórias familiares sobre a luta pela sobrevivência dos meus no interior do Rio Grande do Sul, inventei histórias orais para a minha comunidade e, se em um primeiro momento, construí narrativas somente em ambientes situados fora da academia, elas, por si só, agarraram-se às minhas vivências acadêmicas, docentes e artísticas. Vivenciei a contação de histórias academicamente por meio de cursos e projetos de extensão dentro e fora da UFRGS; *performei* histórias em ambiente escolar através da docência, para crianças, adolescentes e adultos e, como parte da classe artística, contei histórias em instituições culturais públicas e privadas.

No trabalho com a contação de histórias, busquei estudos e experiências de outros contadores sobre os processos envolvidos nesta arte e, para além do trabalho com o corpo e a voz, fui seduzida pela perspectiva da inserção de recursos materiais<sup>1</sup> em minha *performance*. Assim, no início desta caminhada, tateei os quadros possíveis: empreguei os mesmos recursos materiais em diferentes contextos e histórias narradas; em outras ocasiões, diferenciei-os de acordo com o público ou a narrativa; ou ainda, mantive-os na repetição temática de histórias *performadas*, independentemente do contexto. Nessa direção, o cenário da contação de histórias me provocou questionamentos que, por meio de referências e de discussões teóricas, foram lapidados e delimitados no percurso desta pesquisa, quais sejam:

1. em que contextos de atuação e com quais receptores contadores de histórias porto-alegrenses empregam, ou não, recursos materiais em suas *performances*?;
2. ao serem utilizados, quais recursos materiais se fazem presentes nas *performances* dos contadores de histórias porto-alegrenses?;

---

<sup>1</sup> Utilizo a expressão "recursos materiais" para designar os instrumentos que fazem parte da performance do contador de histórias como objetos do cotidiano, figurinos, fantoches e bonecas.

3. há algum critério ou finalidade para a escolha dos recursos materiais utilizados nas *performances* dos contadores de histórias porto-alegrenses como o tema, a faixa-etária ou o nível de ensino do público-alvo?;
4. quem é o responsável por construir os recursos materiais utilizados nas *performances*?;
5. o público-alvo das contações de histórias manuseia os recursos materiais utilizados nas *performances*?

Nessa ordem, para o desenvolvimento desta investigação e com as questões delineadas, fez-se necessária a definição dos seguintes objetivos:

Objetivo geral:

1. compreender em que contextos de atuação e com quais receptores contadores de histórias porto-alegrenses empregam, ou não, recursos materiais em suas *performances*.

Objetivos específicos:

1. entrevistar quatro contadores de histórias sobre a sua formação, a escolha das histórias contadas e dos recursos materiais utilizados, assim como eles percebem a importância da contação de histórias na sociedade;
2. obter fotografias dos recursos materiais presentes nas *performances* dos contadores de histórias investigados;
3. analisar as entrevistas realizadas com os contadores de histórias a partir de teorias pós-coloniais e decoloniais que conceituam a *performance*, a tradição oral e o ofício do contador de histórias;
4. elaborar um quadro-síntese a partir das entrevistas realizadas em que se possa visualizar seus contextos de atuação, os temas das histórias contadas, se os recursos são ou não utilizados, quais são eles, o critério de escolha ou a finalidade dos mesmos e como são construídos e empregados.

Para a formulação desta pesquisa etnográfica, entrevistei quatro contadores de histórias contemporâneos, que atuam em diferentes contextos. A primeira contadora de histórias investigada atua na biblioteca de uma escola pública municipal de Porto Alegre, em que se realizam contações de histórias com todas as turmas, do 1º ao 8º ano do Ensino Fundamental e com a Educação de Jovens e Adultos. O segundo contador entrevistado atua na ala pediátrica de um hospital da Capital. A instituição conta com profissionais da saúde e voluntários que promovem contações de histórias aos pacientes. A terceira contadora de histórias é uma das

lideranças de uma aldeia Kaingang porto-alegrense e conta histórias sobre sua cultura ancestral para crianças, jovens e adultos dentro e fora de sua comunidade. E o quarto contador de histórias é um Griô morador de Porto Alegre, militante do Movimento Negro gaúcho, e conta histórias afrocentradas para crianças, jovens e adultos.

A escolha para a investigação das *performances* apresentadas é intencional e são três os motivos basilares para serem selecionadas. O primeiro deve-se ao fato de que tais contadores de histórias possuem um tempo significativo de atuação em seu ofício e atendem a um público variado, com diferentes contextos. O segundo motivo deve-se a todas as ações acontecerem em Porto Alegre, cidade que se constitui em centro urbano, a capital do Rio Grande do Sul, perfil em que ocorre o “retorno” dos contadores de histórias – afirmação a ser discutida no capítulo de pressupostos teóricos dessa pesquisa. E, o terceiro elemento, corporifica-se, pois os contadores de histórias investigados fazem parte do círculo profissional da pesquisadora, a qual também integra o conjunto de contadores de histórias de Porto Alegre e região.

Para a construção dessa investigação, busquei, no repositório digital LUME UFRGS e no banco de dados do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), as pesquisas produzidas anteriormente sobre os recursos materiais que integram a *performance* dos contadores de histórias no Brasil e no mundo. Ao serem pesquisadas as palavras-chave “*performance*”, “contador de histórias”, “contação de histórias”, “recursos para contar histórias”, “instrumentos para contar histórias” ou “materiais para contar histórias”, verifiquei que as áreas de literatura, de artes cênicas e de educação não possuem, nesses canais, pesquisas específicas ou que tratam com profundidade a temática sobre os recursos materiais empregados nas *performances* dos contadores de histórias. Entretanto, é possível constatar produções que abarcam a *performance*, a contação e o contador de histórias e que de diferentes formas contribuem para a visualização desse cenário.

Em sua dissertação, Vicente (2015) costura teorias provenientes dos estudos sobre a contação de histórias e as artes cênicas que auxiliam o ofício do contador de histórias. A autora entrevista três contadores de histórias contemporâneos para construir um perfil deste narrador no contexto urbano. Por outro lado, Silva (2016) propõe em sua dissertação, na condição de atriz, a reflexão sobre o diálogo entre o social e o cotidiano urbano por meio da *performance*. Em tal produção, analisa a

criação de duas *performers*, atreladas às suas próprias experiências, e enfoca o encontro da contação de histórias com intervenções na rua com transeuntes como uma forma de arte e de *performance*. Dos encontros está também imbuída a tese de Flach (2013), que discute sobre o papel do contador de histórias na pós-modernidade a partir da análise de contações de histórias *performadas* em meio urbano por um morador do bairro Restinga, em Porto Alegre.

Frison (2015), em sua tese, discute a obra de Clarice Lispector a partir da movência e da *performance* do contador de histórias conceituadas por Paul Zumthor, a formulação do repertório do contador, os aspectos estético-afetivos que o envolvem, seus momentos de recepção enquanto leitor e sua *performance* como autor. Rivoire (2012) trata também das relações afetivas, centrando-se nas relações de amor na contação de histórias que integram o eu e o outro. A autora reflete sobre o conceito de amor na *performance* do contador de histórias através de suas vivências no projeto de Extensão “Quem Conta um Conto”, da UFRGS, e cita objetos que foram manipulados em algumas contações de histórias *performadas* com o objetivo de compor diferentes personagens e figurinos.

Botelho (2018), por meio de entrevistas com contadores de histórias, busca compreender a contação de histórias e conhecer e descrever o ofício do contador de histórias. A autora investigou 27 voluntários que se autointitulam contadores de histórias; descreveu suas idades, estados natais, formações profissionais, tempo e locais de atuação, tipos de recursos materiais utilizados e idades dos públicos-alvo. No entanto, a pesquisadora não relacionou estas informações. Assim, não é possível compreender se os contextos de atuação dos contadores de histórias ou a idade dos públicos-alvo, por exemplo, influenciaram ou não nas escolhas dos recursos materiais empregados em suas *performances*.

Com a apuração das teses e dissertações citadas é possível estabelecer um diálogo com este trabalho, pois em todas as produções a *performance* mostrou-se como o elemento essencial para a prática de contação de histórias. Contudo, constata-se, na busca por tais estudos, que a pesquisa específica sobre os recursos materiais na *performance* do contador de histórias é um aspecto lacunar na produção científica nas áreas de Letras, de Artes Cênicas e de Educação. Por meio desse panorama geral, o tema desta pesquisa, que se propôs examinar os recursos materiais empregados na *performance* do contador de histórias contemporâneo, faz-se relevante por contribuir com a produção de conhecimento na área de Letras

e, especificamente, nos estudos sobre a *performance*, a tradição oral e o ofício do contador de histórias, descritos nos capítulos seguintes. Tal trama narrativa é mimetizada no panô africano, um tecido com estampas e cores vibrantes que conta histórias através de suas simbologias. Esta peça da indumentária faz

[...] parte da paisagem nacional, quer estejamos no mato, nos mercados de estrada ou nas ruas das principais cidades. E são comuns a todo um continente, no Quênia chama-se 'kanga', na África Ocidental, no Congo ou no Senegal é apelidado de 'pagne', em Moçambique são 'capulanas' [...] (PORTAL GELEDÉS, 2014).

Essa arte têxtil se institui uma história em construção, metáfora para as seções desta pesquisa em que são desvelados novos signos que compõem um quadro final. Para tanto, cada parte é essencial. Assim, no primeiro capítulo desta produção, apresentam-se os objetivos, a metodologia e a justificativa para a sua elaboração. No segundo, discutem-se os conceitos que embasam a proposta. Faz-se uma retrospectiva sobre a origem da contação de histórias no Brasil e no mundo; da violência colonial vivenciada pelos povos afro-pindorâmicos; da subversão a este genocídio por meio da contação de histórias; e do conceito de *performance*, que embasa a pesquisa em campo executada. No terceiro capítulo, expõe-se a metodologia utilizada nesta investigação, de forma detalhada; analisam-se as entrevistas realizadas com os quatro contadores de histórias investigados e exibe-se o quadro-síntese das entrevistas a partir de aproximações e distanciamentos sobre essas *performances*, e em relação com a atuação da pesquisadora-participante. No último capítulo, anunciam-se as considerações finais e apontam-se caminhos sobre o *status* dos recursos materiais na *performance* do contador de histórias contemporâneo. Nos elementos pós-textuais são descritas as referências utilizadas para a construção teórica dessa pesquisa e apresentam-se os apêndices produzidos no processo de investigação. Desse modo, na próxima seção, o aporte teórico dessa investigação será discutido, demarcando o conceito de "*performance*" (ZUMTHOR, 2012) como fio condutor das análises engendradas.

## 2 CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS: DAS ORIGENS AOS RECURSOS MATERIAIS

Como a Fênix, o narrador ressurgue no cenário contemporâneo. E, se ressurgue das cinzas de uma modernidade que dispensou seu serviço, é da necessidade dos sobreviventes dessa mesma modernidade que ele tira seu vigor (MATOS, 2014, p. 99).

### 2.1 ORIGENS DA CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS

A contação de histórias é uma epistemologia oral e ancestral que carrega a sabedoria, a memória, a história e os costumes dos povos que a cultuam. Tem seu início em um tempo pré-histórico por meio da criação de mitos que tentavam explicar a origem da vida e o lugar e o destino do ser humano no mundo (MATOS; SORSY, 2009). Conforme Kusch, para o americano, somente a ciência europeia não basta para explicar o seu modo de vida, é preciso se aproximar da terra, vivê-la para compreendê-la, pois “[...] a atitude científica europeia limita e reduz a realidade” (KUSCH, 2007, p. 109, tradução nossa). Assim, a tradição oral, conhecimento ancestral partícipe das Epistemologias do Sul (SANTOS, 2009), corporifica-se como possibilidade para potencializar a produção de conhecimento brasileira em particular, e latino-americana em geral, e subverter os saberes da epistemologia europeia hegemônica. A oralidade territorializa uma insurgência política, econômica e epistêmica (PEDAGOGÍAS DECOLONIALES, 2020) mantida por minorias políticas.

Lévi-strauss aponta que, frequentemente, o mito é apresentado de forma trivial enquanto divinização de personagens históricos em devaneios da consciência coletiva, como explicação fenomenológica de eventos astronômicos e meteorológicos, ou, em uma corrente psicanalista – que pega de empréstimo referências sociológicas ou psicológicas –, na qualidade de reflexo de estruturas sociais e suas relações (LÉVI-STRAUSS, 1985). Contudo, o autor expõe que para além de uma concepção sofista, há que reconhecer o mito como conhecimento legítimo constituído por um sistema próprio. Seja em contextos análogos, seja em contextos distintos, o mito se estrutura igualmente em diversas regiões do mundo. Lévi-Strauss (1985) estabelece algumas conclusões sobre este arcabouço: a) o mito decorre de uma linguagem específica em que seus fatores, os mitemas – unidades do mito –, só possuem um sentido se combinados, independentemente de suas ordenações; b) o mito acontece sempre no passado porém, de modo anacrônico, apresenta-se como narrativa permanente que se relaciona com eventos do passado, do presente e do futuro, influenciando episódios históricos ciclicamente; c) o mito é

vivo, mutável e se reinventa, assim, "não existe versão 'verdadeira' da qual tôdas as outras seriam cópias ou ecos deformados. Todas as versões pertencem ao mito" (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 252); d) o pensamento mítico é tão possível quanto o pensamento científico europeu.

Para Lévi-Strauss (1993), a ciência europeia retomou o mito na modernidade, pois cálculos matemáticos do universo estavam muito distantes do mundo cotidiano, agindo em uma lógica diversa. Explicar para a sociedade o sistema solar ou fórmulas entendidas apenas por especialistas não atingiria os grupos sociais de todo, assim, termos metafóricos ou associações foram/são empregadas como recursos para a compreensão. Nesse sentido, conceber a ciência mitológica como possibilidade de tradução ou do real é tão legítimo quanto conceber a ciência europeia como real. Moisés (2006) assegura que os mitos não são, necessariamente, reflexos da sociedade, eles podem apresentar reflexões inexistentes no real, explicam as coisas como são ou como poderiam ter sido. Assim, não se deve entender os mitos tal como realidades empíricas ou reflexas, tampouco como invenções absurdas. Nesse sentido, como prática literária que abarca inúmeras possibilidades, a contação de histórias está presente em todos os continentes da Terra, em reinvenções narrativas que se reatualizam na fala e que se materializam na escrita por meio de pesquisas e antologias sobre essa produção oral. Para exemplificar a presença dessas ficções, cito uma amostragem. Na África, estão presentes os mitos da criação do mundo, como a história Yorubá, que carrega a religiosidade de Orum (ARTERO, 2014). Na Ásia, as "1001 Noites" narram as histórias de Sahrazad<sup>2</sup>, considerada uma das primeiras contadoras de histórias registradas na ficção (JAROUCHE, 2017a; 2017b). Na Europa, personagens como a Branca de Neve foram colhidas na voz de falantes do solo alemão e registradas pelos irmãos Grimm (GRIMM; GRIMM, 2012). Na Oceania, simbolizando o céu e a terra, a luz e a escuridão, estão difundidas as lendas indígenas Maori de Rangi, o pai-céu, e Papa, a mãe-terra, (MERLEAU-PONTY; MOZZICONACCI, 2007), essa última figura também representada em mitos das Américas, nas histórias de "Pachamama". Nas Américas, as lendas ameríndias e negras, que podem ser nomeadas no Brasil histórias "afro-pindorâmicas<sup>3</sup>", de acordo com Antônio Bispo (2015), líder quilombola do Quilombo Saco do Curtume do Estado do Piauí, se

---

<sup>2</sup> Grafia original em árabe. Em português, a personagem é frequentemente descrita como "Shahrazad" ou "Sherazade".

<sup>3</sup> O autor produz essa palavra-conceito por meio da união do radical "afro", de africanos, e a palavra "pindorama", de origem indígena tupi e que significa "terra de palmeiras", o primeiro nome do Brasil, para denominar os povos africanos e ameríndios que viveram na América durante a colonização e que habitam este território até os dias atuais.

desenvolveram de forma situada por meio de saberes locais ligados à terra. Dentre essas narrativas estão os mitos de criação do mundo, em que a "cobra-canoa" do povo Desana se expressa (KEHÍRI; PÃRÕKUMU, 1995), de mesmo modo que em histórias de formação de quilombos brasileiros – lugares de fuga e resistência negra no Brasil – conforme suas lideranças (COLETIVO NARRATIVAS NEGRAS, 2020). Tais narrativas e fatos históricos se relacionam e se reatualizam por meio da “fricção interétnica” (OLIVEIRA, 2004). Um caso de fricção interétnica verificado e explanado pelo antropólogo João Pacheco de Oliveira em pesquisas brasileiras sobre os indígenas do Nordeste, está na dificuldade de estabelecer histórias sobre uma cultura puramente indígena nesta região, sem contágios com as raças negra e branca – e considerando ainda os contatos que acontecem entre distintas etnias indígenas com culturas diversas. Conforme o autor, estudos antropológicos do século XX compilam poucas referências sobre os indígenas do nordeste no período pré-colonial brasileiro e, ao observar suas culturas contemporaneamente, descrevem trocas culturais acentuadas entre os povos originários e os modos de vida ocidentais e afro-diaspóricos. Oliveira destaca essa dificuldade de acessar informações sobre os indígenas do nordeste anteriormente à situação colonial pelo fato de que o interesse científico e as descrições etnológicas sobre esse grupo só se deram após fluxos culturais intensos, resultando em “hibridizações culturais” (BHABHA, 1998). Segundo Bhabha, a hibridização cultural constrói-se fora de discursos culturais binários, produz-se contrariamente à hegemonia cultural e dá-se nas negociações entre práticas culturais diferenciais. O hibridismo cultural estabelece-se como um processo involuntário ao sujeito, de modo consciente ou inconsciente, em que dois sistemas (ou mais) de valores se encontram, se questionam, se relativizam e se sobrepõem. Nesse sentido, é necessário ressaltar que as culturas, as literaturas e as contações de histórias das quais tratamos nesta pesquisa não se pretendem “intocadas”, “puras” ou “essencialistas”, pois o índio modelo ou “o índio hiper-real” (RAMOS, 1995) – acrescentamos o sujeito negro –, homogêneo, nacionalista e sem diferenças étnicas e contágios com outras etnias, é um arquétipo construído pelo ocidente:

Princípios virtuosos, pureza ideológica, disposição de morrer heroicamente e outras proezas morais não são mais do que fantasias de branco. Mas não parece ocorrer a muitos militantes indigenistas que, ao exigi-las dos índios, eles estão, de fato, criando o modelo perfeito daquele que não sucumbe a pressões (RAMOS, 1995, p. 10).

Assim, ao se destacar o aspecto movente e os fluxos culturais dos povos tradicionais entre si e com grupos não-tradicionais, estabelece-se uma opção salutar para compreender a presença dos recursos materiais em contações de histórias, prática integrante da história, da cultura e da literatura dos povos afro-pindorâmicos.

Matos e Sorsy (2009) expõem que o conto oral é uma produção das sociedades tradicionais africanas – entre outras – que integra o corpo e a voz e, que por meio de mitos primitivos, construídos no coletivo, busca transmitir conhecimentos sobre o cosmos e a humanidade. Na tradição oral, a repetição do conto representa a memória viva das gerações anteriores. McCallum (2002) amplia esse conceito ao estruturar suas observações antropológicas sobre as histórias contadas pelos indígenas Huni Kuin, no Brasil – as quais se configuram como conhecimentos construídos por essa sociedade complexa por meio do acúmulo de relatos orais –, entre narrativas do “tempo mítico” e do “tempo histórico”. Nas histórias míticas, os Huni Kuin contam que o tempo mítico, em que viviam os seus antepassados Incas, prevalece. “Os mitos sobre os Incas contam a criação do mundo social dos Huni Kuin desde a época mais remota, em que viviam na ignorância e sem as vantagens do dia e da noite, do calor e do frio [...]” (MCCALLUM, 2002, p. 389), tentavam vivenciar a imortalidade por meio da união com os Incas, entre outras vivências imateriais. No tempo histórico, localizado por eles entre o período colonial e o contemporâneo, os indígenas contam sobre fatos vividos fisicamente e lembrados pela coletividade do povo “[...] em que os Huni Kuin atingiram a socialidade mortal por meio de uma endogamia imperfeita” (MCCALLUM, 2002, p. 389). Nesse período, também vivenciavam as técnicas de produção Inca e os fatos cotidianos, como a retomada de suas terras. Sem a intenção de universalizar os povos afro-pindorâmicos, mas com o propósito de dialogar em uma perspectiva brasileira transcultural, nesta pesquisa, ampliamos a interpretação de que as contações de histórias dos Huni Kuin podem ser míticas ou históricas para a compreensão de que esse fenômeno também constitui as *performances* de outros contadores de histórias contemporâneos, sejam eles parte dos povos tradicionais ou não. Tal explanação, que versa sobre o tempo mítico e o tempo histórico, é sustentada por Hampâté Bâ e Daniel Munduruku, contadores de histórias e teóricos, o primeiro negro africano malinês e, o segundo, indígena brasileiro da etnia Munduruku, os quais versam sobre a estrutura e os temas das narrativas orais.

Destacam-se duas fontes tradicionais que sustentam a contação de histórias, parte da tradição oral, no Brasil: a primeira os povos originários, indígenas nativos do nosso país; e, a segunda, os povos afro-diaspóricos, vindos de diferentes países para o Brasil durante o período colonial e que se ampliaram por meio de seus descendentes. De acordo com Munduruku (2015), através de relatos de seu pai acerca das histórias indígenas, os mitos preservados até os dias atuais nos explicam a vida na natureza desde as origens, ilustrando de onde os indígenas vieram e para onde vão; como encontrar alimento; como ocorre o namoro entre homens e mulheres; e como algumas pessoas se transformaram em animais por serem desobedientes; em suma, histórias que ensinam as formas do bem-viver – por meio de narrativas míticas e históricas. O autor afirma que as histórias contadas são circulares: confirmam, negam, questionam e possibilitam reflexões sobre o mundo. Corroborando os temas tratados nestas contações de histórias, Hampâté Bâ (2010) teoriza sobre os mitos e os contos herdados das sociedades africanas, também alicerçados na oralidade; expõe sobre narrativas orais que se constroem como genealogias de diferentes territórios e fatos históricos, mitos que explicam as origens das famílias retratadas, bem como, histórias de heróis e de terras distantes. Por meio da contação de histórias, as narrativas orais, as histórias, as memórias, os costumes e os saberes tradicionais dos povos são preservados e transmitidos às gerações posteriores enquanto contributo para a construção de suas identidades e a preservação dessa epistemologia. Nessa direção, ambos os grupos tradicionais, negros e indígenas, concebem a mitologia como parte do real e/ou tradução da realidade, perspectiva anteriormente suscitada a partir de Lévi-Strauss (1993).

Para remontar a origem da contação e do contador de histórias tradicional africano, faço uso das reflexões e apontamentos de Hampâté Bâ (2010, p. 169), conforme o autor, “a tradição oral não se limita a histórias e lendas [...]. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação [...]”. Os especialistas da tradição oral africana são conhecidos como “tradicionalistas” e são eles os conhecedores da história nacional. Cada área do conhecimento possui um tradicionalista nomeado como *doma* para preservar o seu conhecimento. Os *domas* dividem-se em ofícios, especializando-se em saberes específicos e compartilhando-os através da narração de histórias de fatos e vivências reais por meio da ética e da verdade absoluta. Os contadores de histórias responsáveis pela animação pública são chamados *griots* ou griôs, estes

são genealogistas e historiadores que contam histórias baseadas em fatos, mas que recebem floreios para pescar a atenção dos ouvintes. Hampâté Bâ afirma que estes últimos tradicionalistas fazem uso dos contos, da poesia lírica e da música – utilizando-se de recursos materiais musicais – para animar e divertir o público (HAMPÂTÉ BÂ, 2010).

Hampâté Bâ (2010) elucida-nos sobre a força do contador de histórias na sociedade ao narrar o fato histórico de que na época da colonização, na África, os contadores de histórias foram perseguidos por transmitirem os saberes tradicionais do seu povo; simultaneamente, os colonizadores forçavam a implantação de suas próprias concepções naquele território. O autor expõe a luta e a resistência de muitos contadores tradicionais africanos ao fugirem para as matas a fim de conservar estes conhecimentos e o compromisso dele próprio em registrar na escrita histórias de sua cultura com o intuito de transmiti-las às gerações posteriores. Munduruku (2015) reforça este princípio de potência da tradição oral e dos costumes indígenas – e o temor dos não-indígenas sobre estes. Ele explicita que as narrativas orais dentro das comunidades fortalecem o seu pertencimento ao povo para resistir aos esforços de aculturação externa sofridos por seu grupo e por outros "parentes" (outros povos indígenas). Neste contexto, as vivências indígenas e as africanas se inter-relacionam, quer no que concerne à tradição oral, quer na resistência pela preservação de suas identidades culturais. Hall (2006) afirma que parte da identidade cultural de uma sociedade é constituída pela sua identidade nacional, essa solidificada a partir da produção de sentidos de uma cultura nacional. “Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2006, p. 51). Nessa direção, a contação de histórias contribui para o fortalecimento da identidade cultural brasileira por meio do resgate de suas origens ancestrais, visto que

o hábito de ouvir histórias desde cedo ajuda na formação de identidades; no momento da contação, estabelece-se uma relação de troca entre contador e ouvintes, o que faz com que toda a bagagem cultural e afetiva destes ouvintes venha à tona, assim, levando-os a ser quem são (TORRES; TETTAMANZY, 2008).

No Brasil contemporâneo, esta relação ancestral de fala e escuta, presente nas práticas de contação de histórias, é mantida pelos povos afro-pindorâmicos,

possuintes de uma tradição oral, e seus aliados não-tradicionais, sujeitos circunscritos etnicamente em ideologias dominantes, mas que buscam romper estas barreiras, em maior ou menor grau, por meio da manutenção de epistemologias orais. O contador de histórias tradicional contemporâneo ou o contador de histórias não-tradicional contemporâneo seguem compartilhando esta prática a partir do princípio comum de coletividade, de forma a existirem, resistirem e re-existirem em meio ao insistente genocídio cultural (NASCIMENTO, 2016), que tenta solapar a tradição oral no Brasil desde a colonização europeia. Assim, a fim de evidenciar as violências epistêmicas infligidas aos povos tradicionais<sup>4</sup> e à contação de histórias no Brasil, na próxima seção, debater-se-á o tema a partir de uma perspectiva decolonial.

## 2.2 CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS, EPISTEMICÍDIO E DECOLONIALIDADE

Anteriormente às revisões historiográficas iniciadas pelas reflexões de teóricos dos estudos culturais e pós-coloniais, o colonialismo político da África, da América e da Ásia sustentou-se como uma “empreitada filantrópica” (CÉSAIRE, 2010), “[...] um velho truque ideológico [a fim de] desumanizar os povos a quem o imperialismo quer saquear as riquezas, tornando-os bestas-feras para melhor justificar a violência e o genocídio” (RIBEIRO, 2010, p. 11). Uma hipocrisia coletiva que estabeleceu através do empreendimento de pilhagem econômica, mascarada de ideal civilizatório, diversas formas de dominação e de aniquilação cultural: a destruição dos povos astecas e incas; o banimento das contribuições epistemológicas e das construções como os bronzes de Benin e a escultura shongo; a aniquilação da “[...] invenção da aritmética e a geometria pelos egípcios; o descobrimento da astronomia pelos assírios; o nascimento da química entre os árabes; a aparição do racionalismo no seio do Islã [...]” (CÉSAIRE, 2010), e, importante de ser acrescentada, a contação de histórias desenvolvida pelos povos “afro-pindorâmicos” (BISPO, 2015). Do mesmo modo, o colonialismo empreendeu a escravização de povos, a espoliação do solo, o desapossamento de terras e bens

---

<sup>4</sup> De acordo com a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais, instituída pela Presidência da República através do decreto nº 6.040, de 7 de fevereiro de 2007, Povos e Comunidades Tradicionais são "grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição" (BRASIL, 2007).

materiais, dentre outras formas de controle e subjugação. Foi também um fenômeno de dominação epistemológica, “[...] uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e nações colonizadas, relegando muitos outros saberes para um espaço de subalternidade” (SANTOS; MENESES, 2009, p. 7). Por seu lado, Balandier (1993) teoriza a situação colonial na qualidade de uma rede complexa de significações que se estabelecem entre colonizadores e colonizados. Com enfoque nos povos colonizados, destaca a partir das conceituações de R. Kennedy, que os mesmos se constituem por uma dupla história: a história pré-colonial e pretensamente estável, e a história sobreposta condicionada pela dominação colonial, em que as sociedades colonizadas passam por uma “experiência sociológica grosseira, resistindo por meio de práticas fundamentais e se adaptando com a inclusão da cultura do colonizador” (BALANDIER, 1993, p. 109).

Nessa ordem, Quijano (2004) reflete sobre a continuação da situação colonial e do colonialismo por meio do fenômeno de “colonialidade do poder”, a saber, um sistema de exploração com caráter capitalista restrito aos brancos/europeus que se estrutura por meio do imperialismo atrelado a variadas práticas de dominação e que tem o racismo como eixo estruturante do sistema-mundo-capitalista. O autor expõe que a categoria de “raça” se constrói como distinção mental moderna “[...] para naturalizar as relações sociais produzidas pela conquista, torna-se a pedra basal do novo sistema de dominação [...]” (QUIJANO, 2004, p. 77). O eurocentrismo, assim, se impõe como modelo da modernidade, utilizando-se de estratégias sociais, políticas, econômicas e epistemológicas para subjugar sujeitos não-brancos e subalternizá-los em minorias políticas.

Com o objetivo de negar e de excluir uma heterogeneidade de formas de conhecimento, a produção e a reprodução do conhecimento eurocêntrico, tanto na situação colonial, quanto na contemporaneidade com a colonialidade do poder, são descontextualizadas, postas como neutras e universais, enquanto se configuram como a única forma possível de conhecimento humano. Nesta direção, são desconsideradas múltiplas epistemologias existentes. Santos (2009) aponta que essas formas de deslegitimação, de cerceamento e de anulação de saberes são processos que constituem o fenômeno de “epistemicídio”. Em sentido literal, a palavra epistemicídio constitui-se da união do termo grego *episteme*, que significa ciência, com o sufixo *-cídio*, que tem o sentido de matar ou morte. Ou seja, em

tradução *ipsis litteris*, epistemicídio significa a “morte da ciência”, uma descrição acertada visto que as estratégias de deslegitimação de saberes alternativos pretendem banir, excluir, aniquilar, em síntese, matar, epistemologias não-hegemônicas.

A definição de “genocídio cultural” de Nascimento (2016), dialoga com o conceito de epistemicídio. O genocídio cultural refere-se aos ataques constantes e deliberados aos conhecimentos de um grupo racial ou político com a intenção de extinguir os seus sistemas políticos, econômicos, epistemológicos e/ou sociais, esse último no caso de extermínio físico. Esse processo procura desumanizar os sujeitos pertencentes ao grupo não hegemônico a fim de que não resistam a violências, dominações e opressões de caráter exploratório, como ocorreu na situação colonial brasileira e que se propaga, nos dias atuais, pelos reflexos do colonialismo com os povos negros e indígenas no Brasil, na América e na África, de forma geral. Nesse contexto, as artes e as histórias dos povos se constituíram/constituem como relicários de suas ontologias, o que se comprova pela existência, dentre outras produções, da contação de histórias e dos mitos afro-pindorâmicos, mesmo após cinco séculos do início da colonização. Portanto, compreende-se que a democracia racial brasileira é falaciosa, pois apresenta a tríplice negros-indígenas-brancos como formada por grupos aliados e passíveis das mesmas possibilidades e oportunidades sociais, políticas, econômicas e epistemológicas, enquanto as relações raciais do país se constituem através do racismo. Nascimento (2016) relata que o “mito da democracia racial” se sustenta por meio de estratégias ativas, a exemplo estão os fatos de que desde a abolição da escravidão o Estado dissimula documentos oficiais retratando uma integração negro-africana, e a Igreja utiliza sermões para a obediência do povo negro.

Há ainda outra lenda justificadora da tese da "democracia racial" no Brasil: ela se localiza na mistificação da sobrevivência cultural africana. Este fundamental argumento se reveste de grave perigo, pois seu apelo tem sido sedutor e capaz de captar amplo e entusiástico suporte. Postula o mito que a sobrevivência de traços da cultura africana na sociedade brasileira teria sido o resultado de relações relaxadas e amigáveis entre senhores e escravos. (NASCIMENTO, 2016, p. 66)

Mistificada, a democracia racial brasileira esconde o seu real cenário, o qual revela o enaltecimento da miscigenação entre brancos e negros e entre brancos e indígenas como tentativa de embranquecimento racial e como resultado de

constantes violências físicas contra mulheres afro-pindorâmicas; a imputação de um reconhecimento de inferioridade e selvageria a tudo o que pertence a cultura negra e indígena; o sincretismo religioso e a folclorização do negro e do indígena como forma de infantilizar nossos conhecimentos. Nessa direção, na mesma sociedade em que se acredita no mito da democracia racial, o genocídio físico e cultural da população afroameríndia se massifica. O primeiro agindo na extinção racial destes sujeitos e o segundo na rejeição de epistemologias não-brancas, diferentes facetas de um mesmo fenômeno: o “racismo estrutural” (ALMEIDA, 2020).

O racismo é um processo sistêmico e contínuo de opressão e de segregação racial que, por um lado, usa a categoria de raça para dominar e oprimir um determinado grupo e, por outro, mantém um sistema de privilégios ao grupo opressor. No caso do Brasil, tem origem na colonização desde a chegada dos europeus e a imposição da dinâmica de estratificação social a partir de categorias raciais e de poder – em que indígenas e negros foram/são posicionados como subalternos. O racismo é sempre estrutural e não *um* dos tipos de racismo, porque é ancorado em uma estrutura, é parte de algo mais profundo, “seja nas relações interpessoais, seja na dinâmica das instituições” (ALMEIDA, 2020, p. 21).

Ainda que seja quase um lugar-comum a afirmação de que a antropologia surgida no início do século XX e a biologia – especialmente a partir do sequenciamento do genoma – tenham há muito demonstrado que não existem diferenças biológicas ou culturais que justifiquem um tratamento discriminatório entre seres humanos, o fato é que a noção de raça ainda é um fator político importante, utilizado para naturalizar desigualdades e legitimar a segregação e o genocídio de *grupos sociologicamente considerados minoritários* (ALMEIDA, 2020, p. 31, grifos do autor).

Almeida destaca que o racismo estrutural se mantém por meio de micro e macro políticas de opressão e de discriminação com raízes coloniais. Nesse sentido, equiparadamente, para combatermos esse fenômeno precisamos fazer uso das mesmas dimensões políticas, com micro- e macroações. Corroborando as postulações do autor, Ballestrin (2013) apresenta os fenômenos pós-colonialismo, descolonialismo e decolonialidade, essa última a partir do chamado “giro decolonial”, possibilitado por movimentos contra-coloniais de autonomia epistemológica latino-americana. O anti-colonialismo não é um termo explanado pela autora, no entanto, o referenciamos aqui como território ocupado por teóricos e ativistas políticos engajados em movimentos de libertação de países colonizados antes do

chamado pós-colonialismo, surgido na década de 1980. Aimé Césaire, anteriormente referido, foi um dos teóricos do período anti-colonial; poeta e ensaísta, fundou o conceito de Negritude como conhecemos na contemporaneidade: um movimento de valorização, de restauração e de manutenção das nossas raízes africanas, assim como de novas produções da estética e da ancestralidade negra.

Depreendem-se do termo “pós-colonialismo” basicamente dois entendimentos. O primeiro diz respeito ao tempo histórico posterior aos processos de descolonização do chamado “terceiro mundo”, a partir da metade do século XX. Temporalmente, tal ideia refere-se, portanto, à independência, libertação e emancipação das sociedades exploradas pelo imperialismo e neocolonialismo – especialmente nos continentes asiático e africano. A outra utilização do termo se refere a um conjunto de contribuições teóricas oriundas principalmente dos estudos literários e culturais, que a partir dos anos 1980 ganharam evidência em algumas universidades dos Estados Unidos e da Inglaterra (BALLESTRIN, 2013, p. 90).

Em conformidade com o aspecto simbólico do fenômeno pós-colonial expresso pela autora, Hall afirma que o mesmo “[...] se refere ao processo geral de descolonização, que tal como a colonização, marcou com igual intensidade as sociedades colonizadoras e colonizadas (de formas distintas, é claro)” (HALL, 2003, p. 108). Ballestrin registra que o conceito de descolonialismo, com “s”, age no mesmo sentido que o pós-colonialismo, entretanto com maior expressão no período da Guerra Fria por meio de produções de sujeitos não-negros e negros do eixo europeu sobre os movimentos de descolonização. Em contrapartida, o "giro decolonial" ou a decolonialidade se constrói pela radicalização do pós-colonialismo pensada em específico enquanto fenômeno contra-colonial de libertação e de revisão historiográfica das Américas. O Grupo Modernidade/Colonialidade, formado em meados de 2000, fundou o movimento que hoje associa também outros teóricos. Um dos conceitos centrais do grupo, desenvolvido pelo teórico Aníbal Quijano, é a "colonialidade do poder", apresentada anteriormente. Definição que discute uma forma de colonialismo interno à sociedade, fundada pela categoria de raça, e que mesmo após os movimentos de libertação colonial das Américas e o fim jurídico do período escravocrata continua agindo por meio do imperialismo. É um sistema de opressão que age por meio do racismo, invisibiliza a história não-ocidental e exclui os direitos de uma grande parcela da população. No Brasil, cientistas negros como Abdias Nascimento, Lélia Gonzalez, Djamila Ribeiro, Sueli Carneiro, Antônio Bispo, Silvio Almeida e outros, discutem a importância da identidade e da cultura negra, e

das marcas deixadas na nossa sociedade pela situação colonial, a partir de literaturas anti-coloniais e pós-coloniais, alguns inclusive se posicionando como parte do movimento pós-colonial – possivelmente por fomentar questões comuns entre povos negros africanos e diaspóricos. No entanto, nossos teóricos territorializam o negro na história das Américas, abrindo um novo espaço de discussão dentro da teoria decolonial e ampliando as experiências discutidas, majoritariamente centradas na história nativa (indígena) americana. Em conformidade a isso, posicionar a contação de histórias a partir de origens ancestrais brasileiras, com contribuições indígenas e negras na historiografia americana, é situá-la em uma perspectiva decolonial, fenômeno que sustenta essa pesquisa e que estabelece insurgências “[...] de pensar, saber, ser, estar, de existir e viver” (PEDAGOGÍAS DECOLONIALES, 2020, tradução nossa), tal como ressalta Catherine Walsh, uma das participantes do grupo Modernidade e Colonialidade.

É possível que um dos primeiros atos de epistemicídio ocorridos na América tenha sido na chegada dos espanhóis, em 1492, com suas visões homogeneizadoras sobre os povos que aqui viviam originalmente, nomeando-os indiscriminadamente “índios” e anulando suas diferenças étnicas e culturais, processo que se repetiu após o rapto e a chegada de africanos de diversas etnias no continente, chamados “negros”. Como fomento ao genocídio cultural, os povos indígenas da América do Norte têm a anulação de suas línguas nativas em prol do uso de línguas ocidentais, acarretando na diminuição da troca de informações entre grupos locais e, assim, na restrição de práticas de oralidade e de troca de conhecimentos (BONFIL BATALLA, 1992) – genocídio cultural que se alastrou pelo restante do continente. No contexto brasileiro, o epistemicídio está fortemente inculcado às cosmovisões afro-pindorâmicas, desde o período colonial. Na tentativa de desarticular e inferiorizar estes povos, os colonizadores deslegitimaram suas religiões, suas lutas, suas danças, suas músicas, sua transmissão de saberes por meio da oralidade, entre outras formas de expressões culturais. Tentativas constantes que objetivaram anular, negar e roubar a nossa história. Em discurso à Unesco, Hampâté Bâ, responsável por registrar inúmeros contos da literatura oral africana, expõe um pensamento metafórico para discorrer sobre a importância de fomentar a cultura oral africana, baseada na tradição oral:

Um país pode muito bem importar plantas estrangeiras e adaptá-las em seu solo, se isso for possível. É até mesmo um dever fazer tudo para melhorar sua terra para que ela possa produzir muitas plantas e bons frutos. O perigo é querer abrir mão de sua terra para colocar outra no seu lugar; é querer por exemplo levar uma terra nórdica para a África, para cultivar milho. É muito provável que daí nada de muito produtivo poderá sair.

Reencontremos nossa terra, ela nos alimentará! E talvez possa até mesmo oferecer seus frutos saborosos às outras nações, onde os frutos perderam o sabor. Reencontremos nossa personalidade africana própria, e talvez possamos assim estender ao amigo estrangeiro não mais a mão de um mendigo, mas a mão de um irmão (HAMPÂTÉ BÂ, s/d *apud* MATOS, 2014, p. 186).

Parafraseando Hampâté Bâ, encontrar a própria terra é encontrar a própria voz, é trazer a oralidade para o centro, assim como a contação de histórias, que tem seus alicerces na tradição oral e se inclui na perspectiva decolonial. Contar histórias, na sociedade contemporânea, bem como pesquisá-la, constitui-se como um “ir além” que se afasta do fenômeno colonialista (HALL, 2003), uma prática que se estabelece como resgate da memória das sociedades tradicionais e de resistência à aculturação colonialista e imperialista mediante a valorização e perpetuação das tradições dos povos originários. A oralidade, enquanto meio de transmissão de conhecimento e, conseqüentemente, a prática de contar histórias como ato central nas sociedades tradicionais, vêm sendo atacadas historicamente como elementos menos legítimos do que a escrita. Desse modo, os contadores de histórias brasileiros cultuam esta tradição como um ato de resistência, um resgate à cultura ancestral que pensa no coletivo e na comunidade. Por conseguinte, esta pesquisa, que tem como proposição investigar em que contextos de atuação e com quais receptores contadores de histórias empregam, ou não, recursos materiais em suas *performances*, constitui-se como componente de resistência e re-existência da identidade cultural brasileira. Consoante Hall (2006), na modernidade tardia, no campo sociológico, o conceito de identidade e, mais especificamente, de identidade cultural, está sendo assinalado como um aspecto social em crise. Para o autor, durante a história ocidental, o conceito de identidade do indivíduo foi definido de diferentes maneiras: como o sujeito do Iluminismo, centrado e unificado; como o sujeito sociológico, em que a identidade nasce na interação do “eu” com o “outro”, afetado pela cultura; como o sujeito pós-moderno que se constitui “[...] não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2006, p. 12). Hall (2006) afirma que o sujeito pós-moderno do ocidente se constrói em meio à modernidade e em um tempo-espço que simultaneamente

carrega marcas de um passado (e de um presente) imperial e de um presente globalizado. Nesse sentido, o sujeito pós-moderno impacta na construção das identidades culturais, pois o seu contexto globalizado age de formas controversas na construção destas identidades. A globalização, concomitante e paradoxalmente, aproxima culturas por meio do capitalismo, promovendo um hibridismo cultural e provoca algumas sociedades a restaurarem suas tradições como forma de resistência à substituição cultural.

Em “o narrador considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin (1994) aponta indícios que culminariam na morte do contador de histórias tradicional no século XX. Nessa teoria, dois fenômenos destacam-se dentre os impactos para o desaparecimento do narrador de histórias: o primeiro está no surgimento do romance, que se estrutura por meio da escrita em saberes individuais e que propõe a leitura solitária; e, o segundo, está na difusão da informação pelos jornais, que explicam todo e qualquer fato acontecido e retiram os encantamentos promovidos pela narrativa oral. Tendo vivido no final do século XIX até a década de 1940, no século XX, durante o aparente desaparecimento dos contadores de histórias promovido pelo surgimento de novas tecnologias de escrita, faz-se natural a interpretação do autor de que o narrador de histórias tradicional se encaminhava para a extinção. Contudo, outras teorizações sobre a contação de histórias nos apontam que ao longo da modernidade o contador de histórias tradicional não morreu, mas sofreu uma espécie de “hibernação”. Após seu breve desaparecimento ressurgiu transformado no contador de histórias contemporâneo.

Matos (2014) elucida-nos que no continente europeu o “desaparecimento” dos contadores de histórias tradicionais ocorreu após a Primeira Guerra Mundial. Em muitos casos os serões de contos foram substituídos pela leitura em voz alta. Na África, um processo semelhante aconteceu devido à colonização europeia, pois os saberes tradicionais, transmitidos pela tradição oral, foram substituídos pela escola ocidental centrada na escrita. Além disso, grupos de jovens foram convidados a servir na guerra ou a estudar em outros países – ações do sistema imperial na tentativa de aculturar essas regiões. No Oriente Médio, a Segunda Guerra Mundial favoreceu o desaparecimento dos contadores de histórias tradicionais nas grandes cidades. E, na América do Sul, a partir do início do século XX, os contadores de histórias tradicionais dissiparam-se nos centros urbanos, mantendo algumas raízes ainda no interior. Associada a essa aparente ausência dos contadores de histórias,

está a modernidade, com o perfil do sujeito moderno solitário, centrado no individualismo e distante do coletivo (Hall, 2006). A Coletividade é caracterizada como fenômeno essencial para a permanência de eventos em que se constroem as narrativas orais (MATOS, 2014). Entretanto, o “desaparecimento” do contador de histórias tradicional não ocasionou a “morte” das narrativas tradicionais, estas ficaram guardadas na memória dos povos e retornaram aos centros urbanos por meio de outras vozes, as dos contadores de histórias contemporâneos. Matos (2014) relata que o retorno dos narradores, em diversos países do mundo, ocorreu em meados de 1970. No Brasil, a contação de histórias reapareceu por volta de 1990, em Belo Horizonte, como um contraponto da sociedade escrita e tecnológica, que impulsionou alguns sujeitos a buscarem o resgate de formas pessoais de comunicação, a relação entre os pares e a ancestralidade da palavra. A autora estabelece que o conto, nas sociedades tradicionais e contemporâneas, possui tanto um perfil recreativo, quanto instrutor, em que transmite de uma geração à outra as regras morais, sociais e tradicionais do bem-viver. A autora cita Hampâté Bâ expondo que um mesmo conto e, por conseguinte, os seus ensinamentos, podem ser transmitidos a uma criança de sete anos e a um erudito, e o que vai se modificar é a complexidade da compreensão de cada um. Assim, observa que

“[...] o critério para definir o contador de histórias contemporâneo, considerado o legítimo descendente do contador de histórias tradicional, está mesmo na forma como ele constrói seu texto: junto de seus ouvintes, na situação de *performance* própria do estilo oral em que, ao contrário do teatro, a presença do diretor de cena é dispensável” (MATOS, 2014, p. 178).

Nesse sentido, os encontros entre *performer*-texto-receptor são basilares para a formação do contador de histórias, pois é no cotidiano performático que o mesmo experiencia as possibilidades narrativas de seus contos. Matos e Sorsy sugerem que os repertórios dos contadores de histórias contemporâneos sejam compostos por contos populares ou tradicionais da tradição oral, ou seja, os contos maravilhosos, “[...] os mitos, as fábulas, as histórias de animais, os contos acumulativos, os contos da mentira, os contos etiológicos, os contos do Demônio logrado, os contos da natureza denunciante, as anedotas, as lendas [...]” (MATOS; SORSY, 2009, p. 1).

Posto isto, compreende-se que fomentar conhecimentos além da ciência hegemônica é uma forma de promover a manutenção de saberes alternativos a tal ciência e romper com a opressão e as tentativas de epistemicídio através do

“problema da história única” (ADICHIE, 2019). Não se trata de ignorar ou solapar a ciência europeia, parte do conhecimento humano, mas de problematizá-la como uma das epistemologias possíveis. Para Adichie, a história única de uma sociedade e os estereótipos sobre ela desenvolvidos, como a inferiorização intelectual, acontecem pois a sociedade global não tem acesso a uma variedade de narrativas destes outros espaços-tempos, ausência decorrente da falta de estrutura econômica e literária de sociedades não europeias ou não estadunidenses para ampliar a visão de mundo construída pelo Ocidente sobre si mesmas. Segundo a autora, “a história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (ADICHIE, 2019, p. 26).

A contação de histórias, parte da literatura decolonial, se configura como prática oral que rompe com os saberes imperialistas e vai além destes dentro de uma historiografia ancestral americana. Nesse sentido, saber mais sobre os recursos materiais na *performance* do contador de histórias porto-alegrense é uma forma de ampliar a história única conhecida sobre a literatura brasileira e romper com o epistemicídio alimentado pela epistemologia hegemônica fomentada desde a colonização.

### 2.3 ORALIDADE, *PERFORMANCE* E RECURSOS MATERIAIS

Na história das sociedades colonizadas há uma conjuntura comum: a manifestação dos colonizadores advindos do Ocidente apresentando-se a si mesmos às primeiras e ao restante do mundo como uma raça superior e altruísta, ao adentrar territórios exteriores – países em que fez colônia – com o intuito de civilizá-las. No entanto, a partir de revisões historiográficas, que se devem ao movimento de descolonização, compreende-se que o objetivo dos países imperiais era (se ainda não o seja) usufruir dos recursos naturais e humanos das colônias instituídas, impondo sua cultura e oprimindo a identidade e a cultura local dos povos por eles colonizados. Conforme Said (1993, s/p),

em nossa época, o colonialismo direto se extinguiu em boa medida; [já] o imperialismo [...] sobrevive onde sempre existiu, numa espécie de esfera cultural geral, bem como em determinadas práticas políticas, ideológicas, econômicas e sociais.

Nesse sentido, ainda que a oralidade seja uma prática ancestral anterior à escrita na história da humanidade, e havendo pesquisas que comprovam a sua legitimidade, ela vem sendo historicamente atacada pelo imperialismo em um movimento contínuo de genocídio cultural herdado do colonialismo. A exemplo, está a pesquisa etnográfica de Hampâté Bâ, o qual expõe no livro “História do Império Peul de Macina no Século XVIII”. Ele expõe que nas sociedades orais africanas as histórias narradas, passadas de “boca a ouvido”, são preservadas por diferentes etnias, ao longo do tempo, com virtuosa precisão (HAMPÂTÉ BÂ, 2010), expressando seu valor científico tanto quanto a historiografia eurocêntrica, a qual também é selecionada e registrada pelo homem, se não por sua boca e seu ouvido, por sua mão e seus olhos. Portanto, ambas as epistemologias assumem a mesma distinção, impossibilitando a superioridade de uma epistemologia sobre a outra. Zumthor (1997) afirma que a utilização dos termos “literatura popular”, “literatura primitiva” ou “literatura folclórica”, em referência à poesia oral, foram tentativas de inferiorizar a oralidade, opondo as produções de grupos pertencentes à classe econômica desfavorecida às de círculos elitistas. No entanto, o autor ratifica que não há nenhum critério interpretativo válido que determine a inferiorização da oralidade sob a escrita. Esta estratégia de subjugação, em que são separados conhecimentos não-europeus e não-estadunidenses, aos do restante do mundo, ocorre através do que Santos (2009) diferencia por “linha abissal”. Essa relação de desigualdade é pautada pelo pensamento abissal que retrata o que está “deste lado da linha” e é considerado lúdico, e o que está “do outro lado da linha”, constituído por variados conhecimentos deslegitimados e não-hegemônicos (SANTOS, 2009). O conceito de abissal é fundado pelo teórico como uma metáfora da cartografia das linhas globais que separam a crosta oceânica da placa continental, tal como os territórios coloniais são discriminados dos territórios colonizadores e imperialistas. Os conhecimentos “do outro lado da linha”, provenientes de territórios colonizados, são considerados inexistentes e retratados pelos atores sociais colonizadores e imperialistas do ocidente como um não-lugar com não-cidadãos, inferior e de selvageria. Dessa forma, os saberes construídos “do outro lado da linha” são aceites apenas como “[...] matéria-prima para a inquirição científica” (SANTOS, 2009, p. 25), fato que não se sustenta, visto as pujantes realizações pós e decoloniais, bem como a vasta gama de conhecimentos produzidos anteriormente à colonização.

Consoante Vich e Zavala (2004), é possível identificar três correntes teóricas, concebidas ao longo do século XX, que conceituam a relação entre oralidade e escrita. A primeira corrente surgiu na década de 1960 e foi definida como “a grande divisão”. Nessa teorização, os sujeitos que utilizam apenas a oralidade são apontados como proprietários de um pensamento primitivo, enquanto o desenvolvimento do pensamento dos usuários da escrita é considerado civilizado. O argumento desta corrente é de que a tecnologia escrita desenvolve o pensamento por si só, além de poder ser analisada após a sua produção, em oposição à oralidade, que não possui essa possibilidade pela sua “natureza efêmera”. Data-se em 1980 a quebra da dicotomia entre oralidade e literacidade<sup>5</sup> com o surgimento de uma segunda perspectiva teórica que considera “o *continuum* entre oralidade-literacidade”. Esta teoria postula que os usos da fala e da escrita se fazem por meio de diferentes contextos e demandas que se estabelecem entre a oralidade informal e a escrita formal. Paralela a essa definição surge também, na década de 1980, uma terceira teorização: “os novos estudos de literacidade” (NEL), uma alternativa teórica que critica radicalmente a perspectiva da “grande divisão” e, ao mesmo tempo, questiona o “*continuum* discursivo”. Os novos estudos sustentam que as habilidades de desenvolvimento de pensamento, como a metalinguagem, nos sujeitos que exerciam a escrita, apontados nas conceituações “da grande divisão”, não construíam suas reflexões apenas pelo uso desta epistemologia, mas que as mesmas eram aprendidas na escola. Portanto, se tratava do ensino de habilidades e não de uma habilidade inerente ao uso da escrita. O NEL refletiu também que diferente do postulado pelo “*continuum* discursivo”, a linguagem não se constrói por um *continuum*, mas por múltiplos usos da oralidade e da escrita que são impactados pelos contextos ideológicos em que estão inseridas. Assim, neste projeto, a compreensão da oralidade se alinha aos estudos do NEL, em que a prática oral – assim como a prática escrita – é impactada pelo seu contexto ideológico, em que a contação de histórias é carregada de resistência, de estética local e de memória cultural. É necessário ressaltar que valorizar a oralidade não significa negar a escrita, mas vivenciá-la tanto quanto a segunda, validando ambas as epistemologias e abrindo espaço para práticas coletivas, pois

---

<sup>5</sup> No texto original de Vich e Zavala (2004), o termo “literacidad” é utilizado para se referir às práticas sociais de leitura e escrita.

A civilização dita tecnológica ou pós-industrial está em vias (e já o dissemos bastante!) de sufocar em todo o mundo o que subsiste das outras culturas e de nos impor o modelo de uma brutal sociedade de consumo. Mas, na própria medida dessa expansão e diante da ameaça que ela traz, o que cada vez mais resiste no mundo de hoje? Resistem, sem intenção necessariamente de contestação ou de recusa, nos *media*, nas artes, na poesia, nas próprias formas da vida social (a publicidade, a política...), as formas de expressão corporal dinamizadas pela voz (ZUMTHOR, 2012, p. 62).

Para Vich e Zavala, a oralidade “[...] é uma prática, uma experiência que se realiza e um evento de que se participa” (VICH; ZAVALA, 2004, p. 11, tradução nossa), não é somente um texto, mas uma *performance* que acontece na interação social. A oralidade é constituída por todo o seu contexto, suas imagens, o modo pelo qual é produzida e quem a produz, pelo contexto histórico-social em que se circunscreve e pelo seu público (VICH; ZAVALA, 2004). Portanto, é possível presumir que sendo a palavra a própria *performance*, a arte de contar histórias se constrói por uma segunda *performance*, que tenta resgatar a primeira, recuperando e recriando histórias, memórias, costumes e saberes já ditos. Para compreender a *performance* do contador de histórias, faço uso das teorizações de Zumthor (2012). Conforme o autor, a *performance* é comumente definida com ênfase em seus aspectos oral e gestual, contudo, para além destes, destaca a emergência de sua forma ritual em que comunica um discurso e integra expressão e recepção, e que não somente transfere uma informação ao receptor, pois sugere uma verdadeira transformação. A poesia (literatura) configura-se ritualisticamente, mesmo despojada de sua conotação sacra, “esse discurso se dirige talvez, por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário; mas não da própria natureza discursiva” (ZUMTHOR, 2012, p. 45-46). Para tanto, fazem parte do rito os “textos identificados como tal, produtores assim identificados e público iniciado” (ZUMTHOR, 2012, p. 47). Fazem parte da *performance* toda e qualquer prática que tenha transmissão e recepção e que passe pela boca e pelo ouvido – a exemplo estão as contações de histórias, do mesmo modo que a transmissão de um texto e da escuta desse em rádio ou em CD. A tradição oral implica, entretanto, não só estes fatores, como também a produção de um texto, a conservação desse pela memória e, em geral, a repetição do mesmo (ZUMTHOR, 1997). Corroborando as teorias de que o narrador tradicional não desapareceu na

modernidade, somente hibernou como em outros momentos históricos, Zumthor (2012), por meio das formulações de Goody, afirma que

[...] em toda sociedade humana se produz um "equilíbrio homeostático" entre a sociedade e as tradições vocais que ela comporta: a cada momento da história dessa sociedade, certas tradições orais ou certas funções assumidas pela voz humana se encontram, por quaisquer razões, como objeto de uma "amnésia estrutural" em benefício de outros meios de comunicação ou de transmissão de autoridade. Mas essa amnésia é sempre provisória e alterna, ao longo do tempo, com fenômenos de ressurgência (ZUMTHOR, 2012, p. 57-58).

O teórico (ZUMTHOR, 2012) delinea três tipos de *performances*: a) a *performance* completa, que necessita de um corpo presente que conduza o ato imediato e poético através de todos os canais sensoriais do *performer* e do receptor; b) a *performance* vocal direta, que ocorre sem o corpo presente do performer e que é receptada por meio da audição (discos ou rádio); c) a *performance* puramente visual, que ocorre por meio da leitura solitária em que o leitor tende a restituir o prazer do poético através de suas emoções expressas pelo corpo. Nesta pesquisa é a *performance* completa que se faz presente na experiência do encontro *performer-texto-receptor*.

A *performance* completa se constitui em literatura por meio de um corpo presente no ato do encontro imediato. O *performer*, a partir de sua oralidade, permite a recepção coletiva da obra construindo a poesia através da tríade *performer-texto-receptor*. A presença plena, com intérprete e ouvinte, é carregada de apelos sensoriais.

[...] O corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. [...] É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível" (ZUMTHOR, 2012, p. 77-78).

A *performance* diz por si só para além do texto, se constrói no vivido, pelo encontro de cada um dos participantes. O sentido do que é ritualizado figura na relação entre o eu-nós dos corpos significantes e significados. O texto por si só, mesmo produzido pelo *performer*, não se expressa em ritual, pois somente na ação com o receptor é possível completar a *performance* exteriorizada pelo corpo. Ele procede de uma organização antecipada e sua transmissão se dá pela voz, pelo

gesto e pelo cenário. O texto pode se distinguir em vários momentos: na "formação", sua construção narrativa operada pela voz; na "transmissão" apoiada pelo gesto, ao se tornar público e acessível a outras pessoas além do *performer*; na "recepção", em que ocorre o encontro *performer*-texto-receptor e os canais sensoriais dos participantes são ativados; na "conservação", em que o texto permanece vivo mesmo após a passagem do tempo através da memória; e na "reiteração", em que se reúnem um número indefinido de recepções por meio de recriações e da "movência" da *performance*. O receptor integra a *performance* através do ritual, possui um corpo que emana sensações e provoca sentidos. É através do encontro com o performer e o texto, no caso da *performance* completa, que o sujeito produz o seu significado pessoal e ao mesmo tempo é atravessado por sentimentos coletivos provocados intencionalmente pelo *performer*. A recepção é atravessada pela materialidade do peso das palavras, sua acústica e suas reações no corpo do receptor. A mudança transpassa o leitor/receptor na concretização da recepção com emoções que se traduzem pelo preenchimento de espaços em branco deixados pelo texto, nele se regozija a ilusória liberdade interpretativa. Se hoje significa o texto de uma forma, amanhã, com repertórios e vivências diferentes, terá outra experiência. "O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma" (ZUMTHOR, 2012, p. 53).

Quatro tipos de situações performáticas podem ser distinguidas de acordo com o tempo em que se inserem: "convencional", "natural", "histórico" ou "livre" (ZUMTHOR, 1997). No tempo convencional, a poesia oral toma a forma de cantos, contos ou cânticos iniciáticos *performados* em celebrações pessoais ou periódicas, como eventos religiosos, aniversários, nascimentos, batismos ou mortes. Já as *performances* vinculadas às horas, à dias específicos ou às estações do ano acontecem no tempo natural, possuem uma relação direta com o ciclo cósmico e comumente são apresentadas em serenatas ou cantos de trabalho<sup>6</sup>; há epopeias, mitos ou contos *performados* exclusivamente à noite por instigarem o clima da narrativa, em algumas circunstâncias acompanhados de toques de tambor (recurso material). O tempo histórico se constitui por situações não ciclicamente recorrentes ligadas a um grupo ou um indivíduo, neste se instituem os cortejos ou cantos de protesto. No tempo livre, surgem *performances* pelo puro desejo de cantar ou de

---

<sup>6</sup> No Brasil, os "vissungos" representaram a vida de trabalho de africanos e seus descendentes na época da escravidão, em Minas Gerais.

contar, aleatoriedade na cadeia cronológica que não deixa de manifestar a força da *performance* (ZUMTHOR, 1997).

Os espaços em que ocorrem as *performances* também podem ser específicos. Zumthor (1997) explana que múltiplas culturas, conscientes da potência do fenômeno, dedicam-se à escolha do tempo, dos participantes e do espaço para cada modalidade performática. O autor cita práticas orais da Ásia, da Europa, da Oceania, da África e da América, e aqui nos interessam as marcas deixadas pelos últimos dois continentes citados:

Assim, em muitos casos, na África, a exploração e o controle do imaginário social pelo meio privilegiado da poesia tem, para as sociedades tradicionais, tanto ou mais importância que, para nós, a mais-valia econômica. [...] em certos lugares, distinguir-se-á o canto linguisticamente imutável, preso por circunstâncias precisas, frequentemente pronunciado por especialistas [...]. Para os ameríndios do baixo São Lourenço, menos distanciados que nós<sup>7</sup> das fontes mágicas, há, no território da tribo, lugares mais próprios do que outros ao recolhimento, permitindo ligar em um rígido feixe a totalidade das faculdades do espírito e do corpo. Esses lugares são reconhecidos e nomeados. É lá que se executa o canto, se recita o mito, se debulham as lembranças dos velhos caçadores (ZUMTHOR, 1997, p. 156 - 162).

O autor afirma, através das proposições de Josette Féral, que o espaço em que a *performance* acontece pode auxiliar o receptor a percebê-la ou não, de acordo com a "[...] distinção entre 'teatralidade' (quando esse espaço ficcional se enquadra de maneira programada) e 'espetacularidade' (quando não o faz)" (ZUMTHOR, 2012, p. 40). A exemplo expõe duas situações: em uma sala de teatro todos os receptores compreendem a teatralidade do ambiente mesmo sem a presença do ator; já em uma cena ficcionalizada, em um metrô em que os transeuntes não sabem que está acontecendo uma *performance*, o fato dá-se tão somente como parte do cotidiano.

A condição necessária à emergência de uma teatralidade performacional é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isso implica alguma ruptura com o "real" ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade (ZUMTHOR, 2012, p. 41).

Por sua vez, os recursos materiais conduzem o receptor a identificar uma situação de *performance* em qualquer espaço, lugar ou território pois, quando o contador de histórias se utiliza de figurinos, de fantoches ou de instrumentos para

---

<sup>7</sup> O autor refere-se a sociedades não-tradicionais.

ficcionalizá-la, os sujeitos à sua volta, independentemente do ambiente em que a mesma ocorre, reconhecem o ritual. "[...] a *performance* não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço" (ZUMTHOR, 2012, p. 39). Assim, os recursos materiais se constituem como expansão da *performance* pela extensão da materialidade do corpo, demarcando a ocorrência de uma *performance* qual seja o seu contexto. Na ausência dos recursos materiais, ou em complementaridade a eles, são utilizadas as "fórmulas encantatórias" (MACHADO, 2004) para iniciar ou finalizar as narrativas *performadas*. Essas se constituem por músicas ou frases que estabelecem o momento em que acontece a *performance*. Machado (2004, p. 75) exemplifica esse aspecto da literatura oral em um conjunto de sentenças:

- No tempo em que não havia tempo, num lugar que era lugar nenhum...
- Na época em que os animais falavam...
- Num dia muito distante, num lugar há mais de mil quilômetros daqui...
- Quando as estrelas ficavam muito perto da terra...

De acordo com Patrini (2005), o contador de histórias tradicional vivencia a *performance* em um ambiente conhecido e familiar, com um repertório formado por histórias ouvidas; enquanto o contador de histórias contemporâneo, oriundo de diferentes meios, tem no texto escrito a sua maior fonte de consulta. A autora utiliza o conceito de *performance* de Zumthor para discutir sobre a palavra do contador de histórias. Descreve os termos "tradicional" e "contemporâneo" em oposição, contudo, faz-se necessário destacar que grupos tradicionais, indígenas e negros, por exemplo, também vivem na contemporaneidade. Assim, para Patrini, o contador de histórias contemporâneo "[...] não tem um tempo e um espaço reservado e destinado exclusivamente a ele. [...]. No entanto, apesar deste clima de fragilidade que pode envolver o contador, o desejo de recontar e de escutar histórias resiste" (PATRINI, 2005, p. 147). Evidencia-se neste trecho que os contadores contemporâneos citados pertencem, possivelmente, a grupos não-tradicionais, que têm na escrita a epistemologia basal para a sua *performance*. Entretanto, a prática em campo dessa pesquisa se constrói por meio de relatos de contadores de histórias contemporâneos tradicionais e não-tradicionais que transitam tanto pela escrita, quanto pela oralidade. Nesse sentido, ambas as epistemologias são posicionadas como ciências essenciais para a fundamentação das ações desses *performers*. Os diferentes

lugares e tempos em que o contador de histórias contemporâneo exerce a sua palavra compõem e pluralizam a literatura oral.

Em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo (ZUMTHOR, 2012, p. 31).

Além do saber-ser, o *performer* precisa saber-fazer e saber-dizer no tempo e no espaço (ZUMTHOR, 1997). Com a mesma significância e força do termo *performance*, Matos (2014) relaciona a “palavra” do contador de histórias. A autora retoma a origem desta nas sociedades tradicionais através de três aspectos: a) a palavra tem origem na criação do mundo, portanto é divina e sagrada, um presente dado ao homem para pensar e falar; b) a palavra está ligada ao ofício do tecelão que tece histórias em seu tear, assim como, o contador tece e recria as histórias que conta; c) a poética do contador de histórias é traduzida pela *performance*. Unidos estes três aspectos, traduzem-se na arte do contador de histórias composta pela voz, pelo gesto, pela indumentária, pelo instrumento musical, pelo acessório, pelo tempo, pelo lugar e pela ocasião social em que se dá a *performance*.

Machado (2004) remonta o conceito de *performance* pela “presença” do contador de histórias. Segundo a autora, o contador de histórias com sua intenção, seu ritmo e sua técnica leva o ouvinte ao lugar de encantamento. Considera essencial a intenção implicada na escolha de determinada história; o ritmo atrelado ao clima do conto, os gestos e os sons de cada parte; a técnica na preparação do contador; o estudo dos enredos, dos personagens e de recursos externos, assim como outros elementos a serem construídos. Hampâté Bâ (2010) elucida que os recursos materiais fazem parte dos rituais dos contadores de histórias desde as sociedades tradicionais, em que instrumentos musicais os compunham integrando e potencializando o vivido. Reforçando a importância dos recursos materiais na arte de contar histórias, Matos (2014) relata sobre experiências de contadores de histórias contemporâneos que utilizam figurino, tambor e capa como constituintes de suas *performances*. A autora expõe que

os elementos visuais desempenham um papel importante na impressão do ouvinte. Além do corpo que fala, o cenário e tudo o mais que atrai os olhos

corroborar para que o assistente-ouvinte mergulhe numa temporalidade outra, diversa desta da realidade concreta" (MATOS, 2014, p. 68).

A poesia oral confere critérios para a articulação da *performance*, do texto, dos tempos e dos lugares em que acontece, sugerindo assim intencionalidade também para a escolha da incorporação dos recursos materiais na *performance* do contador de histórias contemporâneo. "As convenções, regras e normas que regem a poesia oral abrangem, de um lado e de outro do texto, sua circunstância, seu público, a pessoa que o transmite, seu objetivo a curto prazo" (ZUMTHOR, 1997, p. 156). Outrossim, como parte da *performance* ou da palavra do contador de histórias contemporâneo estão os recursos materiais, nomeados como "acessórios", "instrumentos musicais" (MATOS, 2014) ou "recursos externos" (MACHADO, 2004), imbuídos de significância para a prática da contação de histórias, extensão dos corpos dos *performers*.

O corpo carrega a indumentária, o enfeite: indissociáveis, ainda que possa diferir a relação que os une. O paramento com efeito pode ser ou não codificado: amplificado ou não por acessórios. Codificados com rigor, o quimono, o lenço, o avental do contador do *rakugo*; o cinturão, o punhal, o lenço e seus nós, do cantor gaúcho. Subsiste uma margem de variação: cor do quimono, forma dos nós... Quanto ao acessório, ele às vezes é apenas um dos instrumentos musicais ou vocais da *performance* ao qual é assim conferido um valor eminente, mais dêitico que simbólico [...] (ZUMTHOR, 1997, p. 214 - 215).

Explanadas as bases teóricas que fundamentam esta pesquisa, na próxima seção, serão apresentados os procedimentos metodológicos para a sua execução em campo e as análises das entrevistas realizadas associadas a referenciais teóricos específicos para cada contexto em que os recursos materiais foram e são utilizados pelos contadores de histórias investigados.

### 3 PERFORMANCE EM ANÁLISE: OS RECURSOS MATERIAIS EMPREGADOS PELOS CONTADORES DE HISTÓRIAS CONTEMPORÂNEOS

#### 3.1 METODOLOGIA E SEUS INSTRUMENTOS

Esta pesquisa, assim como referido anteriormente, procura tecer considerações sobre as questões relacionadas abaixo:

1. em que contextos de atuação e com quais receptores contadores de histórias porto-alegenses empregam, ou não, recursos materiais em suas *performances*?;
2. ao serem utilizados, quais os recursos materiais se fazem presentes nas *performances* dos contadores de histórias porto-alegenses?;
3. há algum critério ou finalidade para a escolha dos recursos materiais utilizados nas *performances* dos contadores de histórias porto-alegenses como, o tema, a faixa-etária ou o nível de ensino do público-alvo?;
4. quem é o responsável por construir os recursos materiais utilizados nas *performances* ao se fazerem presentes?;
5. o público-alvo das contações de histórias manuseia os recursos materiais utilizados nas *performances*?

Neste sentido, definiram-se os seguintes objetivos:

Objetivo geral:

1. compreender em que contextos de atuação e com quais receptores contadores de histórias porto-alegenses empregam, ou não, recursos materiais em suas *performances*.

Objetivos específicos:

1. entrevistar quatro contadores de histórias sobre a sua formação, a escolha das histórias contadas e dos recursos materiais utilizados, assim como a importância da contação de histórias na sociedade, segundo eles;
2. obter fotografias dos recursos materiais presentes nas *performances* dos contadores de histórias – ao serem utilizados;
3. analisar as entrevistas com os contadores de histórias a partir de teorias pós- e decoloniais que conceituam a *performance*, a tradição oral e o ofício do contador de histórias;

4. elaborar um quadro-síntese a partir das entrevistas realizadas em que se possa visualizar seus contextos de atuação, os temas das histórias contadas, se recursos são ou não utilizados, quais são eles, o critério de escolha ou a finalidade dos mesmos e como são construídos e empregados.

Com o intento de atender aos objetivos propostos, a metodologia qualitativa de Pesquisa Etnográfica foi empregada. Essa definição do método decorre do fato de que esta “[...] pesquisa tem o ambiente natural como sua fonte direta de dados e o pesquisador como seu principal instrumento”, ademais, “[...] os dados coletados são predominantemente descritivos” (LUDKE; ANDRÉ, 1988, p. 11-12). Nesse processo, posicione-me como pesquisadora-participante, por meio da ação de observação-participante (LUDKE; ANDRÉ, 1988), relatando a minha *performance* no lugar de contadora de histórias pertencente ao quadro geral dos contadores contemporâneos de Porto Alegre e região. Além disso, foram realizadas entrevistas com quatro contadores de histórias contemporâneos, pertencentes a contextos distintos da Capital, sobre os rituais promovidos em *performances* completas, no encontro entre *performer*-texto-receptor (ZUMTHOR, 2012). Com o intuito de identificar e preservar a identidade dos participantes desta investigação, utilizamos os termos: Contadora A, Contador B, Contadora C e Contador D, para identificá-los. Vale ressaltar, que, no terceiro capítulo, alterno a escrita entre a primeira pessoa do singular e o termo “pesquisadora-participante” para fazer referência à minha *performance*.

A Contadora A refere-se à profissional da escola pública de Porto Alegre; o Contador B ao narrador pertencente ao quadro de funcionários de um hospital da Capital; a Contadora C se constitui como uma das lideranças de uma aldeia Kaingang da cidade citada; e o Contador D integra o Movimento Negro rio-grandense e porto-alegrense. Na etapa preliminar da pesquisa, foram realizados os primeiros contatos via telefone com os contadores de histórias, a fim de agendar reuniões com os mesmos para ler e esclarecer o “Termo de Consentimento Livre e Esclarecido” (Apêndice A). A primeira etapa da investigação ocorreu em campo e realizou-se mediante a realização de entrevistas semi-estruturadas individuais, por meio de um roteiro (Apêndice B), via plataforma Zoom, com cada um dos quatro contadores de histórias, centralizando a oralidade no encontro proposto.

A segunda etapa de pesquisa se deu por meio do requerimento de uma amostra fotográfica dos recursos materiais utilizados nas *performances* dos

contadores de histórias. As fotos solicitadas abarcam recursos desenvolvidos para as três faixas-etárias atendidas: crianças, jovens e adultos. Nas fotografias constam apenas os objetos utilizados pelos contadores de histórias ou imagens editadas com o filtro *blur* (desfoque) para que os recursos materiais sejam destacados e a identidade do público e dos sujeitos investigados sejam protegidas. Foram criadas pastas individuais *on-line* no Google Drive para cada um dos contadores de histórias para salvar as fotografias dos recursos materiais utilizados em suas *performances*.

A análise das entrevistas e das fotografias foi realizada de maneira qualitativa a partir de teorias que conceituam a *performance*, a tradição oral e o ofício do contador de histórias. Para tal, foram descritos os perfis de *performance* e de utilização dos recursos materiais de cada um dos quatro contadores de histórias investigados e a intencionalidade de atuação dos mesmos mediante suas escolhas, bem como o meu perfil performático. Por fim, foram expostas considerações sobre aproximações e distanciamentos entre as suas *performances* por meio de um quadro-síntese para a visualização dos contextos de atuação destas, os temas das histórias contadas, se recursos são ou não utilizados, quais são eles, os critérios de escolha e suas finalidades, e como são construídos e empregados. Esse quadro tem como intuito fornecer um panorama geral dos recursos utilizados pelos contadores de histórias contemporâneos de Porto Alegre aos pesquisadores de Letras, de *performance*, de tradição oral e do ofício de contador de histórias.

### 3.2 OS RECURSOS MATERIAIS EMPREGADOS NAS *PERFORMANCES* PELOS CONTADORES DE HISTÓRIAS CONTEMPORÂNEOS

Para alguns estudiosos, o problema todo se resume em saber se é possível conceder à oralidade a mesma confiança que se concede à escrita quando se trata do testemunho de fatos passados. No meu entender, não é esta maneira correta de se colocar o problema. O testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem. (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 168).

Os recursos materiais são objetos, acessórios ou recursos externos como fantoches, “dedoches”, instrumentos musicais ou elementos não estruturados, que fazem parte da *performance* do contador de histórias. Esses agem na extensão do corpo do narrador e têm o poder de estabelecer um contexto performático para o evento sem a necessidade de aviso prévio ao público que integra a ação. A contação de histórias possui diferentes organizações e nuances e é dotada de uma

complexidade que, por meio da *performance* e do sensível, integra formação, transmissão, recepção, conservação e reiteração (ZUMTHOR, 2012). Neste sentido, as seções que se seguem explanam os contextos de atuação dos quatro contadores de histórias investigados, os temas das histórias contadas, se recursos materiais são ou não utilizados pelos mesmos e quais são, o critério de escolha ou finalidade dos recursos mesmos e como são construídos e empregados.

### **3.2.1 A Performance da Contadora A**

Mulher branca, moradora da zona urbana de Porto Alegre e professora com atuação intensa na biblioteca da instituição escolar em que atuou nas últimas duas décadas, a Contadora A atribui o início de suas *performances* à sua caminhada no ensino: "Foi meio que natural, eu comecei com um projeto com outra professora, a gente tentou algo inovador na escola. A escola funcionava com projetos e uma colega veio e me convidou: 'vamos fazer um projeto para a biblioteca?'; e ela era da educação física e eu também. [...] Mas aí ela me convenceu e nós montamos uma equipe [...]. E aí a gente começou a inovar também com projetos de estímulo à leitura e naturalmente [...] nasceu um grupo de contadores" (comunicação pessoal, 22 de janeiro de 2021). A professora manteve o grupo de contação de histórias por 16 anos, o qual parou de dirigir durante a pandemia, por ter se aposentado. Esse projeto contou com ações da professora, monitores da escola pública em que atuou e estudantes entre 7 e 12 anos de idade provenientes do 1º ao 5º ano do Ensino Fundamental. O trabalho da coordenadora consistia em contar histórias para os alunos pertencentes ao grupo, na biblioteca, e encantá-los pelas narrativas *performadas* a fim de prepará-los para contarem as mesmas histórias de sua própria forma, seja na escola, seja em outros espaços. A Contadora revela: "A gente então formava um trabalho, apresentava na escola e depois a gente ia na comunidade. [...] e, quando o trabalho tinha uma certa visibilidade, a gente... Nós fomos convidados pra ir pra Feira do Livro [de Porto Alegre] para apresentar lá, fomos na Câmara de Vereadores [da mesma cidade] também" (comunicação pessoal, 22 de janeiro de 2021).

O grupo originou-se em 2003, período em que uma tríade teórico-prática rondou os discursos culturais e educativos no Brasil, constituindo-se: a) do retorno da prática de contação de histórias no Brasil no ambiente urbano, em meados de

1990 (MATOS, 2014); b) da criação do Programa Nacional de Incentivo à Leitura, em 1991, com o objetivo de democratizar o acesso ao livro e à leitura no país; c) da criação das Leis 10.639/03 e 11.645/08, que preveem o ensino da cultura e da história africana, afro-brasileira e indígena nas instituições de ensino do Brasil, incluindo epistemologias orais. Citado em capítulos anteriores, o retorno do contador de histórias contemporâneo, em ambiente urbano, foi um movimento mundial ocorrido em meados de 1970 e intensificado no Brasil em 1990, década de implantação do Programa Nacional de Incentivo à Leitura (PROLER), que ampliou o acervo literário nas escolas e fortaleceu diversas práticas pedagógicas voltadas à literatura. O PROLER foi criado em 1991, sob coordenação da Fundação Biblioteca Nacional, do Ministério da Cultura, em substituição ao Instituto Nacional do Livro – que funcionou de 1937 a 1990. O programa foi implementado com o objetivo de democratizar o acesso ao livro e à leitura, visto que, nas décadas anteriores, estes objetos restringiam-se às camadas abastadas da população:

A proporção de 60 mil leitores para 110 milhões de habitantes, já levantada por Roberto Schwarz em 1970 e retomada por Carlos Guilherme Motta em 1977, é ridícula e deprimente, mas é por essa inevitável assimetria que começaremos a nossa meditação pouco ortodoxa sobre o conhecimento que o objeto livro de ficção tem trazido para os habitantes deste país chamado Brasil (SANTIAGO, 1982, p. 25 *apud* PEREIRA; MEDEIROS, 2017, p. 301).

Ao longo de sua atuação, o PROLER ampliou a sua concepção a fim de contemplar as distintas práticas de promoção da literatura ao longo do território nacional, incluindo objetos orais, visuais, danças, entre outros. Além disso, incentivou a leitura em ambientes que transgrediram os muros da escola, como associações de moradores e hospitais (PEREIRA; MEDEIROS, 2017). Com enfoque na oralidade, Pereira e Medeiros ressaltam que

o Programa de Leitura promovia também cursos que procuravam retomar as tradições, baseadas na oralidade, como a dos *griots* africanos ou dos contadores de histórias do meio rural brasileiro. Eram chamados de cursos de *contação de histórias*. [...] Os responsáveis pela organização das atividades do programa consideravam que as diferentes modalidades de leitura ou contato com o legado da cultura oral tradicional eram equivalentes em utilidade e importância, contribuindo para aquisição de um hábito de convívio com o conjunto das práticas leitoras (PEREIRA; MEDEIROS, 2017, p. 304-305, grifos dos autores).

Conforme a Contadora A, o objetivo da incorporação da contação de histórias no cotidiano escolar era de aproximar os estudantes da literatura: "Se a escola consegue desenvolver toda uma relação especial com o livro, seja ele infantil, um clássico ou poesia [...], então eu acho que ali o principal era isso: ter uma relação com o que o livro podia te oferecer. Certamente essas crianças tiveram um contato potencializado com a literatura" (comunicação pessoal, 22 de janeiro de 2021). Frequentemente, a literatura é associada à palavra escrita, esta empregada a diferentes formatos como jornais, folhetos, livros, entre outros. Para Martins, grosso modo, pode-se sintetizar esse fenômeno em "decodificação mecânica" ou "compreensão dinâmica do mundo", a qual "[...] envolve componentes sensoriais, emocionais, intelectuais, fisiológicos, neurológicos, tanto quanto culturais, econômicos e políticos [...]" (MARTINS, 2006, p. 31). O dinamismo da leitura é o que nos interessa aqui; assim, ler é essencialmente dar sentido a algo, quer se trate de um objeto, de uma pessoa ou de uma situação. Posto isto, a compreensão de texto também é ampliada, pois se configura objeto de significação escrita, falada ou imagética. Ao tomarmos esse modo de compreender a leitura, dialogamos com o pensamento de Freire de que "a leitura do mundo precede sempre a leitura da palavra e a leitura desta implica a continuidade da leitura daquele" (FREIRE, 1992, p. 20). Desta forma, no contexto escolar apresentado, é importante conhecer e reconhecer as leituras de mundo que constituem os alunos e suas experiências leitoras que precedem a escola com a intenção de partir delas e oportunizar ainda outras; neste caso, para potencializar as contações de histórias veiculadas pela contadora investigada.

Matos e Sorsy (2009) apontam que os contos orais são avaliados por professores da Educação Infantil, do Ensino Fundamental e do Ensino Superior enquanto recursos eficazes e importantes para os desenvolvimentos literários de seus estudantes, ressaltando-se a relevância da escolha das histórias narradas de acordo com as faixas-etárias aplicadas. Vale sublinhar que contar histórias não é o mesmo que as ler, por meio da decodificação, ou as interpretar. Na leitura mecânica, o agente literário lê a história integral para o público sem adaptações e com o apoio do livro; na interpretação, o intérprete ou o ator decora uma história e a teatraliza tal e qual está escrita, roteirizada ou dirigida; na contação de histórias, o contador mantém a estrutura base da narrativa em suas *performances* e adapta-a de acordo

com as particularidades do contexto e dos ouvintes em que e com quem atua, sem o apoio do livro em mãos e com a possibilidade de inserção de recursos materiais.

A prática de oralidade também está fundamentada na Lei 10.639/03, que torna obrigatória a inserção do Ensino da História e da Cultura Africana e Afro-Brasileira no currículo de todas as escolas do território brasileiro (BRASIL, 2003), e na Lei 11.645/08 (BRASIL, 2008), que acrescenta à primeira a obrigatoriedade do Ensino da História e da Cultura Indígena. Decorrente da luta contínua dos movimentos negros e indígenas do Brasil, as legislações indicadas instigam e obrigam a adoção de epistemologias orais, rompendo com a situação colonial de hipervalorização da escrita e abrindo possibilidade de construção de outras histórias. Bispo (2018) declara a sua pertença à terra pela via da oralidade e relata que aprendeu sua cosmovisão, seu pertencer, por meio das histórias contadas pelos seus ancestrais, em um existir circular e agregador. Aponta o bem-viver como possibilidade de existência que aproxima indígenas e quilombolas e que se afasta do colonialismo e da maldição da terra europeia-cristã, em que o cultivo e o suor são castigos do deus monoteísta. Diferentemente, as religiosidades de matriz africana são politeístas e plurais, ampliando histórias e visões de mundo. Para tanto, contar nossas próprias histórias por meio de ciências afro-pindorâmicas é uma forma de expandirmos os conhecimentos brasileiros, um ato emancipatório e que contribui para a manutenção de epistemologias tradicionais e plurais, tal qual a contação de histórias.

Fundamentado em legislações para a sua atuação, o repertório de histórias do grupo coordenado pela Contadora A se constituiu pelo acervo de livros presentes na escola, predominantemente formado por contos maravilhosos, acrescidos de outras narrativas apropriadas pela professora e pelos estudantes na consulta de livros infantis e na construção de algumas histórias inéditas. A formação dos alunos, os receptores/contadores de histórias que *performavam* para a escola e para a comunidade externa, construiu-se pela observação das *performances* cotidianas da Contadora, bem como pelo contato com outros grupos de contação de histórias, os quais também influenciaram a prática da professora – evidência da ancestralidade para o aprendizado da prática de contação de histórias, mesmo em um grupo não-tradicional.

Figura 1 - Alunos com vestimentas inspiradas em contos maravilhosos



Fonte: arquivo pessoal disponibilizado pela Contadora A.

A Contadora revela que as contações de histórias realizadas pelo grupo eram *performadas* por um aluno, o narrador, acompanhado de encenações produzidas ao fundo do palco por seus pares por meio de um repertório frequentemente alicerçado em contos maravilhosos. Tais narrativas

[...] nos conduzem a florestas encantadas, sombrias e cheias de perigos. Palácios são encontrados nos fundos dos mares. Criaturas estranhas raptam jovens indefesas. Príncipes e heróis passam por duras provas para merecer a princesa prisioneira na torre de marfim. Feiticeiras lançam maldições, encantam princesas, transformam-nas em gazelas, cadelas ou panelas. Sapos viram príncipes. [...] Assim é o universo dos contos maravilhosos. Povoado pelo mágico, pelas metamorfoses, pelos elementos sobrenaturais, pelos personagens bizarros ou fascinantes que se entrelaçam em sua estrutura complexa (MATOS; SORSY, 2009, p. 74-75).

Os contos maravilhosos, caracterizado por figuras arquetípicas, ensinam as crianças a viverem em sociedade e a transmitem de uma geração à outra as regras morais, sociais e tradicionais do bem-viver, permitem a aprendizagem da língua: os sons, os tempos, o antes, o agora, o depois, a representação e exploram a imaginação. Segundo Eliana Stort (STORT, 1993 *apud* MATOS, 2014), a imaginação possui seis funções, as quais estão aqui sintetizadas e exemplificadas por meio de contos maravilhosos: 1) suprimir angústias, exemplo: o lobo mau se machuca na história da Chapeuzinho Vermelho e dos Três Porquinhos como forma de castigo por seus atos malévolos; 2) permitir o autoconhecimento através do

autorreconhecimento em um personagem; 3) refletir de forma crítica sobre questões emocionais através de um personagem; 4) desenvolver o raciocínio lógico antecipando a história e criando hipóteses dentro e fora da mesma; 5) possibilitar a esperança, porque as histórias corrigem realidades injustas, exemplo: João e Maria enriquecem e superam a pobreza do seu contexto; 6) propor pontos de partida para novas experiências, pois os conflitos das histórias são solucionados. Portanto, a prática de contação de histórias da Contadora A, imbuída em contos maravilhosos, possibilita tanto a formação literária dos estudantes do grupo, em dimensões orais e escritas, quanto corrobora os seus desenvolvimentos humanos.

Em relação às ações apresentadas, os recursos materiais utilizados pelos estudantes, que ampliaram as suas vivências e as suas leituras de mundo, caracterizaram-se por figurinos (roupas, capas e rabos), bonecos e máscaras adquiridos pela professora ou pela escola, construídos pelos alunos ou emprestados pela comunidade escolar. Esses eram escolhidos a partir da disponibilidade dos mesmos na instituição de ensino e de acordo com o contexto da história. A finalidade deles é exemplificada na fala a seguir: "Quando a gente fez o chapeuzinho vermelho era uma forma de caracterizar a Chapeuzinho" (comunicação pessoal, 22 de janeiro de 2021). A professora relatou que poucos recursos foram empregados nas contações de histórias realizadas, de modo a aproximarem os alunos da literatura e destacarem-se ao serem utilizados, metodologia aprendida com outro grupo narrativo, segundo ela. Machado corrobora essa atuação:

Recursos externos tais como objetos, panos, música, canto, luz, roupa, acessórios cênicos, como começar e como terminar, são pesquisados para cada história particular. Sobre esses recursos é importante ressaltar que devem estar a serviço da história. Não se trata de fazer teatro, e sim de narrar. Às vezes são tantas coisas utilizadas que desviam a atenção do fio da narrativa, promovendo um show de estimulação sensorial. As crianças se deixam seduzir pela parafernália técnica, e a história pode se perder (MACHADO, 2004, p. 76-77).

A Contadora A declara que a simplicidade e a sutileza dos recursos materiais foram essenciais para as histórias narradas. Tais elementos eram empregados pelo contador de histórias e os intérpretes envolvidos na *performance* e, por vezes, suplementados pela participação dos receptores, que recebiam o recurso material com o intuito de ingressarem na contação veiculada, formando um jogo literário. Machado (2004) afirma que o jogo contribui e enriquece as narrativas performativas,

pois permite a construção de um eu-nós narrativo, um compartilhamento de histórias individuais e coletivas por meio do recurso material. Ao serem utilizados, os recursos clamam pelo olhar flexível do contador de histórias e do receptor para que haja a possibilidade do emprego de distintos pontos de vista com diferentes papéis para os personagens das histórias, bem como distintas funções para eles – através de uma disposição para perceber suas qualidades de estrutura, de forma e de significância. Esta disposição do olhar brinca com as imagens internas do *performer* e do receptor, os quais jogam com seus repertórios imagéticos e com suas leituras de mundo.

Por conseguinte, o intento da Contadora A de possibilitar o acesso à literatura por meio da contação de histórias, revela o tempo-espaço em que a professora construiu o grupo, contextualizado no retorno do contador de histórias contemporâneo, nas formações do PROLER e na aplicação das Leis 10.639/03 e 11.645/08. Nesse sentido, a oralidade vivenciada nas *performances* pela Contadora e por seus alunos foi potencializada com a incorporação dos recursos materiais presentes, os quais permitiram a aproximação dos estudantes para com a literatura e a integração da professora e de seus alunos/contadores/receptores com outros receptores de suas *performances* por meio do jogo literário, tanto na escola, quanto em instituições parceiras.

### **3.2.2 A Performance do Contador B**

Homem branco morador da zona urbana de Porto Alegre, bonequeiro e fisioterapeuta com atuação voltada para a ludicidade por meio da contação de histórias e da animação de objetos, o Contador B apresentou a origem de suas *performances*: "Eu sou oriundo de uma família de muita tradição oral [...] e isso de alguma forma me afetou. Eu penso que eu iniciei isso [contar histórias] de forma não consciente, ainda brincando, narrando as minhas histórias com os meus bonequinhos [...]" (comunicação pessoal, 30 de março de 2021). O artista elucida que sua formação enquanto contador de histórias aconteceu no entrecruzamento das experiências proporcionadas pela professora sua mãe, dos encontros de palhaçaria dos quais participou, das *performances* artísticas e das oficinas de escrita que realizou, das músicas e das poesias sobre as quais refletiu e interveio, assim como da sua vivência hospitalar voltada para a ludicidade, a qual desperta a sua via poética diariamente. Nesse sentido, o Contador evidencia a formação integral do

contador de histórias, construído através de técnicas, de sensibilidade artística e de repertório literário.

O artista *performou* com o teatro de bonecos, majoritariamente, para crianças em instituições escolares e culturais, realizou atuações pontuais com jovens e articulou formações de contação de histórias para adultos. Há 15 anos intensificou o seu trabalho com a contação de histórias nos leitos hospitalares pediátricos da instituição em que atua como fisioterapeuta. Ele cita: "A contação de histórias se tornou um dos elementos dos meus rituais de cuidado com as crianças hospitalizadas, foi uma forma que eu encontrei de poder melhorar esse meu encontro com a criança hospitalizada [...]" (comunicação pessoal, 30 de março de 2021). Assim, por um lado, o Contador B conta histórias para as crianças e, por outro, elas sentem-se confiantes para ingressarem no tratamento e contarem suas próprias narrativas. Charon (2008) aponta a "Medicina Narrativa"<sup>8</sup> como forma de encontro e de cuidado através da fala e da escuta entre paciente e médico, "[...] um meio de homenagear as histórias de doenças, sejam elas contadas pelo paciente, familiar, médico ou enfermeiro" (CHARON, 2008, p. 25-26, tradução nossa). A autora ressalta que, comumente, a prática médica hospitalar parte de sintomas e de doenças, médicos trabalham a partir de reclamações de seus pacientes e ouvem, separadamente, com ou sem auxílio do estetoscópio, partes de um corpo sem voz: barrigas, olhos e corações descontextualizados.

Enquanto médicos e cientistas esfregam as mãos de alegria diante de sua manada, os doentes são abandonados a torto e a direito, não porque seus médicos não reconheçam suas moléculas, mas porque não conseguem apreender suas narrativas (CHARON, 2008, p. 25, tradução nossa).

Neste sentido, o paciente não possui um espaço-tempo de interação, de encontro, de fala e de escuta para contar histórias sobre a sua saúde. Em contraponto, Charon declara a importância da "Medicina Narrativa" no tratamento médico, prática que valoriza a singularidade do paciente e que busca uma conexão intersubjetiva com pessoas doentes a fim de estabelecer momentos de cuidado éticos.

Na zona de fronteira entre a medicina e a literatura, o contador de histórias e fisioterapeuta investigado articula saberes a fim de fortalecer as práticas de cura de

---

<sup>8</sup> No original "Narrative Medicine".

seus pacientes. A atenção é fator central nesse processo, seja para ouvir, seja para contar histórias. Os temas das histórias escolhidas para as *performances* do Contador B dependem da faixa-etária e do contexto de atuação em que ocorrem. Segundo o artista, no hospital atendido, as *performances* acontecem, predominantemente, com textos de improviso e com recursos materiais provenientes da área hospitalar.

Improvisar é uma técnica que requer aprendizagem, treino e disponibilidade para trabalhar com as próprias emoções. É importante estar aberto para perceber-se e perceber o outro e, sem nenhuma elaboração prévia, poder criar a partir das situações e da atmosfera do momento. A aprendizagem dessa técnica leva em conta a observação de si mesmo diante do outro e das situações que se apresentam. "Escutar" as emoções, percebendo no próprio tom de voz, nas posturas corporais e no discurso uma manifestação delas. Escutar o outro buscando uma empatia com seus sentimentos (MATOS; SORSY, 2009, p. 147-148).

No contexto hospitalar, voltado para o cuidado pediátrico, a contação de histórias de improviso se encaixa acertadamente, pois a empatia é o eixo que permite a relação de cuidado entre o paciente e o profissional de saúde. Além das histórias inventadas pelo autor, outras narrativas são escolhidas a partir de seu repertório. Até a metade do primeiro setênio, "as crianças gostam muito das histórias rítmicas, parecida com a música da velha a fiar: a velha na mosca, a mosca na velha...", diz o Contador, as chamadas "narrativas de acumulação". Já no fim desse período, por volta dos sete anos de idade da criança, o *performer* cita o interesse destas por contos maravilhosos e a utilização de narrativas dos irmãos Grimm em suas *performances* para atendê-las, assim como a desconstrução dessas histórias pelo Contador. Para Matos e Sorsy (2009), a escolha de uma história, em detrimento de outra, nunca é gratuita, pois tanto pode ter a finalidade de atender à vivência do público, quanto se aproxima da própria experiência do contador de histórias.

O artista fala da importância da preparação do performer para o inusitado e para as intervenções do público durante uma *performance*. Entre as suas criações orais, ele destaca "A lagarta que não podia voar", história construída com a intenção de contar a uma de suas pacientes, vítima de um acidente com arma de fogo, que esta não poderia voltar a andar por ter ficado paraplégica devido ao ocorrido. O Contador destaca a importância desta narrativa para a criança e para a sua família, os quais emocionaram-se e intervieram na narrativa. Esta apresentou o objetivo de demonstrar a possibilidade de a paciente voar sem ser uma borboleta ou possuir

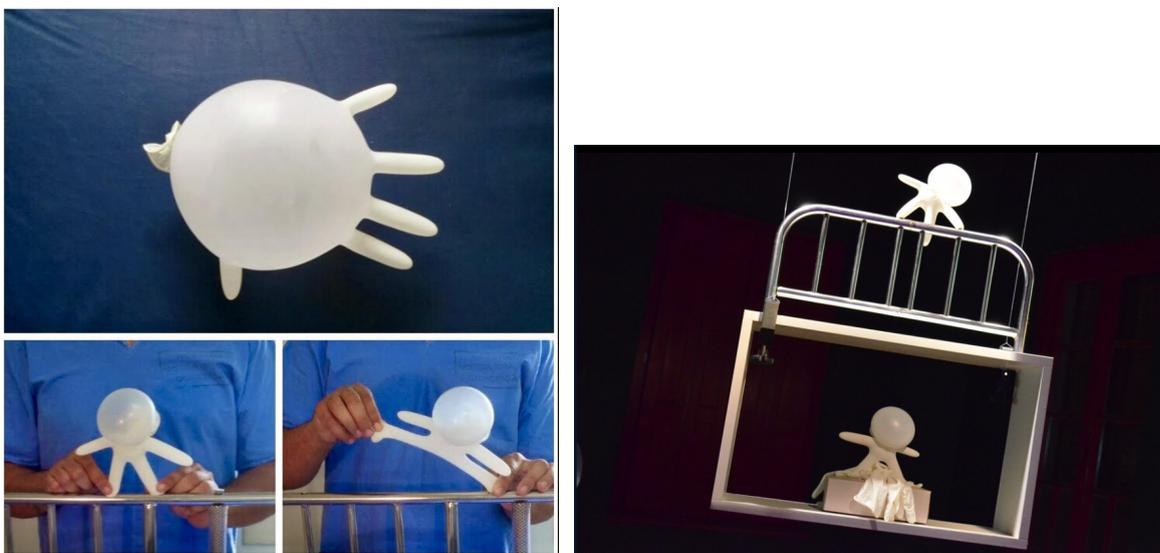
asas, metaforizando a metamorfose do corpo da criança. O Contador também relatou a relevância do recurso material utilizado nessa cena para mimetizar o expresso e contribuir com suas práticas de cuidado em saúde.

As *performances* do artista com público externo iniciaram ainda em sua adolescência, em que contava histórias na "Hora do Conto" – momento na educação escolar reservado para contações de histórias – para os alunos da escola de educação infantil dirigida por sua mãe. Essas primeiras experiências orais e performáticas do contador foram suplementadas pela inserção de bonecos e de objetos, o que resultou em sua especialização em teatro de bonecos e teatro de animação; ele conta que "a essência de um bonequeiro, de um artista de animação é a tradição oral e a contação de histórias. O teatro de Mamulengo, do qual origina o teatro de bonecos do Brasil, ele é um teatro estritamente popular, oral, de contação de histórias e narrativas" (comunicação pessoal, 30 de março de 2021). Assim, o artista expressa que os recursos materiais utilizados em suas contações de histórias são construídos por si próprio por meio de experimentações, sejam os bonecos criados desde sua base para as suas *performances* enquanto bonequeiro, sejam as adaptações realizadas em objetos não estruturados e em instrumentos hospitalares para serem animados em leitos hospitalares. A escolha destes últimos se deve à importância de manter um ambiente asséptico para a completa recuperação de seus pacientes durante suas *performances*. A animação de objetos e a busca do Contador por recursos materiais não estruturados se deve à síntese percebida pelo artista, após anos de experiência, de uma maior possibilidade de construção poética pelo receptor durante a *performance* com a utilização de recursos menos estruturados. De acordo com Medeiros (2015), o teatro de animação confere ao ator, ao contador de histórias ou ao animador, a *anima* em sua *performance*, possibilitando-lhe conceder alma e vida às palavras e aos objetos. Esta perspectiva de poder divino da Palavra é introduzida por Hampâté Bâ (2010) ao contar uma história africana de origem do mundo: Maa Ngala, o Ser-Um, criou um ovo divino com as nove divisões da existência, esse chocou vinte seres que constituíram a totalidade do universo. Contudo, nenhum destes estava apto para ser o interlocutor divino. Assim, Maa Ngala criou o Homem, a quem ofertou parte de seu próprio nome, Maa, carregando a centelha poderosa que lhe concedeu o dom da Mente e da Palavra. Hampâté frisa que a animação do Homem às coisas se refere tanto ao falar e ao escutar, quanto ao ver, ao ouvir, ao cheirar, entre outras experiências que

confirmam alma a todas as formas do universo. Corroborando com a história narrada, Medeiros expõe que

a animação é um atributo energético dado a algo inanimado, desprendendo do corpo humano vida, movimento, *anima*, para o corpo inanimado (objetal). Esse recurso é bastante recorrente na prática do contador de histórias, pois ele leva *anima* de si para os elementos de seu uso, inclusive para a própria palavra, a qual já tem um potencial animístico impregnado. O contador os carrega de alma, intenção e sentimento (MEDEIROS, 2015, p. 214).

Figuras 2 e 3 - Boneco de luva construído pelo Contador B



Fonte: arquivos pessoais disponibilizados pelo Contador B.

Os critérios de escolha e as finalidades dos recursos materiais utilizados nas contações de histórias do Contador B objetivam "desconstruir o estranhamento das coisas do hospital, esse estranhamento causa medo na criança, e o medo potencializa na criança sensações e sinais biológicos que são prejudiciais à sua recuperação no hospital [...]. A outra importância desses elementos é que eles ajudam a reforçar a tua narrativa, eles ilustram, eles constroem uma metáfora e um convite à imaginação e ao sensível pra quem tá de espectador dessa narrativa, dessa contação. Tem potência na concentração, na empatia, na permanência da criança naquele encontro ali [...]. E terceiro, é que pra mim, há algum tempo, cuidar não é um procedimento, cuidado pra mim, já há algum tempo, é um acontecimento, e esse acontecimento se dá no encontro de dois sujeitos. Então, se eu vou me encontrar com alguém pra cuidar, eu preciso me preparar pra isso" (comunicação pessoal, 30 de março de 2021). Nessa direção, a arte, a contação de histórias e a

animação de objetos mostram-se potencializadores e catalisadores do cuidado hospitalar, da aproximação e do encontro entre *performer*-texto-receptor-recurso, para expandir a máxima de Zumthor (2012): *performer*-texto-receptor. O artista destaca a utilização da metodologia da diretora, dramaturga e pesquisadora do Teatro de Animação Ana Maria Amaral para escolher a forma de utilizar os recursos materiais em suas *performances*, qual seja: a) metaforizar uma história através de objetos e/ou b) utilizar um objeto como elemento disparador de uma história. O Contador costumeiramente *performa* com "famílias de objetos", como relata, observando cor, forma, conteúdo, textura e tempo histórico de cada recurso material. A exemplo está a utilização de estojo, de caneta, de borracha e de lápis de escrever para contar uma história. Nesse sentido, são necessárias experimentações com o objeto, olhando-o de pé, deitado, combinado com outros elementos e posicionando-o sob ângulos variados para poder sintetizar e universalizar símbolos para a contação de histórias através da metáfora dos recursos materiais. A partir de uma concepção abstrata do teatro de objetos, em 2021, o Contador B iniciou o projeto "Montação de Histórias", contando histórias com recursos materiais caracterizados por figuras geométricas 3D. Entretanto, ainda que os objetos não possuam formas antropomórficas, percebe-se nas suas "montações" os referentes utilizados para os personagens narrados. Na história da Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, a personagem principal é mimetizada através de um pequeno triângulo, como um pequeno chapéu; o lobo é montado por meio de retângulos e triângulos compridos que remetem às suas orelhas; e a vovó é um círculo que se encaixa distintamente na "barriga" do lobo.

Figuras 4 e 5 - Recursos materiais do projeto "Montação de Histórias", produzidos pelo Contador B



Fonte: arquivos pessoais disponibilizados pelo Contador B.

Ou seja, tanto na seleção como na atuação com “objetos” e recursos naturais, é necessário trazer um elemento comum que o público possa identificar, seja no comportamento, seja na fisicalidade. O descolamento do nexos de um referente para fundi-lo com outro código é uma questão de primeira ordem para construção de uma metáfora (MEDEIROS, 2015, p. 220).

Vale ressaltar que, a animação de objetos pode integrar a *performance* tanto de atores, nos teatros de animação, quanto de contadores de histórias, os quais utilizam recursos materiais como extensão de seus corpos. Bonequeiro e contador

de histórias, o Contador B transita entre as técnicas literárias e teatrais, linguagens que confluem, pois dependem de um outro sujeito além do animador para existir, "[...] são uma espécie de espelhamento em que a sombra do artista é o público" (MEDEIROS, 2015, p. 215). Contudo, enquanto a contação de histórias valoriza o contar de eventos do passado integrando recursos materiais para expandir a narrativa, o teatro de animação é encenado através de atores que partem de um roteiro estruturado e interpretado a partir da regência do diretor. O contar é adaptado à palavra do contador e do público a cada *performance*, o que não é frequente no teatro "clássico" – diferentemente do "[...] teatro contemporâneo, infantil ou popular, já que a figura do narrador aparece recorrentemente como mediador entre público e personagens, como onipresente na camada ficcional ou real" (MEDEIROS, 2015, p. 217). Por sua vez, o teatro de animação e a contação de histórias aproximam-se ainda mais por meio da voz, no dinamismo de tom e de frequência, pois ambos os animadores contam e interpretam entre diferentes espaço-tempo reais e ficcionais (MEDEIROS, 2015).

Consequentemente, observa-se que as contações de histórias *performadas* pelo Contador B potencializam o tratamento e o cuidar de seus pacientes e se situam entre o cuidado médico, a educação médica e a reflexão do médico/contador de histórias (CHARON, 2008). Os recursos materiais presentes em sua *performance* estão imbuídos de empatia, de poética e de cuidado. Portanto, a contação de histórias assume a centralidade na relação médico/paciente-receptor/*performer* e a possibilidade de integrar estes sujeitos artística, afetiva e empaticamente.

### **3.2.3 A Performance da Contadora C**

Mulher indígena Kaingang, moradora de uma aldeia urbana periférica de Porto Alegre e reconhecida liderança nacional por diversos movimentos indígenas brasileiros, a Contadora C narrou a sua genealogia para formar-se contadora de histórias: "A nossa história eu aprendi conhecendo a nossa história com o meu vô e a minha vó, minha mãe e meu pai". [...] As pessoas de idade preparam essas pessoinhas. [...] Essas quatro pessoas já banhavam a minha mãe grávida de mim. [...] Não é por acaso, [...] e meu avô dizia pra minha avó: nossa história vai andar aí, nem que nós não esteja mais no colo da mãe terra [...]" (comunicação pessoal, 27 de setembro de 2021). Tal fala expressa o tempo espiral das histórias vividas pela

Contadora, o qual integra passado, presente e futuro por meio de narrativas e costumes. Munduruku expõe que

[...] as histórias nem sempre seguem o rumo lógico. Às vezes elas seguem um caminho que passa longe da compreensão mental. Elas questionam, indagam, divagam, interrogam, constroem ou destroem; consertam ou estragam; dilaceram ou unem mundos. Fazem isso porque costumam contradizer o que está posto ou o que é senso comum (MUNDURUKU, 2015, p. 21).

O autor aponta que, a partir de uma perspectiva ocidental, as histórias e os saberes são organizados de forma linear, de modo a reduzirem as possibilidades e as complexidades das interlocuções epistemológicas possíveis, diferentemente das narrativas indígenas. Além do aspecto temporal, o relato exposto pela Contadora manifesta a força das revelações ocorridas em sonho, fenômeno reforçado na fala: "a pandemia, cansei de avisar cada reunião que eu participava. Cada reunião que eu participava eu dizia: vamo banhá, vamo respeitá que tá próximo de nós tomá um laço da mãe terra" (comunicação pessoal, 27 de setembro de 2021). Nessa direção, a contação de histórias da líder está também associada às práticas xamânicas indígenas, com narrativas do passado, do presente e/ou do futuro, estas podem se manifestar em sujeitos ou grupos de modo diferencial e plural (CUNHA, 1998; COLLET, 2013) e culminar: a) nos grafismos indígenas manifestados na cestaria tradicional Kaingang; b) nas alucinações dos indígenas ou dos outros seres por meio de plantas alucinógenas que ampliam o contato entre realidades; c) nas viagens entre dimensões e conversas com espíritos; d) na transformação do corpo em outros seres e na alteração de pontos de vista por meio de pinturas corporais, máscaras, peles de animais, etc.; e) na cura através de rituais proferidos pelos xamãs. No filme "Pelas águas do Rio de Leite", dirigido por Aline Scolfaro, conhecedores de etnias da família linguística tukano oriental visitam e registram 60 lugares sagrados relacionados às suas narrativas de origem; um dos narradores afirma: "É das narrativas de origem que os benzedores retiram os conhecimentos para as curaciones [/benzeduras]" (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2018, 26:38), tal relato fortalece a relação mito/xamanismo evidenciado na fala da Contadora A.

Conforme a líder indígena, o seu repertório performático se baseia nas dúvidas apresentadas por seus ouvintes. Segundo ela, estudantes de graduação comumente buscam-na em sua aldeia com o intuito de ouvir histórias sobre a

colonização, os costumes do povo Kaingang, as ervas medicinais utilizadas em sua aldeia e a integração dos seres humanos na natureza. Seu pai lhe assinalava quando mais nova: "Tu tem compromisso, ele dizia pra mim. Conta pros neto, pros filho, pra quem quiser escutar a nossa história verdadeira" (comunicação pessoal, 27 de setembro de 2021). Assim, a Contadora compartilha histórias seguindo o seu propósito de guardiã, revelado por seus ancestrais, atribuição que se expressa em todas as áreas de sua vida, inclusive ao se alimentar. De acordo com a líder, sua relação com os alimentos é diferente dos outros sujeitos de sua aldeia, especialmente no que concerne aos animais, sobre os quais não pode ser responsável pelo abate, pois vive uma vida humanista voltada para a manutenção das histórias de seu povo. A Contadora expõe que, em seus 62 anos de vida, já contou histórias para todas as idades e, principalmente, para estudantes de ensino superior e professores, com o objetivo de multiplicar essas narrativas com os alunos dos mesmos e em seus locais de atuação. Ela expressa: "[...] Pra contar a história de 521 anos de como nós já tamo, a pessoa se prepara. [...] as pessoas de idade que preparam essa pessoinha" (comunicação pessoal, 27 de setembro de 2021). O trecho citado evidencia a presença do colonialismo nas narrativas indígenas e demonstra a renovação da tradição da "mitologia bipartite" (LÉVI-STRAUSS, 1993) por meio da inserção do Branco na narrativa, manifestando a complementaridade entre indígenas e brancos nos binarismos paz/guerra, indígenas/colonizadores, bem-estar/acúmulo material. Tal formulação auxilia os Kaingang a narrar e a externar o fenômeno de horror colonial vivido e que impôs normas alienígenas às formas de vida tradicionais. Assim, a barbárie é incorporada como parte da alteridade; entretanto, há que ressaltar que, a convivência existente não ocorre branda ou docilmente. A Contadora comenta que ao ser questionada em suas contações de histórias sobre o suposto início da história do Brasil em 1500, ela adverte: "Quando o senhor Pedro chegou aqui [...] eu já tava por aqui no mato. Eu já tava caçando, eu já tava pescando, eu já tava colhendo as frutas do mato, a salada do mato, a medicina do mato. Agora tu vai me dizer 'descobrimento'?! Houve invasão" (comunicação pessoal, 27 de setembro de 2021).

Em pesquisa sobre mitos nativos da América do Sul e do Norte, Lévi-Strauss (1993) constatou que o princípio da diferença, conceituado pelo autor como "ideologia bipartida dos ameríndios", está presente em diversas cosmologias indígenas. Para o autor, o dualismo ameríndio se institui como elemento invariante

do sistema mitológico indígena, "[...] se inspira, parece-me, numa abertura para o outro que se manifestou com toda a clareza quando dos primeiros contatos com os brancos, embora estes fossem animados de disposições bem contrárias" (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 14). Nessa direção, o princípio da diferença indígena se revelou intensamente com a chegada dos europeus às Américas através de sua abertura para incorporá-los aos seus mitos (LÉVI-STRAUSS, 1993), fenômeno ocasionado pela "fricção interétnica" (OLIVEIRA, 2004). Bhabha (1998) teoriza que a hibridização cultural constrói-se fora de discursos culturais binários, produz-se contrariamente à hegemonia cultural e dá-se nas negociações entre práticas culturais diferenciais. O hibridismo cultural se estabelece como um processo involuntário ao sujeito, de modo consciente ou inconsciente, em que dois sistemas (ou mais) de valores encontram-se, questionam-se, relativizam-se e sobrepõem-se. Para a líder indígena, contrariamente aos fluxos culturais sucedidos, os movimentos indígenas buscam a manutenção da história ancestral a fim de romper com o etnocídio indígena brasileiro: "Nós somos a história viva, nós somos a resistência. [...] E não por acaso também que eu aprendi isso. Eu aprendi com os meus senhores sábios" (comunicação pessoal, 27 de setembro de 2021).

Em sua gênese, o dialogismo é vivenciado internamente pelos Kaingang através da divisão e da integração entre os grupos *Kamé* e *Kairu* pertencentes ao mesmo povo (CRÉPEAU, 1997), reforçando o aspecto bipartite da mitologia indígena.

A organização social kaingang se caracteriza pela existência de metades concebidas idealmente como exogâmicas, denominadas *kamé* e *kairu*, existindo entre elas uma relação assimétrica e complementar, a metade *kamé* sendo considerada primeira porque possui "mais força" que a metade *kairu*. Cada metade comporta uma subdivisão ou seção: os *veineky* e os *votôro*, associados respectivamente aos *kamé* e aos *kairu*. Uma criança pertence automaticamente à metade de seu pai e deve em princípio casar-se na outra metade [...] (CRÉPEAU, 1997, p. 176).

A organização social e a divisão entre os *Kamé* e os *Kairu* pode ser evidenciada desde os mitos de origem Kaingang e suscitam diversas reflexões; a exemplo, está a narrativa do nascimento da lua. Dentre as versões do mito apresentados por Crépeau (1997) destaca-se o mesmo cerne: no princípio da criação do universo havia dois sóis, motivo pelo qual plantas e animais murchavam e não cresciam, assim enfraqueceu-se um dos astros transformando-o em lua com o

intuito de equilibrar a vida e abrandar o calor intenso. A partir deste trecho, ramificações do mito se constroem, ora posicionando sol e lua enquanto parte dos Kamé, pois ambos já foram um sol, ora enquanto *Kamé* e *Kairu*, visto que a lua se caracteriza por sua fraqueza em relação ao sol e passou a complementá-lo em equilíbrio natural. Nesse sentido, nota-se que, independentemente das discussões acerca do mito de origem, a complementaridade entre os astros é incontestada, expressando a estrutura social Kaingang mantida pela memória ancestral, como relata a Contadora investigada: "Eu tô beirando mais de 60 anos e ainda vou lá na casa do meu vô que tá a 500 km pra escutar ele. Eu levo uma erva pra nós tomá chimarrão, eu levo uma carne pra nós comê e ir contando" (comunicação pessoal, 27 de setembro de 2021).

A ancestralidade indígena perpassa todos os elementos da *performance* da Contadora: sua revelação xamânica através dos sonhos, o tempo vivido em espiral, as histórias aprendidas pela memória e o dialogismo presente em seu repertório advindo da organização social dos povos Kaingang. Assim, os recursos materiais utilizados nas contações de histórias da líder indígena também são embebidos em sua tradição: "O cocar eu uso quando eu vou contar a minha história. Que os mesmos que eu falo usavam pra guerrear, pra defender o seu território, pra defender o seu povo" (comunicação pessoal, 27 de setembro de 2021). Ao ser questionada sobre a derivação do cocar utilizado em suas *performances*, a líder expõe que o recurso material foi construído por um parente da Amazônia que lhe presenteou em reconhecimento ao seu trabalho na qualidade de guardiã das histórias Kaingang. Esse tem como finalidade transportar a força da Contadora como liderança escolhida pelos ancestrais. Conforme a líder, o recurso material se faz presente em suas contações de histórias com todas as faixas-etárias atendidas: "Tem que usar. É obrigatório usar, porque você tá na história, você continua a história de onde que veio os guerreiros" (comunicação pessoal, 27 de setembro de 2021). Nessa fala, percebe-se que o cocar materializa as histórias vividas e narradas pela líder através do tempo. O objeto, de acordo com a Contadora, não é vestido em momentos cotidianos, somente em episódios planejados para a contação de histórias.

Figura 6 - Cocar da Contadora A ofertado por seu parente e líder amazônico



Fonte: arquivo pessoal disponibilizado pela Contadora C.

Claudino, pesquisador Kaingang, sustenta: "afora as narrativas orais, existem outras formas de expressão da nossa mitologia. A cultura material kaingang expressa os tempos primevos no qual buscamos orientações" (CLAUDINO, 2011, p. 34). Dentre os artesanatos construídos pelos Kaingang, em Porto Alegre, a prática da cestaria se destaca. Nesta, elementos *Kamé* e *Kairu* são articulados manifestando a organização e a manutenção social dialógica do povo Kaingang. As possibilidades de criação da cestaria são infinitas, todavia, ancoram-se em algumas prerrogativas étnicas e mitológicas. Assim, as formas cilíndricas de trançar pertencem aos *Kairu*, pois suas identidades estão relacionadas à força da lua, à inovação e às formas circulares, o que se expressa desde a confecção até o acabamento das peças produzidas. Já os cestos compridos representam os *Kamé* e

estão relacionados ao sol, à persistência e às formas longilíneas. Há profusas criações indígenas que integram ambos os signos mantendo a complementaridade existente na cosmologia Kaingang. Para tanto, em cestos longilíneos as formas trançadas recorrem ao padrão circular, enquanto que peneiras redondas favorecem padrões gráficos verticais. Claudino afirma que "é através dos bens artesanais que o povo kaingang assegura, principalmente no Rio Grande do Sul, a sustentabilidade econômica, a reprodução social e a valorização cultural" (CLAUDINO, 2011, p. 37).

Lagrou (2007) destaca que na teoria antropológica contemporânea há um renovado interesse pela "vida dos objetos", assim como seus respectivos contextos e articulações em diferentes organizações sociais, ressignificando as relações entre estética, arte e antropologia. No caso de objetos tradicionais, como o cocar utilizado nas *performances* da Contadora de histórias investigada, os contornos entre arte e cotidiano esmaecem. No lugar de contemplar a arte produzida – com o uso de madeira, cordões e penas, a partir de uma memória ancestral –, postulado da arte ocidental, vive-se a agência da arte produzida com resultados práticos por meio de critérios situados. Nessa direção, fundamentada em referências antropológicas, artísticas e literárias, Lagrou afirma que a estética produzida no Ocidente não se faz universal, já que ignora, especialmente, as estéticas tradicionais coletivas, que não preveem um caráter excepcional técnico ou intelectual de um sujeito individual sobre uma produção para considerá-la arte – termo também discutível visto que algumas sociedades não possuem um termo específico para "arte", pois a mesma está integrada à vida, às experiências e às memórias de um povo. Portanto, os objetos tradicionais fazem parte das interações sociais humanas.

A aproximação dos conceitos de artefato e pessoa se torna ainda menos estranho ao esforço teórico da antropologia se lembrarmos que esta se debruça, desde os seus primórdios, sobre discussões acerca do animismo ("a atribuição de sensibilidade a coisas inanimadas, plantas, animais etc."). [...] Ou seja, interessa ver o que estes objetos e seus variados usos nos ensinam sobre as interações humanas e a projeção da sua socialidade sobre o mundo envolvente; é na sua relação com seres e corpos humanos que máscaras, ídolos, banquinhos, pinturas, adornos plumários e pulseiras têm de ser compreendidas (LAGROU, 2007, p. 48-49).

Na *performance* investigada junto à Contadora C, o cocar é utilizado em todas as contações de histórias realizadas, independentemente da faixa etária compreendida, pois de acordo com a líder, o recurso material carrega e transmite a força de seus parentes e de sua posição social e ancestral de guardiã de histórias.

Em suplementação, outra relação possível de ser feita é a da condição xamânica que o objeto institui, visto que é constituído por penas de arara azul, animal que resiste na biodiversidade amazônica, mesmo em tempos em que a colonialidade assola territórios verdes nativos na contínua tentativa de etnocídio afro-indígena brasileiro. Desse modo, o cocar é pensado como extensão da Contadora, com papel essencial na interação social e literária de suas *performances*.

Uma primeira coisa que salta aos olhos, ao abordar a questão da relação entre artefato e pessoa a partir do ângulo da etnologia ameríndia, é que pensar sobre arte entre os ameríndios equivale a pensar a noção de pessoa e de corpo. Porque objetos, pinturas e corpos são assuntos ligados no universo indígena, no qual a pintura é feita para aderir a corpos e objetos são feitos para completar a ação dos corpos (LAGROU, 2007, p. 50).

O cocar utilizado pela líder indígena investigada foi construído por um parente com o intuito de ser agregado ao corpo da Contadora e de integrar a sua contação de histórias unindo propósito, ancestralidade, memória, força ritual e mitológica e reconhecimento étnico. Contudo, este mesmo cocar possuiria outro sentido dependendo do contexto em que estivesse inserido. Em um circuito comercial, poderia ser caracterizado como emblema de uma identidade étnica indígena e em um museu ou em uma universidade, enquanto peça artística ou antropológica. Assim, vale destacar a importância da intencionalidade da contadora de histórias ao fazer uso do cocar em suas *performances*. Ela conta: "Já que tu fala da cultura [...] tu faz uma homenagem a eles, homenageando eles te fortalece, te ilumina a tua visão, te dá coragem. Quando tu é preparado pra isso, tu usa, tu vai usar [o cocar]" (comunicação pessoal, 27 de setembro de 2021). A narração evidencia a essencialidade do cocar na *performance* da contadora de histórias e, ao mesmo tempo, a centralidade da relação entre a líder e o recurso material para a expressividade de sua força ancestral, agindo enquanto extensão de seu corpo.

### **3.2.4 A Performance do Contador D**

Homem negro do interior do Rio Grande do Sul, morador da zona urbana de Porto Alegre, membro ativo do Movimento Negro gaúcho e reconhecido "Mestre Griô"<sup>9</sup> por seus pares, em entrevista, o Contador D narrou a sua trajetória como

---

<sup>9</sup> Indivíduo de origem africana ou afro-diaspórica que tem por vocação preservar e transmitir os conhecimentos do seu povo.

contador de histórias. Ao ser questionado sobre quando iniciou as suas *performances*, relatou: "quando muito pequeno, quando minha mãe chegou em casa, que ela tinha saído, e eu contei o que havia acontecido comigo" (comunicação pessoal, 25 de setembro de 2021), exposição que sugere indícios de uma epistemologia aprendida no cotidiano, e confirmada pela fala do contador de histórias ao narrar que a sua formação foi possível "ouvindo os outros, e outros, e outros, e outros, e outros, que a gente conta histórias. E lendo. E dentro dos terreiros" (comunicação pessoal, 25 de setembro de 2021). Assim, a oralidade construída entre a fala e a escuta se mostra o eixo primordial para esta construção, pois

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda a espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 167).

Vale chamar atenção para a fala do Mestre Griô ao evidenciar a oralidade enquanto epistemologia central para a sua expertise e *performance* sem descartar a escrita, colocando a leitura como elemento partícipe da sua formação. O contador iniciou a sua atuação, profissionalmente, aos 12 anos de idade ao participar de um desfile de carnaval cantando e tocando xequerê, ao passo que contava a história de sua comunidade e de seu instrumento. Desde esse período, aos 67 anos de vida, já contou histórias para crianças, jovens e adultos, em escolas, feiras do livro e instituições culturais públicas e privadas. Rememorando o seu tempo de atuação, o Mestre acredita ter contado a maior parte de suas histórias para jovens entre 12 e 18 anos de idade. Ao planejar contar uma história, todos os elementos de sua *performance* são organizados, o Contador reflete sobre a narrativa a ser veiculada de acordo com "a idade e a cor" de quem vai escutar porque a compreensão das histórias depende da cultura em que o público está inserido, segundo ele. Neste sentido, afirma que seu repertório se fortalece nas narrativas dos orixás e que muitas delas podem ser contadas para diversas faixas-etárias, contudo, a prática precisa realizar-se com intencionalidade e com propósito para "haver essa abertura, esse *ṣi*<sup>10</sup>, esse caminho [...]. Eu tenho que conseguir atingir a tua mente, atingir o teu

---

<sup>10</sup> Palavra lorubá para "abrir".

corpo, atingir a tua vontade de querer entender, de te envolver. Eu tô contando a história pra ti, mas tu tem que viver essa história. Se eu andar pela mata, se eu andar pelo mar, qualquer lugar que eu andar, se eu andar pescando, tu tem que andar junto comigo [...], por que todo o trabalho é coletivo, isso é africanidade!" (comunicação pessoal, 25 de setembro de 2021). Os mitos contados pelo Mestre Griô sobre os orixás, suas comidas e suas moradas, pertencem – assim como o toque de tambor integrante de sua *performance* – à mitologia africana. A poesia traduzida pelas entidades africanas reafirma os princípios desta sociedade e expõe as negociações culturais vivenciadas na mitologia afro-diaspórica. Soyinka (2005) expõe que, comumente, a mitologia africana é avaliada em uma perspectiva antropológica, no entanto, fundada em mitos de origem, criações literárias, também requer discussões pela estética da literatura, subvertendo os símbolos colonialistas que a aprisionam enquanto conhecimento exótico. Na mitologia africana, os orixás são divindades que regem diferentes caminhos, possuem arquétipos baseados em uma cosmologia que tenta responder às dúvidas humanas do ser. Anteriormente à dominação colonialista da religião cristã, Ogum, Obatalá e Xangô, divindades que inspiram o ganho de batalhas, associavam-se aos arquétipos ctônicos da Europa grego-pagã como Orfeu, Gilgamesh e Ulisses, ou ainda Shiva, proveniente da mitologia asiática indiana. "Na antiguidade asiática e europeia, portanto, o homem, como o africano, existia dentro de uma totalidade cósmica [...]" (SOYINKA, 2005, p. 3, tradução nossa). Contudo, na separação entre bem/mal, céu/terra, Europa Ocidental/Sociedades não-ocidentais, a religião judaico-cristã expurgou os ritos que aproximavam o ser humano da terra e de suas divindades, restringindo ao céu o seu ritualismo e afastando-se/nos das cosmogonias ctônicas e dos dramas rituais. Vivendo na hibridização e no cruzo, os deuses africanos são receptivos à fusão de crenças, por outro lado, monorracionalista, o colonialismo investiu em solapar os saberes negros durante a colonização – processo que se estende na colonialidade impressa pelo racismo, como discutido em seções anteriores.

Frequentemente, o repertório dramático africano é questionado quanto a sua literariedade, apontamento artificial para Soyinka (2005), visto que peças teatrais europeias como as explorações de Jerzy Grotowski (1933 – 1999), os experimentos de Peter Brook (1925 – ), ou o espetáculo "Bacchae", da década de 1960 – uma versão nova iorquina de Eurípides, baseada em um ritual Asmat de Nova Guiné –, revolucionaram a cena teatral ocidental.

Grupos como o Ori-Olokun Theatre em Ifé e a companhia Duro Ladipo's, também da Nigéria, demonstraram a capacidade do drama (ou ritual) dos deuses de viajar tão esteticamente e apaixonadamente quanto os próprios deuses através do Atlântico (SOYINKA, 2005, p. 7, tradução nossa).

A viagem do drama e dos deuses permitiu à diáspora negra a continuidade memorialística do repertório mitológico e, ao mesmo tempo, a impugnação de falsos conceitos sobre este fenômeno, visto as avaliações antropológicas esvaziadas baseadas na apreciação de peças teatrais rituais e que conferem ao literário oral africano um perfil primitivo. No espetáculo brasileiro "História de Oxalá: Festa do Bonfim", de Zora Seljan, Xangô, divindade iorubana com força sobre-humana, transmite a paixão do homem em uma empreitada divina para investigar a injustiça realizada por Olodumaré contra Oxalá, em seu reino. Assente no princípio da justiça, Xangô se responsabiliza pelo ato sucedido em sua casa, agindo em um tempo circular e evidenciando, por meio da literatura, o código moral mítico e do contexto da época em que a peça foi contracenada, um princípio de continuidade temporal inerente aos mitos de origem, seculares ou cósmicos (SOYINKA, 2005). Repetidamente, nos estudos sobre mitologia, a literatura africana e a literatura grega são postas como repertórios análogos, contudo, há que destacar um distanciamento marcante: enquanto na mitologia africana os valores civilizatórios e a reparação por infrações cometidas contra o bem-estar humano são corrigidas, na mitologia grega este caráter é estranho às divindades; punições contra o Olimpo só ocorrem quando a ofensa atinge uma divindade de maior força do que a atacante ou quando o deus lesado recorre a Zeus. Tais estruturas mitológicas revelam o caráter moral destas sociedades e influenciam suas leis humanas, aplicando-se a questões éticas, técnicas e econômicas. Na referenciada obra de Seljan, o sincretismo religioso, que se apossa da lenda do Nosso Senhor do Bonfim, age entre os princípios iorubás e o maniqueísmo judaico-cristão, assim, através do segundo, imputa à Obatalá/Oxalá o ato deliberado de criar um filho feio e ignorado pela mãe por sua aparência, enquanto na vertente africana este descendente nasce com deficiências físicas por um desvio moral de Obatalá, deus da paciência e da tranquilidade, por ter bebido demais no dia da concepção de seu sucessor. Carregado de sincretismo, o espetáculo não propõe a regeneração de Oxalá, estabelecendo bons e maus fatores; já na versão africana, Obatalá é punido, após seu espírito ser testado, e tem

a possibilidade de continuar a sua trajetória com erros e acertos. Assim, apesar de evidenciar princípios africanos, a peça brasileira se estrutura pela tragédia grega, revelando o colonialismo e o genocídio cultural existente e insistente para com os saberes negros – e que clama por práticas disruptivas voltadas para a afro-diáspora.

As peças ritualísticas destacadas, anteriormente, contam histórias mitológicas e esmaecem os contornos entre a literatura, o teatro e a religiosidade, incidindo sobre um dos princípios da contação de histórias na diáspora africana: manter os valores civilizatórios. Nesta pesquisa, o Mestre Griô relata: "[...] nós sabemos muito bem o quanto é importante as contações de histórias, que elas educam. É a forma de educar nossas crianças [...]. A história africana é para educar. A criança ouvindo todos os dias aquela história de como se dá a organização social do grupo que ela pertence [...]"z (comunicação pessoal, 25 de setembro de 2021). Tal prática pode ser traduzida por uma "Pedagogia das Encruzilhadas" (RUFINO, 2018). Sintetizada por Luiz Rufino, a Pedagogia das Encruzilhadas propõe caminhos para a superação do racismo e do colonialismo por meio da educação voltada às potências de Exu, divindade iorubana, a partir de uma visão política/poética/educativa que rompe com a razão dominante. O autor aponta que esta produção de conhecimento está alicerçada em uma perspectiva decolonial, ginga na capoeira para atravessar o jogo da colonialidade e versar sobre outros modos de ser, poder e saber éticos e estéticos. Assim,

Exu, enquanto princípio explicativo de mundo transladado na diáspora que versa acerca dos acontecimentos, dos movimentos, da ambivalência, do inacabamento e dos caminhos enquanto possibilidades, é o elemento que assenta e substancia as ações de fronteira, resiliência e transgressão, codificadas em forma [de] pedagogia (RUFINO, 2018, p. 73).

Embebido nas poéticas de Exu, o Contador afirma que o seu caminho na contação de histórias não foi escolhido por ele, mas sim previsto pela própria vida através do tempo circular, em que o hoje, o ontem e o amanhã se fundem, máxima presente no *oriki*<sup>11</sup> "Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje". O Griô expõe que carrega o cantar, o contar e o tocar dentro de si por meio da agência de seu orixá, o qual destinou, através do tempo, a sua motivação para contar histórias. O território do corpo incorpora saberes míticos e ancestrais na prática do Contador que age com *Bara* (elemento corpóreo) e *Ori* (a cabeça) para

---

<sup>11</sup> Saudação lorubá.

atingir o seu propósito, como é próprio dos saberes afro-diaspóricos (RUFINO, 2018).

A Pedagogia das Encruzilhadas vivenciada pelo dinamismo de Exu se integra através da "[...] dúvida como elemento propulsor, a experiência enquanto acontecimento e o devir" (RUFINO, 2018, p. 74). Tais elementos conjugados potencializam os aprendizes a questionar o mundo a sua volta, a experienciar a vida para sintetizá-la em conhecimento e a viver no devir de ser. Nesse sentido, a Pedagogia ultrapassa a prática metodológica e constitui-se na radicalidade subjetiva, voltando-se para a justiça cognitiva movida por Exu. Inacabado e imprevisível, o orixá permite trocas culturais e possibilidades infinitas de ser/poder/saber, questionando as formas únicas e hegemônicas de produção de conhecimento, e enfrentando o racismo epistemológico e o "genocídio cultural" (NASCIMENTO, 2016). Conta-se que

[...] em tempos imemoráveis Exu recebeu a opção de escolher entre duas cabaças. A primeira continha o pó mágico referente aos elementos que positivavam a vida no universo, enquanto na segunda estava outro pó, referente aos elementos que negativavam a vida no universo. Frente ao dilema entre as duas opções, Exu acabou surpreendendo a todos quando optou por uma terceira cabaça, esta vazia, sem existir nada dentro. Assim foi feito: trouxeram a terceira cabaça e a entregaram a Exu. Tendo a terceira cabaça em seu domínio, Exu retirou o que havia na primeira – o pó mágico referente aos elementos positivadores – e despejou na cabaça vazia. Logo em seguida, repetiu o procedimento com a segunda cabaça, retirando dela os elementos negativadores, e os despejou na terceira. Exu, então, chacoalhou a terceira cabaça, misturando os dois elementos, e em seguida os soprou no universo. A mistura rapidamente se espalhou por todos os cantos, sendo impossível se dizer o que era parte de um pó ou do outro, mas, agora, um único, um terceiro elemento (RUFINO, 2018, p. 77).

Exu vive na encruzilhada, é cruzo, é diálogo, é transformação. Pode alterar e reformular qualquer situação ou acontecimento, "são as potências do domínio de *Enugbarijó*, a boca que tudo engole e cospe o que engoliu de forma transformada" (RUFINO, 2018, p. 76). Na educação, a perspectiva de Exu exige questionamento, transgressão e revolução através de caminhos que se transpassam e fogem da linearidade promovida pela ciência colonialista. A Pedagogia das Encruzilhadas é um agir que vive entre o "rolê epistemológico" e o "ebó epistemológico". Com o primeiro, ginga, rola, vai, volta, esquiva e por fim golpeia: promove um saber revolucionário; com o segundo, aponta o seu território, o "ébo" que provém de sabedorias negro-africanas operadas na diáspora. "Para o africano a cultura e a

educação são a mesma coisa. As crianças são educadas através da cultura, a cultura de contar a história", conta o Mestre investigado. Assim, em sua prática, este ser, saber, poder está vinculado à contação de histórias das divindades por meio de um corpo expandido, em que memória, voz, gestos e tambor se vinculam. Conforme o Contador, "[o tambor] é como uma lança, ele é como uma espada, na guerra a lança e a espada são a extensão do guerreiro, na música o tambor é a extensão do músico". Portanto, o recurso material figura conjuntamente com a memória, o elemento principal para contar uma história, para o Griô, e incorpora-se à voz e ao interesse do público.

Figura 7 - Contador D tocando tambor de sopapo



Fonte: arquivo pessoal disponibilizado pelo Contador D.

Soyinka (2005) expõe que a poesia e a dança na mitologia africana se integram em ritos miméticos. Nesse sentido, a Pedagogia das Encruzilhadas do Contador D, que aplica a contação de histórias com o corpo e o tambor enquanto extensão do mesmo, é histórica e mitológica. Para o Mestre, "é através do tambor que ele [o contador de histórias] se concentra, o tambor é vivo. O tambor não é uma peça morta. Tem energia, o tambor. [...] ele produz som, ele fala e faz vibrar o corpo do tamboreiro. E as pessoas que estão próximas também vibram, [...] tanto é que a pessoa se levanta e vai dançar" (comunicação pessoal, 25 de setembro de 2021).

Na diáspora, a relação entre negritude, mitologia e música mora na encruzilhada desde os translados entre América e África, nos navios negreiros. De acordo com Gilroy (2001), o fenômeno da diáspora negra, ou mais escurecidamente, a migração forçada de povos negros da África para as Américas, agiu em movimento com conflitos internos e externos destas sociedades, produzindo no processo identidades negras contingentes, indeterminadas e conflituosas. Identidades fragmentadas que se reconstroem indefinidamente (HALL, 2006). Nesse sentido, tais aspectos incidiram e incidem sobre as produções do nosso povo. A música negra da diáspora americana, e aí inclui-se também a música brasileira, rio-grandense e porto-alegrense, caracteriza-se enquanto uma das artes que abarca essas identidades conflituosas e as sobrevivências africanas, quer seja através de instrumentos, gestos e danças; de contágios com outras culturas, como a cultura branca e a cultura indígena; quer seja por meio de experiências do período escravocrata – que Gilroy diz serem indizíveis, mas não inexprimíveis, potencialmente recriando-se pela música. Nos Estados Unidos, o cruzo musical se deu no desenvolvimento do *jazz*, do *blues*, do *rap*, dentre outros gêneros musicais que por meio de fluxos culturais chegaram ao Brasil e à Europa. No Brasil, a música gingou no Samba criado no quintal de Tia Ciata<sup>12</sup>, que sugere ser "No Telefone" a primeira canção desse gênero registrada no Museu Nacional (TIA CIATA, 2017); no toque de sopapo, tambor específico da música riograndense negra, criado em Pelotas em tronco de árvore e couro de cavalo ou gado – saber mantido por Griôs gaúchos, dentre os quais encontra-se o Contador D investigado; nos *raps* dos Racionais e do Planet Hemp, até o samba-*rock* gaúcho de Bedeu. Integrando ancestralidade, trocas culturais e novas tradições, como é próprio das criações pós-coloniais e decoloniais, o que está em jogo na nossa arte é a vivência da negritude conceituada por Césaire (CÉSAIRE; MOORE, 2010): a valorização da nossa própria produção na memória coletiva do nosso povo e na tomada de consciência da nossa história e da nossa identidade, práticas que giram na contação de histórias e no toque de tambor do Mestre Griô entrevistado.

O Contador relata: "O tambor é fundamental para envolver as pessoas, ele é o centro da roda. [...] por isso a importância dele, do instrumento, e depois a gente

---

<sup>12</sup> Quituteira e ativista cultural baiana, naturalizada no Rio de Janeiro, reunia em seu quintal, nos séculos XIX e XX, negros, indígenas, brancos e ciganos para realizarem rodas de samba, festas de axé e outras atividades a fim de preservar a cultura africana e afro-diaspórica.

passa a usar outros instrumentos". Proveniente de uma matriz de Griôs e músicos de Pelotas, o Contador fala através das histórias dos orixás e do tambor de sopapo. No documentário "O Grande Tambor" (2010), produzido pelo Coletivo Catarse, a integração do tambor de sopapo à história do Rio Grande do Sul é apresentada. Mestre Baptista, um dos mantenedores dessa história negra, aponta que até 1970 o instrumento fazia parte das escolas de samba de Pelotas, sendo solapado, nos anos seguintes, por tambores industrializados, principalmente do Rio de Janeiro, sudeste nacional. Através do Projeto "Cabobu", realizado por volta dos anos 2000, quarenta tambores foram construídos nas oficinas de Mestre Baptista, em parceria com o Mestre Giba-Giba, a fim de manter a cultura do toque de tambor, assim como outros fundamentos da cultura negra. Tais tambores foram distribuídos entre centros culturais do estado do Rio Grande do Sul. Os Mestres apontam que cada escola de samba de Pelotas tinha um toque de tambor de sopapo diferente, algo que se multiplicou em outros setores da cultura. No documentário é possível observar o desenvolvimento do tambor em Pelotas, em Rio Grande e em Porto Alegre, como no ponto de cultura Odomodê e no Sopapo Poético, Associação Negra de Cultura criada por Oliveira Silveira, o poeta responsável por fundar o 20 de novembro, Dia Nacional da Consciência Negra, no Brasil. O tambor de sopapo faz parte da memória negra do Rio Grande do Sul, tocado em carnavais, pontos de cultura e em ambientes culturais informais como bares, na reunião de tamboreiros e de comunidades, figura nas contações de histórias, bem como na trajetória do Mestre Griô investigado nessa pesquisa, o qual integra também o movimento de resgate do tambor de sopapo na capital gaúcha.

Visto a importância do recurso material tambor de sopapo na *performance* do Contador, ele demanda uma preparação especial para imprimir o tom de seu Mestre: "Eu e outros amigos meus que produzem. Eu faço os meus tambores". Com o intuito de manter a contação de histórias e a produção de tambores de sopapo, o Mestre relata ter promovido oficinas de construção do instrumento em quilombos, contando a história do tambor – da mesma forma que as documentadas pelo longa-metragem citado. Em outras palavras, o tambor de sopapo, recurso material, é essencial para a *performance* da contação de histórias do Mestre Griô.

### **3.2.5 A Minha *Performance***

Mulher negra, membra ativa do Movimento Negro gaúcho, professora e produtora cultural com *performances* massivas em Porto Alegre e região, identifiquei-me com os quatro contadores de histórias investigados pelos seus comprometimentos com as suas atuações e dedicações empregadas ao elaborar suas contações de histórias. Iniciei o meu percurso com a contação de histórias por meio da escuta de narrativas familiares sobre a luta pela sobrevivência dos meus no interior do Rio Grande do Sul, inventei histórias orais para a minha comunidade e, se em um primeiro momento, construí narrativas somente em ambientes situados fora da academia, elas, por si só, agarraram-se às minhas vivências acadêmicas, docentes e artísticas. Vivenciei a contação de histórias academicamente por meio de cursos e projetos de extensão dentro e fora da UFRGS; *performei* histórias em ambiente escolar através da docência para crianças, majoritariamente, adolescentes e adultos e, como parte da classe artística, contei histórias em instituições culturais públicas e privadas.

Durante os encontros com os quatro contadores de histórias investigados e a análise de suas entrevistas, tive uma aproximação mais intensa com o Contador D, visto sua trajetória no Movimento Negro e o seu objetivo de educar seus receptores para a cultura afrocentrada, intento que partilhamos. Para além deste princípio, procuro didatizar os saberes veiculados aliando-os a uma estética complexa performática, que possibilite um espaço reservado à imaginação do receptor – articulando os diferentes lugares de fala aos quais pertenço, enquanto mulher negra, professora e produtora cultural. O "lugar de fala" (RIBEIRO, 2017) de um sujeito se constitui como o lugar social ocupado pelo mesmo de acordo com as possibilidades coletivas do existir, atravessado por sistemas de opressão e de privilégios. Mulheres negras, por serem a antítese da branquitude e da masculinidade, exercem a função de "Outro do Outro", um engendramento entre as opressões raciais e de gênero que marginalizam estas identidades, fenômeno que se expressa também na literatura. Nessa direção, os temas das histórias escolhidas para as minhas *performances* centralizam sujeitos negros, em especial mulheres negras, de forma positiva.

No trabalho com a contação de histórias, anteriormente à escrita desta dissertação, busquei estudos e experiências de outros contadores de histórias sobre os processos envolvidos nessa arte literária e, para além do trabalho com o corpo e a voz, fui seduzida pela perspectiva da inserção de recursos materiais em minha *performance*. Há 12 anos, desde o início de minha trajetória no magistério, venho

experienciando quadros possíveis sobre a minha Palavra (HAMPÂTÉ BÂ, 2010) em relação aos recursos materiais. Durante esta investigação, na relação constante com o objeto de pesquisa e no lugar de pesquisadora-participante, solidifiquei a minha palavra e a minha *performance* por meio da construção e do emprego de bonecas negras. Assim, em diferentes práticas performáticas, passei a me inscrever sob a ótica da coletividade e da memória não só nas histórias narradas, mas também na extensão dos recursos materiais. As bonecas que utilizo em minhas *performances* complementam o meu corpo, são a representação do meu eu que age em representatividade. Possibilitam inter-relações entre passado, presente e futuro, pois estas são construídas por mim e alicerçadas em representações de personalidades da história real, como Dandara dos Palmares ou Antonieta de Barros.

Figura 8 - Boneca Antonieta de Barros, parte da coleção de bonecas negras "Nós Sankofa", construída pela pesquisadora-participante



Fonte: arquivo pessoal.

hooks<sup>13</sup> (2019) posiciona a representação negra como a presença dos nossos corpos e dos nossos saberes em diferentes produtos culturais por meio de viés positivo, seja na música, nas artes visuais, nas artes cênicas ou na literatura, por exemplo. A autora ressalta que "amar a negritude como resistência política transforma nossas formas de ver e ser" (hooks, 2019, p. 63) e, nessa via, constrói-se a representatividade, na presença de pessoas negras em todo e qualquer lugar como produtoras de conhecimento. As narrativas de dominação e supremacia branca mantêm e reforçam um *status* inferiorizado aos sujeitos negros; portanto, romper com estereótipos racistas que nos colocam em lugares subalternizados, desconstruir o auto-ódio impregnado neste olhar e criar novas possibilidades de existir por meio da representação e da representatividade negra é imprescindível. Para tanto, hooks nos chama à construção de ações revolucionárias. Nesse sentido, a minha Palavra, na constituição de corpo, de voz e de recursos materiais, assim propõe-se revolucionária e disruptiva.

Por meio do meu percurso na contação histórias, imbuído em pesquisas e experimentações, identifico algumas ações necessárias para a prática de contação de histórias, são elas: contar a história no passado; construir um roteiro para a história, adaptando-a à sua Palavra e mantendo o esqueleto do texto; estabelecer um clima para a história, exemplo: aventura, romance, terror, etc.; dramatizar a história sem teatralizá-la por completo; usufruir da voz e de todos os seus elementos: o ritmo, o timbre, a intensidade, as alturas, a entonação, a projeção, os falsetes e o silêncio, inclusive; gestualizar de forma que a voz encontre o complemento da *performance* no restante do corpo; olhar diretamente para o público e interagir com ele quando achar necessário; acreditar na história que está contando, mesmo que pareça totalmente inverossímil; utilizar fórmulas encantatórias para iniciar e para encerrar a história. Exemplos: início: "Esta história aconteceu há muito tempo atrás, entre o Rio Nilo e o Rio Níger, depois das florestas e antes dos mares", final: "E a cobra se enrolou e a história terminou"; utilizar recursos materiais que integrem a *performance* realizada, como bonecas, instrumentos sonoros, figurinos, objetos não estruturados, entre outros.

---

<sup>13</sup> A professora e teórica bell hooks mobiliza seu nome escrito em letra minúscula como forma de destacar as suas ideias para além do sujeito do discurso, subvertendo a norma padrão de língua inglesa por meio de uma possibilidade de recriação.

As histórias escolhidas, assim como os recursos materiais empregados em minhas contações de histórias têm a comum finalidade de representar positivamente os conhecimentos da negritude, ambos relacionando-se com o corpo presente na *performance*, o qual exerce representatividade. Unindo ambos os aspectos, representação e representatividade, vale destacar parte de meu trabalho, realizado nos dois últimos anos. Em 2020, produzi a coleção de bonecas negras “Nós Sankofa”<sup>14</sup>, a fim de contar histórias aos meus alunos de 5º ano do Ensino Fundamental sobre as narrativas de seis mulheres negras importantes para a história do Brasil, conhecimento frequentemente reprimido nos currículos escolares embranquecidos por epistemologias eurocêntricas.

Fomos educados para exaltar a cultura dos colonizadores, ouvindo histórias de invasões como se fossem descobrimentos, de líderes sanguinários como se fossem heróis, de roubos e explorações como se fossem conquistas; máscaras que figuraram para esconder a apropriação cultural, a extinção de povos, línguas e culturas locais realizadas na e pela modernidade, em nome do “progresso” (RAMOS, 2021, p. 16).

Figura 9 - Coleção de bonecas negras "Nós Sankofa"



Fonte: fotografia de Shelby Coast.

<sup>14</sup> Palavra da língua Akan da África Ocidental, significa "valorizar seu passado e suas suas origens".

Baseada na Lei 10.639/03, que torna obrigatório o ensino da História e da Cultura Africana e Afro-brasileira no território nacional, agindo em consonância com uma educação antirracista e voltada para Educação das Relações Étnico-raciais, bem como em outros princípios docentes, éticos e estéticos, construí uma contação de histórias para cada uma das bonecas da Coleção. As personalidades escolhidas para serem representadas foram: a) Aqualtune: princesa africana congoleza, uma das lideranças do Quilombo dos Palmares, no séc. XVII, e avó de Zumbi dos Palmares; b) Dandara: representante do Nordeste brasileiro, capoeirista e uma das lideranças do Quilombo dos Palmares, no séc. XVII, combatente a favor da liberdade de escravizados negros que não conseguiram fugir para quilombos, esposa de Zumbi dos Palmares e agente contrária ao governo de Ganga Zumba; c) Tereza de Benguela: representante do Centro-oeste brasileiro, uma das lideranças do Quilombo de Quariterê, integracionista da luta negra e indígena, no séc. XVIII; d) Tia Ciata: representante do Sudeste brasileiro, baiana moradora do Rio de Janeiro, cozinheira e produtora cultural, que reunia, nos séc. XIX e XX, negros, indígenas e ciganos no seu quintal para fazer rodas de samba, festas de axé e outras atividades para preservar a cultura afro-brasileira; e) Antonieta de Barros: representante do Sul brasileiro, professora instituinte do Dia do Professor, jornalista contribuinte do jornal "A Semana" de Santa Catarina, no séc. XX, e 1ª deputada estadual negra do Brasil, no estado de Santa Catarina; f) Nilma Bentes: representante do Norte brasileiro, uma das fundadoras do Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará (Cedenpa), na década de 1980, escritora e ativista do Movimento Negro; em 2015, levou 50 mil pessoas até Brasília na Marcha de Mulheres Negras. No séc. XXI, segue lutando pela identidade negra através de nossa ancestralidade.

Devido ao contexto pandêmico vivenciado no ano citado, que impactou a comunidade escolar a qual integro de diferentes formas, decidi construir uma Mostra Virtual das contações de histórias produzidas para que meus alunos tivessem acesso a ela de forma *on-line* a qualquer momento; pois

quanto à *mise-en-scène*, ele [o contador de histórias] deve lançar mão de todos os meios tecnológicos de nosso tempo, como microfones, sonorização, controle dos jogos de luzes, variação dos projetores de acordo com o clima da história etc. (MATOS, 2014, p. 111).

Os alunos assistiram a essas *performances* e os nossos encontros ocorreram de forma assíncrona, de modo diverso ao meu conhecido, em uma nova poética. Entretanto, sentimos a necessidade de encontros síncronos e, por este motivo, nos reunimos semanalmente para discutir sobre as *performances* assistidas e rememorar as contações de histórias veiculadas – em um segundo momento, *performadas* pelos estudantes. A poética apresentada também integrou a escrita de meus alunos que, inspirados em Sankofa, escreveram textos ficcionais de diferentes gêneros sobre as personalidades conhecidas, ações que se tornaram parte do projeto o qual nomeei, em conjunto com a professora com quem trabalhei paralelamente, "Ancestralidade na Cultura", e que está sendo reconstruído em 2021 como representado no poema de uma aluna de minha turma de 5º ano do Ensino Fundamental:

#### A GUERRA

TEREZA ERA UMA MULHER CORAJOSA  
E MUITO VALENTE  
LUTOU POR MUITA GENTE.

ERA UMA MULHER BEM SUCEDIDA  
TEVE SUCESSO POR TODA SUA VIDA  
POIS ERA ATREVIDA, EMPÁTICA  
E DESTEMIDA.

SUA VIDA NEM SEMPRE FOI FELIZ  
POIS NÃO SABIA  
ONDE NASCEU SUA RAIZ.

MELANY RODRIGUES, 2021.

Em 2020, esta construção reverberou em meus alunos até o final do ano, os quais retomavam cotidianamente o repertório aprendido, fenômeno reproduzido também nesse ano. Com o engajamento apresentado, em 2020, inscrevi tal projeto no edital "Arte do Quilombo", da Fundação Cultural Palmares, de qual recebi o prêmio de mesmo nome como uma das 100 artistas negras contemporâneas relevantes para a arte e a cultura brasileira.

Figura 10 - Contação de histórias *on-line* sobre Nilma Bentes



Fonte: arquivo pessoal.

Percebendo a potência do trabalho realizado, senti a necessidade de compartilhá-lo com outras escolas da minha cidade e, assim, escrevi o projeto "Aquilombar<sup>15</sup>: contando histórias", através do coletivo cultural "Aquilombar", do qual participo, para a Lei Aldir Blanc do município de Alvorada. Contemplada pelos recursos municipais, expandi a Mostra Virtual de Contação de Histórias para sete mulheres negras, inserindo a trajetória de Maria de Lourdes, representante de Alvorada, professora e ativista do Movimento Negro local. Pareceu-me insuficiente *performar* aos alunos da Rede Municipal de Ensino de Alvorada sem oferecer aos seus professores uma formação alicerçada na prática de contação de histórias. Portanto, produzi um infográfico (Apêndice C) com um percurso formativo inicial para docentes sobre essa epistemologia, o qual foi distribuído em todas as escolas da Rede e disponibilizado em minhas redes sociais, ampliando a sua possibilidade de chegada a outros territórios.

---

<sup>15</sup> Neologismo decorrente de "quilombo", palavra frequentemente aplicada pelo Movimento Negro a partir do conceito de Abdias Nascimento, em que quilombos se constituem por genuínos focos de resistência física e cultural desde o período escravocrata até os dias atuais. Ver mais em: NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. 3. ed. São Paulo: Perspectivas; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019;.

Figura 11 - Infográfico do projeto "Aquilombar: contando histórias"



Fonte: design de Wellington Lisboa Cardoso.

O projeto Aquilombar reverberou em professores, em psicólogos, em artesãos e na comunidade alvoradense em geral, principalmente em mulheres negras que, reiteradamente, manifestaram o desejo de aprender a construir os recursos materiais empregados nas contações de histórias *performadas* por mim: as bonecas negras. Com o intuito de atender a essa demanda local, em 2021, escrevi um novo projeto para a Lei Aldir Blanc, em nível estadual, o “Panô de Histórias Ujamaa<sup>16</sup>”. Nessa ação, com o auxílio de cinco costureiras a quem ofereci a formação continuada em costura, ensinei 80 mulheres, em sua maioria moradoras de Alvorada, e 32 agentes de saúde do Programa Primeira Infância Melhor, que atende crianças em vulnerabilidade social de 0 a 6 anos de idade no município, a construírem bonecas negras inspiradas nas histórias contadas por dois grãos locais: o Mestre Chico e a Dona Etelvina. Nas sociedades tradicionais como as africanas, os contadores narram os mesmos contos para todas as gerações, o que muda é a complexidade da interpretação de cada ouvinte a partir de suas experiências de vida

<sup>16</sup> Palavra africana da língua swahili que significa "comunalidade".

(HAMPÂTÉ BÂ, 2010; MATOS, 2014). Nessa direção, as histórias *performadas* no Panô foram acolhidas pelas nossas participantes em relação ao repertório de cada uma delas. Estas ressignificaram tais narrativas e começaram a produzir bonecas inspiradas em si mesmas ou em personalidades do seu entorno, contando as suas próprias histórias. Ações que iniciaram coletivamente e seguem se expandindo por meio de cursos de bonecas negras e contações de histórias produzidas e *performadas* em diversas associações de bairro de Alvorada e região.

Figura 12 - Colagem com processos do projeto “Panô de Histórias Ujamaa”



Fonte: fotografias de Afrovento e Alisson Batista.

Dessarte, os projetos apresentados, fundamentados em contações de histórias com bonecas negras, evidenciam a força dessa epistemologia oral e a necessidade de diferentes grupos sociais em vivenciá-la. Reverberam a ancestralidade afro-pindorâmica presente no cotidiano porto-alegrense e em seu

entorno, em sujeitos de diferentes contextos, expandindo a força da oralidade. Em minha *performance*, representação e representatividade caminham juntas, processo possível na criação singular de meus Recursos Materiais de Contação de Histórias, os quais exalam intencionalidade, aquilombamento, Sankofa e Ujamaa.

### 3.3 QUADRO-SÍNTESE: *PERFORMANCES* E SEUS RECURSOS MATERIAIS

Por meio do quadro abaixo, as *performances* dos quatro contadores de histórias investigados, assim como da pesquisadora-participante, estão sintetizadas de acordo com os seus contextos de atuação, os temas das histórias contadas, os recursos materiais utilizados, os critérios de escolha e as finalidades dos mesmos, bem como suas construções e suas formas de emprego. Para além disso, algumas aproximações e distanciamentos entre os *performers* são evidenciados, demarcando, uma vez mais, o contexto de atuação de cada um destes.

Quadro 1 - Síntese das *performances* dos contadores de histórias investigados

	CONTEXTOS DE ATUAÇÃO	TEMA DAS HISTÓRIAS CONTADAS	FINALIDADE DAS HISTÓRIAS CONTADAS	RECURSOS MATERIAIS UTILIZADOS	FINALIDADE DOS RECURSOS MATERIAIS	CONSTRUÇÃO DOS RECURSOS MATERIAIS	EMPREGO DOS RECURSOS MATERIAIS
<b>Contadora A</b>	Escola	Contos maravilhosos	Aproximar os estudantes de práticas literárias	Figurinos, máscaras e bonecos	Aproximar os alunos da literatura e integrá-los com os seus receptores por meio do jogo literário	Recursos adquiridos pela professora ou pela escola, emprestados pela comunidade escolar ou confeccionados pelos alunos	Recursos utilizados pela Contadora, seus alunos contadores/receptores e outros receptores
<b>Contador B</b>	Leitos hospitalares	Histórias de repetição, contos maravilhosos e narrativas	Potencializar as práticas de cuidado em saúde por meio de poéticas	Instrumentos hospitalares e objetos não estruturados	Desconstruir o estranhamento dos instrumentos hospitalares e	Instrumentos hospitalares e objetos não estruturados remodelados ou	Instrumentos hospitalares e objetos não estruturados utilizados pelo

		inéditas	artísticas		potencializar as práticas de cuidado em saúde	adaptados pelo contador	Contador com crianças
<b>Contadora C</b>	Aldeias, eventos acadêmicos, formação de professores e técnicos	Cultura Kaingang, colonialismo e integração dos seres humanos na natureza	Disseminar a cultura Kaingang	Cocar	Transportar a força da contadora de histórias	Cocar construído por um parente indígena da Contadora	Cocar utilizado pela Contadora com crianças, jovens e adultos
<b>Contador D</b>	Escolas, feiras do livro e instituições culturais públicas e privadas	Mundo dos Orixás	Educar os receptores a partir de fatos históricos não registrados em livros eurocêntricos	Tambor de sopapo e outros instrumentos de percussão complementares	Envolver o público na história contada para educá-lo pela cultura	Tambores construídos pelo Contador ou por seus amigos tamboreiros	Tambor utilizado pelo Contador com crianças, jovens e adultos, e seus receptores
<b>Pesquisadora-participante</b>	Escolas e instituições culturais públicas e privadas	Histórias afrocentradas	Educar os receptores para a cultura negra por meio da representação positiva e da representatividade	Bonecas	Exercer representação positiva sobre a cultura negra	Bonecas construídas pela Contadora	Bonecas utilizadas pela Contadora com crianças, jovens e adultos, e seus receptores

Fonte: arquivo pessoal.

Durante a minha trajetória enquanto contadora de histórias e na construção dessa pesquisa, busquei referenciais teóricos sobre o conceito de Recursos Materiais; encontrei algumas pistas que foram expressas em diferentes seções desta escrita. Assim, rememoro que tais elementos foram anteriormente nomeados "recursos externos" (MACHADO, 2004), "acessórios" e "instrumentos musicais" (MATOS, 2014) ou, ainda, "objetos" e "recursos naturais" (PEREIRA; MEDEIROS, 2017). Optei por nomeá-los "Recursos Materiais", pois não os reconheço como "recursos externos" à *performance* do contador de histórias ou "acessórios" a essa prática. Também não incorporei o termo "objetos" por não sinalizar a relação desses com a *performance* realizada, o mesmo acontece no caso de "instrumentos musicais" ou "recursos naturais". Por meio das reflexões desta investigação, o termo "Recursos Materiais de Contação de Histórias" se estabelece potente para evidenciar a integração entre a oralidade expressa na *performance* do contador de histórias com os recursos. Estes são compostos pelos elementos expressos porém, vão além destes, pois possibilitam a extensão do corpo do narrador, impregnada nas memórias do *performer*-texto-receptor-recurso, e expressam a concretude de uma prática que se mostra efêmera pela transparência da voz, mas que perpetua-se na ancestralidade e na materialidade. Nessa direção, em meio às múltiplas discussões suscitadas, faz-se importante defini-los. Recursos Materiais de Contação de Histórias são objetos cotidianos, objetos não estruturados, objetos adaptados ou construídos, como figurinos, tambores, cocares e bonecas, com a finalidade de comporem a *performance* de um contador de histórias. Os Recursos podem ser empregados com sujeitos de quaisquer faixas etárias, sejam crianças, sejam jovens ou adultos, de acordo com o contexto a ser narrado. As contações de histórias integradas aos mesmos possuem temas variados: cultura negra, contos maravilhosos, cultura indígena, narrativas inéditas, entre outros. Elas podem ser *performadas* com a intenção de oportunizar o acesso à literatura e às poéticas artísticas; educar sujeitos para diferentes culturas; auxiliar receptores em seus processos de cura e, possivelmente, estão relacionadas a outros fins que não foram constatados nesta pesquisa. Prolongamento do corpo do *performer*, o Recurso Material corporifica e expande sua força, sua literariedade e sua *performance* demarcando espetacularidade em qualquer ambiente.

Ouvir e falar com os quatro contadores de histórias investigados me permitiu expandir a crença da importância da oralidade e, especificamente, da contação de

histórias em diferentes áreas de atuação. Fui avassalada pelos relatos experienciados. Nos encontros, percebi que os Recursos Materiais de Contação de Histórias, importantes na minha Palavra e que eu supunha serem também para outros contadores, em verdade, são centrais em nossas *performances*. Conforme Zumthor, "[...] a *performance* é o único modo vivo de comunicação poética" (ZUMTHOR, 2012, p. 34). Assim, a vivacidade da tradição oral, no corpo dos *performers* em relação aos Recursos Materiais, exprime distintos intentos. Para a Contadora A, aproxima seus alunos de práticas literárias e integra-os com os seus receptores por meio do jogo literário; para o Contador B, é um processo terapêutico que potencializa práticas de cura por meio de poéticas artísticas; para os Contadores C e D, age na educação de crianças, jovens e adultos sobre as histórias e as culturas locais e ancestrais. Por sua vez, vale ressaltar uma distinção entre os contadores de histórias tradicionais e os não-tradicionais. Em seus relatos, os Contadores A e B expõem alternar continuamente os Recursos Materiais utilizados, experienciando suas possibilidades e atualizando-os conforme os contextos de atuação, assim como as histórias empregadas de acordo com os contextos performáticos. Já os Contadores C e D contam não fazê-lo, provenientes de povos ancestrais, empregam seus Recursos solidificados em epistemologias afro-pindorâmicas, e narram que a materialidade do cocar e do tambor atendem a todos os seus receptores, independentemente da faixa etária ou do contexto empregados, pois carregam parte de suas forças históricas, seja de seus parentes, seja do ressoar do instrumento. Contudo, os mestres adaptam as histórias contadas sobre as suas culturas consoante seus contextos de atuação, assim como os Contadores A e B.

Em minha *performance*, na posição de pesquisadora-participante, aponto que a minha atuação assemelha-se à dos Contadores C e D, pois conto histórias sobre a cultura negra para crianças, jovens e adultos, com bonecas negras em todas as ocasiões, adaptando somente as narrativas, de acordo com os territórios *performados*. Por outro lado, o emprego dos Recursos Materiais nas *performances* investigadas ocorre de acordo com o estilo individual de cada Contador, faça-se tradicional ou não-tradicional. Os Contadores B e C explanam utilizar os Recursos como elementos visuais com os seus receptores; os instrumentos do Contador B são manipulados em suas mãos e o cocar da Contadora C é vestido sempre em sua cabeça, expressando sua força ancestral. Os Contadores A e D, agem de outra

forma, pois em variadas situações compartilham com os seus receptores os Recursos presentes em suas *performances*. A Contadora A promove a formação de seus alunos/contadores de histórias com os mesmos recursos que utiliza e, o Contador D compartilha os tambores utilizados com o intuito de propagar o conhecimento sobre o toque de sopapo. Em minhas contações de histórias, também oportunizo aos receptores o emprego das bonecas veiculadas, objetivando suas aproximações com as representações produzidas e a cultura negra.

Através das *performances* investigadas, observa-se que a literatura oral dialoga com a pedagogia, o teatro, as artes visuais e a música. Aspecto interdisciplinar irradiado por epistemologias ancestrais (HAMPÂTÉ BÂ, 2010). Em todas essas diferentes manifestações a *performance* qualificada pelo encontro, pela poética e pelo emprego de Recursos Materiais de Contação de Histórias está presente, lugar comum que se ramifica em diferentes finalidades. Para Lagrou (2007), sistemas de pensamento podem ser sintetizados e expressos em objetos produzidos por diferentes grupos sociais. Fator evidenciado na constituição desta pesquisa. Observou-se a importância das escolhas dos Recursos Materiais utilizados pelos contadores de histórias investigados conforme os cenários *performados*, conjugando variadas possibilidades e finalidades de emprego dos mesmos. Nessa acepção, sem a intenção de ser um manual, o quadro apresentado perspectiva contribuir para a prática de contadores de histórias, de professores, de médicos e de produtores culturais, os quais exercem as mesmas profissões dos Contadores investigados, bem como de artesãos e de pessoas da sociedade civil interessadas em ampliar as narrativas de representação e de representatividade sociais, como visto no projeto "Panô de Histórias Ujamaa". Na universidade, os conhecimentos produzidos poderão estar presentes no ensino, na pesquisa e na extensão da área de Letras e, especificamente, de Literatura e em outras áreas afins.

#### 4 FÓRMULA ENCANTATÓRIA FINAL

Como apresentado nesta pesquisa, o epistemicídio é uma forma de aniquilar os saberes alternativos à epistemologia hegemônica; no contexto brasileiro, o mesmo está historicamente vinculado às cosmovisões afro-pindorâmicas desde o período colonial. Esse fenômeno se constituiu pela reificação inflingida aos não-europeus através de violências territoriais e epistêmicas exacerbadas, que se reproduziram mesmo com o fim do colonialismo através da permanência do imperialismo; ambos os eventos produziram cenários de “[...] sociedades esvaziadas delas mesmas, de culturas pisoteadas, de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas, de extraordinárias hipóteses suprimidas” (CÉSAIRE, 2010, p. 32). Nessa direção, conceber a contação de histórias como prática de resistência às culturas massificadas se constrói como possibilidade de enfrentamento ao genocídio cultural brasileiro afro-pindorâmico. Assim, atividades de ensino, de pesquisa e de extensão sobre essa epistemologia precisam ser fomentadas.

O objetivo geral desta pesquisa esteve em compreender em que contextos de atuação e com quais receptores contadores de histórias porto-alegrenses empregam, ou não, recursos materiais em suas *performances*; intento passível de considerações por meio da execução dos objetivos específicos propostos. Para tanto, entrevistaram-se quatro contadores de histórias sobre as suas formações, a escolha das histórias contadas e dos recursos materiais utilizados, assim como a importância, segundo eles, da contação de histórias na sociedade; obtiveram-se fotografias dos Recursos Materiais de Contação de Histórias presentes nas *performances* dos contadores de histórias; analisaram-se as entrevistas realizadas com os contadores de histórias a partir de teorias pós e decoloniais que conceituam a *performance*, a tradição oral e o ofício do contador de histórias; elaborou-se um quadro-síntese a partir destas entrevistas em que se possa visualizar os contextos de atuação, os temas das histórias contadas, se recursos são ou não utilizados, quais são, o critério de escolha ou a finalidade dos mesmos e como são construídos e empregados pelos Contadores. Assim, durante essa pesquisa, foi possível constatar que os quatro contadores de histórias investigados empregam Recursos Materiais de Contação de Histórias em suas *performances*, e que eles são centrais em suas ações e agem na extensão do corpo dos narradores. Os contextos em que

os Recursos foram utilizados se inter-relacionam com os demais ambientes de atuação dos contadores de histórias. A Contadora A atua na escola com crianças; o Contador B, em leitos hospitalares com o mesmo público; a Contadora C, em aldeias ou eventos acadêmicos com adultos na formação de professores e técnicos; o Contador D, majoritariamente, com jovens em instituições culturais. E, em minha *performance*, atendo, significativamente, o público infantil, estendendo as ações aos jovens e aos adultos. Também foi possível verificar que os Recursos Materiais de Contação de Histórias podem ser adequados de acordo com o contexto de atuação dos Contadores ou serem utilizados sem alteração, independentemente do contexto a ser *performedo* e conforme a proposta de cada Contador. As histórias narradas, por sua vez, são sempre adequadas aos cenários performáticos. O emprego dos Recursos é compartilhado entre os contadores de histórias e os receptores em concordância com o estilo individual dos *performers*, pois cada Contador possui um objetivo para a utilização dos mesmos, passando pela arte, pela educação, pelo cuidado ou pela representação e representatividade. Manifestações qualificadas pelo encontro, pela poética e pelo emprego de Recursos Materiais de Contação de Histórias, lugar comum que se ramifica em diferentes finalidades.

Por conseguinte, os relatos dos quatro contadores de histórias, entrelaçados a minha própria palavra, delineiam caminhos sobre o *status* dos Recursos Materiais de Contação de Histórias na *performance* do contador de histórias contemporâneo, elementos essenciais para os *performes* investigados e que visibilizam a complexidade da tradição oral, a qual não é produzida ao acaso, pois possui finalidade, intencionalidade e critérios de aplicação. Tuhiwai Smith, pesquisadora de povos indígenas da Oceania, afirma que “entre ativismo e investigação não existe uma relação nem fácil, nem natural” (TUHIWAI SMITH, 2016, p. 283), no entanto, ativistas e investigadores movimentam-se na crença de melhorar o mundo. Assim, “a luta do ativista consiste em defender, proteger, favorecer e facilitar a autodeterminação dos povos indígenas sobre si mesmos nos Estados e no âmbito global, onde têm pouco poder” (TUHIWAI SMITH, 2016, p. 288), e por seu lado, os investigadores devem “[...] proteger, defender, expandir, aplicar e transmitir o conhecimento a outros” (TUHIWAI SMITH, 2016, p. 293). Smith reflete que, no período contemporâneo de produção de conhecimento, descolonizar o pensamento se impõe como um trabalho árduo e que exige solidariedade entre muitos personagens sociais. Para tanto, faz-se importante que pesquisadores se

reconheçam também como ativistas, abrindo espaço para que conhecimentos tradicionais sejam inseridos nas instituições formais; possibilitando a produção de práticas culturais mais inclusivas e democráticas e inserindo o Brasil no centro da produção e permitindo a manutenção do seu próprio conhecimento. Nessa acepção, o ensino, a pesquisa e a extensão sobre contação de histórias em diferentes áreas se mostra como ação revolucionária, de ativismo e necessária aos pesquisadores, um resgate cultural para preservar e valorizar a cultura ancestral vivida por meio da *performance* oriunda das sociedades tradicionais e que tem sua formação nas sociedades ameríndias e africanas diaspóricas. Preservar, vivenciar, escrever, pesquisar, divulgar e analisar epistemologias de origem afro-pindorâmicas são ações potentes para ampliar a história mundial conhecida. Assim, espera-se que o conceito de Recurso Material de Contação de Histórias aqui definido, em conjunto com as análises das entrevistas realizadas e as reflexões teóricas suscitadas, e que expandem a tríade de Zumthor (2012) *performer*-texto-receptor para *performer*-texto-receptor-recurso, possam articular as reflexões teórico-práticas de profissionais da área de Letras, da tradição oral e da *performance*, de mesmo modo que em possíveis outras áreas, como evidenciado no decorrer desta pesquisa, em que para além de subvertermos epistemologias, criamos as nossas próprias.

Sankofa vive!

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

ARTERO, Oná. **A criação da Terra e do Homem**: releitura da história e mitologia yorubá. Porto Alegre: Libretos, 2014.

BALANDIER, Georges. A noção de situação colonial. **Cadernos de Campo**, v. 3, n. 3, São Paulo, 1993.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11, Brasília, p. 89-117, maio/ago. 2013.

BENJAMIN, Walter. O narrador considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, 7ª Ed. p. 197-221.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BISPO, Antônio. **Colonização, Quilombos**: modos e significações. Brasília: CNPQ, 2015.

BISPO, Antônio. Somos da terra. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, 2018.

BONFIL BATALLA, Guillermo. El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial. *In*: **Identidad y pluralismo cultural en América Latina**. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1992.

BOTELHO, Aline. **Um olhar sobre a contação de histórias para crianças**: o contador de histórias. Marília: Universidade Estadual Paulista, 2018. 93 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2018.

BRASIL. **Decreto nº 6.040, de 7 de fevereiro de 2007**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm). Acesso em: 10 jan. 2021.

BRASIL. **Lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/l10.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm). Acesso em: 18 ago. 2021.

BRASIL. **Lei 11.645, de 10 de maio de 2008**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm). Acesso em: 18 ago. 2021.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

CÉSAIRE, Aimé; MOORE, Carlos (Org.). **Discurso sobre a negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

CHARON, Rita. Where Does Narrative Medicine Come From? Drives, Diseases, Attention, and the Body. In.: RUDNYTSKY, Peter L; CHARON, Rita. **Psychoanalysis and Narrative Medicine**. Albany: State University of New York Press, 2008.

CLAUDINO, Zaqueu Key. As Narrativas Kaingang nas Aldeias. In: FAGUNDES, Luiz Fernando Caldas; FARIAS, João Maurício (orgs.). **Objetos-sujeitos: a arte kaingang como materialização de relações**. Porto Alegre: Funai/CR Passo Fundo/CtL Porto Alegre /editora Deriva, 2011.

COLETIVO NARRATIVAS NEGRAS. **Narrativas negras: biografias ilustradas de mulheres pretas brasileiras**. Curitiba: Voo, 2020.

COLLET, Célia Letícia Gouvêa. A escrita alfabética e o xamanismo indígena. **Muiraquitã**: PPGLI-UFAC, v. 2, n. 1, jul/dez, 2013. Disponível em: <http://revistas.ufac.br/revista/index.php/mui/article/view/689>. Acesso em: 07 jan. 2021.

CRÉPEAU. Robert R. Mito e ritual entre os índios Kaingang do Brasil meridional. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 3, n. 6, p. 173-186, out. 1997.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. Rio de Janeiro: **Mana**, v. 4, n. 1, 1998. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93131998000100001](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131998000100001). Acesso em: 23 dez. 2020.

FLACH, Alessandra Bittencourt. **Vozes da memória: o contador de histórias em narrativas orais urbanas**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. 162 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. São Paulo: Cortez, 1992, 27 Ed.

FRISON, Samuel. **Clarice Lispector e o contador de histórias: literatura, recepção e performance**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. 176 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. 34. ed. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos – 1812 – 1815** [tomos 1 e 2]. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? *In*: HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO (ed.). **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

INSTITUTO SÓCIOAMBIENTAL; FEDERAÇÃO DAS ORGANIZAÇÕES INDÍGENAS DO ALTO RIO NEGRO. **Pelas águas do Rio de Leite**. Brasil, 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Cirpl\\_a\\_FJI&ab\\_channel=InstitutoSocioambiental](https://www.youtube.com/watch?v=Cirpl_a_FJI&ab_channel=InstitutoSocioambiental). Acesso em: 23 dez. 2020.

JAROUCHE, Mamede Mustafa (tradução). **Livro das mil e uma noites: volume I: ramo sírio**. 4. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017a.

JAROUCHE, Mamede Mustafa (tradução). **Livro das mil e uma noites: volume II: ramo sírio**. 4. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017b.

KEHÍRI, Törãṃṣ; PĀRŌKUMU, Umusì. **Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kehíripõrã**. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995, 2. ed.

KUSCH, Rodolfo. **Obras Completas: Tomo I**. Rosario: Fundación A. Ross, 2007.

LAGROU, Els. Arte: o poder da imagem. *In*: LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. p. 36-155.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. *In*: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. p. 237-265.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **História de Lince**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli. Abordagens qualitativas de pesquisa: a pesquisa etnográfica e o estudo de caso. *In*: LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1988.

MACHADO, Regina. **Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias**. São Paulo: DCL, 2004.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

MATOS, Gyslaine Avelar. **A palavra do contador de histórias**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

MATOS, Gyslaine Avelar; SORSY, Inno. **O ofício do contador de histórias: perguntas e respostas, exercícios práticos e um repertório para encantar**. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

MCCALLUM, Cecília. Incas e nawas. Produção, transformação e transcendência na história Kaxinawá. *In*: ALBERT, Bruce e RAMOS, Alcida (orgs.) **Pacificando o branco**: cosmologias do contato no Norte-Amazônico. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2002. p. 375-401.

MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes. Contador de histórias: um animador de palavras e coisas. *In*: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; Taiza Mara Rauen Moraes. **Contaçon de histórias**: Tradição, poéticas e interfaces. Edições Sesc SP, 2015. p. 213-225.

MERLEAU-PONTY, CLAIRE; MOZZICONACCI, CECILE. **Histórias dos Maori, um povo da Oceania**. São Paulo: SM Paradidático, 2007.

MOISÉS, Beatriz Perrone. Mitos ameríndios e o princípio da diferença. **Artepensamento**, 2006. Disponível em: [https://artepensamento.com.br/item/mitos-amerindios-e-o-principio da-diferenca/](https://artepensamento.com.br/item/mitos-amerindios-e-o-principio-da-diferenca/). Acesso em: 07 jan. 2021.

MUNDURUKU, Daniel. A história de uma vez: um olhar sobre o contador de histórias indígena. *In*: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; Taiza Mara Rauen Moraes. **Contaçon de histórias**: Tradição, poéticas e interfaces. Edições Sesc SP, 2015. p. 21-38.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**. São Paulo: Perspectivas, 2016.

O GRANDE TAMBOR. Produção: Coletivo Catarse. Brasil: Coletivo Catarse, 2010, 1 DVD. Disponível em: <https://youtu.be/xIL6Hfq4ZTw>. Acesso em: 10 mai. 2021.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma etnografia dos índios misturados? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. *In*: OLIVEIRA, João Pacheco de (org.) **A viagem da volta**: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004. p. 13-38.

PATRINI, Maria de Lourdes. **A renovação do conto**: emergência de uma prática oral. São Paulo: Cortez, 2005.

PEDAGOGÍAS DECOLONIALES: Insurgencias desde las Grietas. Comunicação de Catherine Walsh. 1 vídeo (104 min). Publicado pelo canal Otras Voces En Educación. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SuMPMn4sOuc&t=598>. Acesso em: 10 set. 2020.

PEREIRA, Victor Hugo Adler; MEDEIROS, Mirna Aragão de. Políticas públicas para a leitura e a literatura: o legado autoritário e a influência do mercado. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 50, p. 293-310, jan./abr. 2017.

PORTAL GELEDÉS. **Panos africanos, tradição reinventada**. 22 de janeiro de 2014. Disponível em:

<https://www.geledes.org.br/panos-africanos-tradicao-reinventada/>. Acesso em: 20 maio 2020.

QUIJANO, Aníbal. O movimento indígena e as questões pendentes na América Latina. **Política Externa**, v. 12, n. 4, São Paulo, p. 87-103, 2004.

RAMOS, Alcida. O índio hiper-real. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 28, n. 10, p. 5-14, 1995.

RAMOS, Luciana Dornelles. Podcast A Cor da Voz: ação para uma educação antirracista. *In*: ROSA, Tainã do Nascimento (org.). **A Cor da Voz**. Tramandaí: SVB Edição e Arte, 2021.

RIBEIRO. Apresentação. *In*: CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RIVOIRE, Luciene. **Quem conta um conto: o amor como encontro na contação de histórias**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012. 111 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das Encruzilhadas. **Revista Periferia**, v. 10, n. 1, p. 71 - 88, jan./jun. 2018.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. E-book Kindle.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In*: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (orgs). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: CES, 2009. p. 23-72.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (orgs). Prefácio. *In*: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (orgs). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: CES, 2009. p. 7-8.

SILVA, Renata Teixeira Ferreira da. **Performance do encontro: um estudo de práticas performativas**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. 122 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SOYINKA, Wole. Morality and aesthetics in the ritual archetype. *In*: SOYINKA, Wole. **Myth, Literature and the African World**. New York: Cambridge University Press, 2005.

TIA CIATA. Produção: Secretaria do Audiovisual, Ministério da Cultura. Brasil: Secretaria do Audiovisual, Ministério da Cultura, 2017, 1 DVD. Disponível em: [https://youtu.be/2-5-\\_6w8EBQ](https://youtu.be/2-5-_6w8EBQ). Acesso em: 12 mai. 2021.

TORRES, Shirlei Milene; TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Contação de histórias: resgate da memória e estímulo à imaginação. **Nau Literária**, Porto Alegre, v. 04, n. 01, jan/jun 2008.

TUHIWAI SMITH, Linda. **A descolonizar las metodologías**. Investigación y pueblos indígenas. Santiago de Chile: Lom, 2016.

VICENTE, Kalinde Braga Augusto. **A formação do contador de histórias hoje: a parceria teatral e outros caminhos**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2015. 148 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

VICH, Victor; ZAVALA, Virginia. **Oralidad y poder: herramientas metodológicas**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: CosacNaify, 2012.

## APÊNDICE A

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado por meio deste, a participar, como voluntário, da pesquisa “**DECOLONIALIDADE E ANCESTRALIDADE: OS RECURSOS MATERIAIS DE CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS EM *PERFORMANCE***”. Este projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, está vinculado ao Programa de Pós-graduação em Letras desta universidade e se constitui como parte da obtenção de grau do Mestrado Acadêmico da assistente de pesquisa Tainã do Nascimento Rosa. Tem como pesquisador responsável o professor Daniel Conte.

A pesquisa tem como objetivo **compreender em que contextos de atuação e com quais receptores contadores de histórias porto-alegrenses empregam, ou não, recursos materiais em suas *performances***. Questionamento imbuído nas vivências da assistente de pesquisa enquanto contadora de histórias, assim como pesquisadora, ao verificar por meio de pesquisa bibliográfica a lacuna presente em investigações na área de Letras, tradição oral e o ofício de contar histórias, sobre os recursos materiais presentes nas *performances*.

Participarão desta pesquisa quatro contadores de histórias atuantes em diferentes contextos, ou seja, você e outros três *performers*. A metodologia deste projeto consiste em duas etapas: 1) uma entrevista sobre o seu ofício como contador de histórias, a ser gravada em áudio; 2) a solicitação de fotografias de recursos materiais que tiverem sido utilizados por você em *performances* com três diferentes faixas-etárias: crianças, adolescentes e adultos - quando estes se fizerem presentes.

As entrevistas ocorrerão nos meses de janeiro a setembro de 2021, em dias previamente combinados entre você e a assistente de pesquisa. Seus relatos, gravações de áudio ou fotos sobre os recursos materiais utilizados por você nas *performances*, somente serão utilizados na pesquisa com o seu consentimento neste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Salientamos que a pesquisa não manifesta riscos diretos na sua saúde física ou mental, com uma tipificação de risco considerada mínima pelo Comitê de Ética em Pesquisa. Contudo, se você for acometido por mal-estar ou desconforto decorrente da pesquisa, de modo imediato ou tardio, comunique a assistente de

pesquisa ou ao pesquisador responsável e estes o encaminharão a um atendimento psicológico especializado. Qualquer assistência médica prestada a você será coberta pela equipe de pesquisa com o intuito de acolhê-lo e auxiliá-lo nas questões que o indispõe.

Ademais, esta pesquisa apresenta como benefício atual e potencial a geração de conhecimento sobre em que contextos de atuação e com quais receptores contadores de histórias porto-alegrenses empregam recursos materiais em suas *performances*. Portanto, contribui com a produção de conhecimento da área de Letras e, mais especificamente, nos estudos sobre a *performance*, a tradição oral e o ofício do contador de histórias. Acreditamos que a divulgação e a discussão dos resultados desta pesquisa poderão se traduzir em benefícios cujos efeitos continuarão a se fazer sentir após a conclusão da pesquisa, complementando contribuições anteriores e servindo a considerações futuras. Ao final da construção desta pesquisa você receberá uma via da dissertação construída - texto decorrente desta investigação e parte do Mestrado Acadêmico da assistente de pesquisa.

Você será esclarecido sobre a pesquisa pela assistente de pesquisa, o pesquisador responsável ou o Comitê de Ética e Pesquisa da UFRGS em qualquer aspecto que desejar. Você é livre para se recusar a autorizar, retirar seu consentimento ou interromper a sua participação nesta pesquisa a qualquer momento. Cabe ressaltar que a sua participação é voluntária e a recusa em participar não acarretará qualquer penalidade ou perda de benefícios.

A sua entrevista será realizada por meio da Plataforma Zoom, com gravação em áudio, e as fotos das suas performances serão armazenadas em uma pasta individual no Google Drive. Contudo, se houverem encontros não previstos que gerem custos a você, como transporte e alimentação, os mesmos serão financiados pela equipe de pesquisa. Além destas possíveis despesas, não lhe será disponibilizada nenhuma compensação financeira por participar desta investigação.

O material audiovisual recolhido e gerado no desenvolvimento da pesquisa por meio de registros escritos, gravações e fotos (dos recursos materiais das contações de histórias) terão como destino a análise e a produção acadêmica e poderão ser divulgados em quaisquer meios, suportes ou formatos, por instituições públicas ou privadas. Para tanto, o pesquisador responsável e a assistente garantem o sigilo e confidencialidade da sua identidade em quaisquer publicações que possam resultar deste estudo. Uma cópia deste consentimento informado será arquivada

junto ao pesquisador responsável e a assistente de pesquisa e outra será fornecida a você.

## CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA

Eu, \_\_\_\_\_, RG nº \_\_\_\_\_, declaro ter sido informado e concordo com a minha participação, como voluntário, no projeto de pesquisa “**DECOLONIALIDADE E ANCESTRALIDADE: OS RECURSOS MATERIAIS DE CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS EM PERFORMANCE**”. Recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer minhas dúvidas. Autorizo o uso do material audiovisual produzido para os fins a que se destinam e estou ciente que em caso de dúvidas posso contatar o pesquisador responsável pela pesquisa, professor Daniel Conte pelo telefone (51) 99108-9821, a assistente de pesquisa Tainã do Nascimento Rosa pelo telefone (51) 98449-3538 e o Comitê de Ética e Pesquisa/UFRGS pelo telefone (51) 3308-3738, ou no horário de atendimento: de segunda a sexta-feira, das 08:00 às 12:00 e das 13:00 às 17:00.

Porto Alegre, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2021.

\_\_\_\_\_  
Assinatura do voluntário

\_\_\_\_\_  
Daniel Conte  
Pesquisador responsável

\_\_\_\_\_  
Tainã do Nascimento Rosa  
Assistente de pesquisa

Obs.: O pesquisador responsável, a assistente de pesquisa e o participante voluntário na pesquisa devem rubricar todas as páginas deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

## APÊNDICE B

### ROTEIRO DE ENTREVISTA

Com a leitura realizada do “Termo de Consentimento Livre e Esclarecido”, as dúvidas sanadas e a concordância em participar da pesquisa “**DECOLONIALIDADE E ANCESTRALIDADE: OS RECURSOS MATERIAIS DE CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS EM PERFORMANCE**”, inicio a entrevista com o/a contador/a de histórias \_\_\_\_\_, da instituição \_\_\_\_\_.

- Quando você iniciou a sua atuação como contador/a de histórias?
- Há quanto tempo você atua como contador/a?
- Qual a sua motivação para iniciar esse processo?
- Qual tipo de formação você realizou para se tornar contador/a de histórias?
- Você indica alguma referência de leitura ou um profissional para aprendizes do ofício de contação de histórias?
- De onde ou de qual grupo você considera que se originou a contação de histórias e o ofício de contador de histórias?
- Quais são os teus contextos de atuação como contador de histórias (escolar, não escolar ou ambos)?
- Você atua de forma voluntária ou remunerada? Atua em eventos abertos à comunidade e/ou pagos por instituições? Atua em praças com a prática de "passar o chapéu"?
- Qual ou quais as faixas-etárias você atende?
- Há alguma faixa-etária atendida de forma mais intensa?
- Como são escolhidas as histórias a serem contadas?
- Você insere recursos materiais, como objetos do cotidiano, figurinos e fantoches na sua *performance* ou não?
- Qual a finalidade e o critério de escolha para a utilização destes recursos materiais?
- Você insere os recursos materiais em suas *performances* destinadas a quais faixas-etárias?

- Quem é o responsável por construir os recursos materiais utilizados nas suas *performances*?
- Qual o tempo médio para as suas *performances*?
- Há uma importância social da contação de histórias? Quais os elementos que te fazem refletir desse modo?
- Você gostaria de fazer mais alguma consideração que não foi contemplada nas perguntas anteriores?

Com a entrevista realizada finalizamos os questionamentos acerca do ofício do/a contador/a de histórias \_\_\_\_\_.

# AQUILOMBAR: CONTANDO HISTÓRIAS

## Como Contar uma História



**Realização**



PREFEITURA MUNICIPAL DE  
**ALVORADA**  
Rto Grande do Sul - Brasil



**Financiamento**

@coletivo.aquilombar

coletivoaquilombar@gmail.com

Coletivo Aquilombar