



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

LUCIENE SOUZA SANTOS

**A EMÍLIA QUE MORA EM CADA UM DE NÓS:
A CONSTITUIÇÃO DO PROFESSOR-CONTADOR DE HISTÓRIAS**

Salvador
2013

LUCIENE SOUZA SANTOS

**A EMÍLIA QUE MORA EM CADA UM DE NÓS:
A CONSTITUIÇÃO DO PROFESSOR-CONTADOR DE HISTÓRIAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Educação.

Linha de Pesquisa: Filosofia, Linguagem e Práxis Pedagógica

Orientadora: Profa. Dr^a. Mary de Andrade Arapiraca

Salvador
2013

SIBI/UFBA/Faculdade de Educação – Biblioteca Anísio Teixeira

Santos, Luciene Souza.

A Emília que mora em cada um de nós: a constituição do professor-contador de histórias / Luciene Souza Santos. – 2013.

164 f. il.

Orientador: Profa. Dra. Mary de Andrade Arapiraca.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Educação, Salvador, 2013.

1. Arte de contar histórias. 2. Contadores de histórias – Narrativas pessoais. 3. Memória. 4. Professores - Formação . I. Arapiraca, Mary de Andrade. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação. III. Título.

CDD 808.068543 – 23. ed.

LUCIENE SOUZA SANTOS

**A EMÍLIA QUE MORA EM CADA UM DE NÓS:
A CONSTITUIÇÃO DO PROFESSOR-CONTADOR DE HISTÓRIAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Educação.

Salvador, 20 de maio de 2013.

Banca examinadora:

Mary de Andrade Arapiraca – Orientadora

Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) (1996)
Professora Associada da Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Dinéa Maria Sobral Muniz

Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) (2000)
Professora Associada da Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Lícia Maria Freire Beltrão

Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) (2005)
Professor Adjunto I da Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Maria Antônia Ramos Coutinho

Doutora em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (2006)
Professora Assistente da Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Vanessa Cristina Giroto

Doutora em Educação pela Universidade Federal de São Carlos (SP), Brasil (2011)
Professor Adjunto I da Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL)

As duas meninas da minha vida... por terem me mostrado sempre o melhor caminho: Maria Conceição dos Santos (in memoriam), minha mãe e Mary Arapiraca, minha orientadora. Sem vocês eu não teria colhido as melhores histórias...

AGRADECIMENTOS

Nossa... é chegada a hora...

E basta olhar em volta para ter a certeza de que seria necessário o espaço de outra tese para agradecer a toda gente... gente simples, gente grande, gente miúda, gente das maravilhas...

O meu primeiro agradecimento vai para o bom Deus... criador de toda gente e senhor das minhas vontades... e vai também para toda sorte de espiritualidade que me empurrou para a frente durante toda a vida: anjos, santos, orixás e bons espíritos.

A minha orientadora, Mary de Andrade Arapiraca, minha rainha, minha amiga, minha irmã.... por pegar em minha mão...

Aos contadores de histórias, gente das maravilhas que atravessaram o meu caminho e despertaram em mim o desejo de narrar...

Aos jovens contadores de histórias que se constituíram como tal pela via desta pesquisa... passarinhos dispostos a narrar... sem vocês eu não encontraria o caminho de casa...

A Eudes Cunha e Marciela Paula... artistas em plenitude que me ajudaram a colorir a vida e a pesquisa de campo desta tese... e a Fernanda Beltrão (minha Emília) e Obdália Ferraz pelo colorido da defesa...

A Keu Apoema, meu filipinho... Toni Edson, Pinduca, Rita Nasser, Ana Luiza e Clara Haddad por terem me emprestado as suas histórias de vida e formação...

A Universidade Estadual de Feira de Santana, representada pela professora Malena Besnosik, presente do e no PROLER, parceira de Era uma vez...

A Universidade Federal da Bahia, representada pela professora Lícia Beltrão, minha co-orientadora... por ter me ensinado a sonhar em ser uma professora melhor ... por isso, no dia que eu crescer... quero ser como ela...

Ao Grupo de Pesquisa Educação e Linguagem – GELING, representado pela professora Dinéia Sobral... olhar atento e inclusivo diante desta pesquisa... a ela e a todas as meninas... o meu eterno obrigada!

A banca examinadora, representada pelas professoras Vanessa Giroto e Maria Antonia, pela delicadeza e generosidade das leituras...

A Ana Lúcia Gomes e Tatiane Lucena, por terem lido com generosidade esta história quando ela ainda era um projeto...

Aos meus amigos César Leiro, Ana Luz e Sônia Vieira pela delicadeza pontuada nas revisões desse texto...

A minha mainha, anjo da guarda (Maria, *in memoriam*), por ter acreditado que eu seria capaz...

Agradeço também ao meu pai, Edgard, pela sua imensa capacidade de aprender e converter tudo em histórias...

E ao meu filho, Tauã, por ser a engrenagem que moveu e move toda a minha vida... assim como o meu pai... meu nobre cavalheiro...

Às minhas irmãs Kika, Lila e Dani... minhas três Marias... estrelas da minha vida... que acreditaram nos meus sonhos como se fossem também delas... Aos seus filhos, meus sobrinhos... por me permitirem experimentar as delícias de ser tia...

As tias e tios, representados por Tia Ana, a primeira pessoa a abrir as portas da docência para mim... quando eu ainda era uma menina de 14 anos...

Aos meus primos e primas, representados pela Doutora Aninha, cujos olhos representam a cumplicidade dos que nasceram para sonhar...

Aos meus avós (*in memorian*) por terem iluminado a minha memória afetiva com seus causos, cantigas, rezas e toda vida que há nas tradições orais...

A Nair, gestora da minha casa e de parte importante da minha vida, presente de mãe antes de virar passarinho, que trouxe entre muitas coisas, uma família nova que agora também é minha...

Aos meus amigos, todos eles, de longe e de perto... que sopraram o tempo inteiro o barco dessa história para que ele hoje chegasse ao cais... meus irmãos de alma, meus presentes dos céus, meninos e meninas de minha vida... Cada email, telefonema, mensagem... cada palavra e cada silêncio que chegaram de todas as partes foram me ajudando a dançar a dança

das teses... e hoje, eu me chamo alegria... Não posso escolher um nome para representa-los... por isso, segue todo o alfabeto para a gente se encontrar...

Z	E	T	O	Z	C	A	R	L	I	M	S	I	M	O	N	E	F	A	
B	I	H	O	C	A	K	A	T	I	A	D	R	I	Y	S	O	N	I	A
F	C	A	L	C	N	W	J	O	E	M	A	N	U	M	S	A	M		
N	I	N	H	A	D	X	L	A	I	Q	M	A	R	C	O	R	O	D	R
I	G	O	O	E	M	A	R	Y	E	A	A	L	I	N	E	T	O	P	
R	I	I	C	M	A	R	I	A	W	E	A	S	P	P	B	C	A	N	
E	G	A	E	C	A	Q	M	I	L	A	E	R	J	A	N	A	E	P	L
I	C	A	O	J	U	G	I	N	H	O	A	A	J	A	C	K	O	P	E

Aos obstáculos, dores e perdas que atravessaram o meu caminho... eles foram necessários para que eu me forjasse mais forte...

A quem torceu, vibrou, enviou boas energias, fez um pensamento bom... e eu distraída, nem soube... à vocês também o meu obrigada!

Contar uma história sempre foi a arte de conta-la de novo.(O Narrador. Walter Benjamin,1984)

RESUMO

A partir de uma metáfora – a Emília que mora em cada um de nós –, o estudo empreendido defende a tese de que existe um portador de memórias em cada pessoa, que pode se revelar e se constituir em contador ou contadora de histórias, se dessa forma se descobrir. Tomando a Faculdade de Educação da UFBA como lócus da investigação, de inspiração etnográfica, e estudantes de Pedagogia como sujeitos da pesquisa, o estudo desenvolveu-se seguindo uma combinação de procedimentos e dispositivos de produção e coleta de dados e informações, o que compreendeu uma necessária pesquisa bibliográfica, entrevistas com contadores de histórias contemporâneos, criação e implementação de uma oficina de contação de histórias para os sujeitos da pesquisa e realização de um grupo focal. Distribuídos em três capítulos – “Em busca das gênesis da contação de histórias. Testamento da ‘gente das maravilhas’”, “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” e *A Emília que mora em cada um de nós: constituição do ‘pedagogo-contador de histórias’* –, o estudo permitiu expressar, um percurso de contação e escuta de muitas histórias para, ao reaproximar a autora do caminho que a constituiu como contadora, apresentasse entendimentos sobre os percursos percorridos por constituintes da arte de narrar, os sujeitos da pesquisa. Assim, o objetivo da pesquisa foi sendo alcançado, a partir das questões que o nortearam: O que fazer para que esses sujeitos descubram a importância de falar de si, da constituição de sua subjetividade? Como disparar o processo de revelação dos repertórios de histórias que marcaram sua memória afetiva? O que se pode aprender revelando as próprias histórias e escutando as dos outros? Que caminhos podem ser desencadeados para a formação de sujeitos contadores de histórias? Que referências tomar para isso? Tais questões foram respondidas ou, por vezes, desdobradas em muitas outras. As reflexões que o estudo produziu como fruto de todo o percurso, especialmente a partir da interação com os jovens estudantes, autorizam a autora a reafirmar: o contador de histórias aprende a contar a partir da rememoração das suas histórias fundantes – memória afetiva –, e é contando, muitas e muitas vezes, que ele se forma na arte de contar. Como aprendemos com Bakhtin o outro é que nos constitui, esses jovens contadores foram aconselhados a continuar interagindo com muitos outros contadores, para que, através de outras *performances* e de outros ensinamentos sobre modos de narrar, se encantem e encantem cada vez mais.

Palavras-chave: Contação de histórias. Memória afetiva. Modos de narra. Emília. Formação de contadores de histórias.

ABSTRACT

From the metaphor - Emilia who lives in each of us – the study undertaken defends the thesis that there is a bearer of memories in each person and that every person has the potential to become a storyteller, if the person identifies herself as one. Taking the Faculty of Education at UFBA as a locus of research, and ethnographic inspiration, and Pedagogy students as investigation subjects; the study was developed following a combination of procedures and methods of production and collection of data and information. This included a necessary bibliographic search, interviews with contemporary storytellers, creation and implementation of a storytelling workshop for investigating subjects and conducting a focus group. Distributed into three chapters - "In search of the genesis of storytelling. Testament of 'people of Wonders " " "Times have changed, wills have changed" and *The Emilia who lives in each of us: the constitution of the 'pedagogue-storyteller'*- the study allowed to express a journey of telling and listening of many stories, reconnecting the author to the way that constituted her as an storyteller, and presenting understandings of the way traveled by the constituents of the art of storytelling, the investigation subjects. Thus, the objective of the research was achieved based on questions such as: What can be done in order to help people understand the importance of talking about themselves and the constitution of their subjectivity? How to spark the process of revelation of the repertoires of stories that marked their affective memory? What can be learned from sharing own stories and listening to those of others? In what ways can the formation of subject storytellers be triggered? What references can be used? These questions were answered and at times subdivided in many others. The reflections produced throughout the study, especially from the interaction with young students, allow the author to reaffirm: the storyteller learns to tell from the remembrance of their founding stories - affective memory - and is telling, many, many times, that the art of telling is formed. As we learned from Bakhtin, we are constituted by the work of others. These young storytellers were advised to continue interacting with many others storytellers, so that, through other performances and methods of narrative, they will be continually delighted and enchanted in storytelling.

Keywords: Storytelling. Affective memory. Methods of narrative. Formation of storytellers.



ENCONTRÊS – MARCIELA PAULA/2012

SUMÁRIO

1 E ERA UMA VEZ: PREÂMBULO DE UMA NARRATIVA	15
1.1 NO PRINCÍPIO ERA ASSIM.....	15
1.2 E ASSIM CONTINUA: DE LEITORA E CONTADORA DE HISTÓRIAS A PESQUISADORA, ESCOLHENDO O OBJETO E OS SUJEITOS DA PESQUISA	16
1.3 A ESCOLHA DE ESTUDANTES DE PEDAGOGIA COMO SUJEITOS DE MINHA INVESTIGAÇÃO.....	17
1.4 ENTRE EMÍLIA E CONTADORES DE HISTÓRIAS. POR QUE EMÍLIA?	19
1.5 COM QUE OBJETIVO?	21
1.6 E O QUE VEIO DEPOIS?	21
1.7 O CAMINHO BORDADO: SOBRE ESCOLHAS METODOLÓGICAS	24
2 EM BUSCA DAS GÊNESIS DA CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS: TESTAMENTO DA “GENTE DAS MARAVILHAS”	30
2.1 PRIMEIRAS PALAVRAS, À GUISA DE EXPLICAÇÕES	30
2.2 LEGADOS DAS “GENTES DAS MARAVILHAS”	37
2.2.1 Legado número um: de encantamento em encantamento, o texto da tradição oral faz-se fonte de sabedoria e ensinamento	37
2.2.2 Legado número dois: as narrativas da tradição oral nos salvam.....	40
2.2.3 Legado número três: contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo (BENJAMIN, 1994, p. 203)	45
2.2.4 Legado número quatro: os dielis ou griots, agentes ativos da ficcionalidade tradicionalista africana	52
2.2.5 Legado número cinco: as narrativas indígenas, sua diversidade, seus símbolo e sentidos	57
2.2.6 Legado número seis: narrativas bíblicas são partes constituintes do universo dos contos da tradição oral	62
2.2.7 Legado número sete: mulheres são destaque na contação e preservação dos textos da tradição oral.....	64
2.2.8 legado número oito: minha terra tem palmeiras e histórias de contação de histórias para contar.....	68
3. “MUDAM-SE OS TEMPOS, MUDAM-SE AS VONTADES”	82
3.1 Do tempo de Silenciamento à Reinvenção da Voz: Narradores Oraís contemporâneos ...	85
3.2 Tradicionais e Contemporâneos: Somos todos “gente das maravilhas”	92
3.3 O que quer e o que pode essa “gente das maravilhas”?	95
3.4 Das formas de aprendizagem à constituição do acervo: a história de alguns contadores... ..	100
4 A EMÍLIA QUE MORA EM CADA UM DE NÓS: constituição do “pedagogo-contador de histórias”	116
4.1 AFETO E SENSIBILIDADE: MATÉRIA PRIMA DO “PEDAGOGO-CONTADOR DE HISTÓRIAS”	122
4.2 DA MEMÓRIA AFETIVA ÀS HISTÓRIAS FUNDANTES: A ESCUTA DE SI E DO OUTRO	126
4.3 A PREPARAÇÃO DO CONTO E DO CONTADOR DE HISTÓRIAS	130
4.3.1 O CONTO: DA ESTÁTUA AO CORPO EM MOVIMENTO.....	132
4.3.2 A PERFORMANCE: PELEJA DO CONTO E DO CONTADOR PARA COLOCAR A HISTÓRIA DE PÉ.....	138

5 ENSAIANDO UM FINAL FELIZ..... 150
REFERÊNCIAS..... 155

1 E ERA UMA VEZ: PREÂMBULO DE UMA NARRATIVA

1.1 NO PRINCÍPIO ERA ASSIM...

Esta tese de doutoramento começou a ser gerada, embora sem um contrato discursivo formal, há muitos anos atrás, quando, vestida de azule branco¹, eu fazia meu curso ginasial, e as aulas de Língua Portuguesa eram orientadas essencialmente pela gramática normativa. O pouco que me era oferecido de Literatura, sempre ligada aos clássicos, era permeado por tanta obrigatoriedade, que, ao invés de aproximação, deles me afastava.

E foi em meio a essa realidade que, ainda vestida de azul e branco, em ato de leve insurgência, comecei a escapar das aulas e a me inserir num outro tipo de aprendizagem, que mais tarde rotularia de lúdico-transgressora. Isso aconteceu na segunda metade da década de oitenta, período em que se estabelecia, no Brasil, a liberalização política, após duas décadas de ditadura militar. Sem ainda muita consciência histórica do que representava a proclamada “abertura política”, manifestei meu inconformismo com o que a escola me oferecia, escapulindo dela para frequentar a biblioteca municipal e lá descobrir os livros chegados da “Ciranda da Leitura”.²

Se a escola não favoreceu meu movimento leitor, ela representou o que, na psicanálise, se denomina de “falta”, o vazio produtor de desejos. Burlando regras, eu encontrara uma porta para o lúdico, para minha “felicidade clandestina”.³ Burlando regras, contrariando orientações escolares, eu me fiz leitora. A porta da biblioteca abriu outro mundo, longe de *gramatiquicese* bem perto do que precisava para desenvolver minha sensibilidade e meu interesse pelo mundo ordinário, apresentado de modo (extra)ordinário pelos artistas, escritores e poetas, “antenas daraça” na linguagem de Ezra Pound.

Ezra Pound chamou os artistas de “antenas da raça”, pois a arte, como o radar, atua como um verdadeiro sistema de alarma premonitório, capacitando-nos a descobrir e enfrentar objetivos sociais e psíquicos com grande antecedência (POUND apud CAMPOS, 2006, p. 13)

¹ Referência ao traje da normalista, como era denominada a estudante do Curso Normal, preparatório para o magistério: saia azul-marinho pregueada e blusa de cambraia branca. A expressão ganhou destaque na música *Normalista*, composição de Benedito Lacerda & David Nasser, cantada por Nelson Gonçalves. No meu caso, era blusa branca e a calça *jeans*, conforme já era costume no fardamento colegial da época.

² A Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) desenvolveu parcerias com diversas entidades públicas e privadas, realizando projetos como “A Ciranda de Livros”, apoiada pela Hoescht e pela Fundação Roberto Marinho, que distribuiu livros e incentivou a literatura infantil e juvenil.

³ Título de um conto de Clarice Lispector (1996).

Foi desse modo que se deu meu ingresso no universo do livro e da leitura, aquela leitura que experimenta toda criatura que se apaixona por “livros à mão cheia”.⁴ A partir daí, construí um repertório de gêneros e autores, e percebi que o ato de ler era, também, um *locus* propício para descobrir caminhos de vida.

Refletindo sobre essa história, a minha própria, a gênese de uma formação leitora, passei a indagar e a refletir sobre a diversidade de situações e contextos que conduzem as criaturas ao mundo dos livros, das histórias. Em consequência, meu entendimento acerca do tempo próprio para a formação do leitor tornou-se mais flexível, pois passei a considerar menos o cronológico e mais o contextual, ou, quem sabe, o “tempo-duração” de Henri Bergson (2006). Minha história de leitora me remonta à de Emília, a boneca-gente, quando começou a falar a partir da ingestão da pílula falante do doutor Caramujo, conforme trecho de *Reinações de Narizinho* (LOBATO, 2007, p. 31):

Emília engoliu a pílula, muito bem engolida, e começou a falar no mesmo instante. A primeira coisa que disse foi: “Estou com um horrível gosto de sapo na boca!”. E falou, falou, falou mais de uma hora sem parar. Falou tanto que Narizinho, atordoada, disse ao doutor que era melhor fazê-la vomitar aquela pílula e engolir outra mais fraca.

Biblioteca Municipal e “Ciranda de Leitura” foram as minhas pílulas *leiturantes*, em analogia à pílula falante de Emília, usando o artifício dos neologismos de Lobato.

1.2 E ASSIM CONTINUA: DE LEITORA E CONTADORA DE HISTÓRIAS A PESQUISADORA, ESCOLHENDO O OBJETO E OS SUJEITOS DA PESQUISA

Mais uma vez, as próprias reminiscências. Dessa vez, a memória da década de noventa faz emergir a riqueza que representaram para mim as oficinas de Contação de História dos encontros de leitura promovidos pelo Programa Nacional de Incentivo à Leitura (PROLER), em parceria com a Universidade Estadual de Feira de Santana. Aquelas oficinas abriram as portas da minha alma e do meu entendimento para investigar as narrativas da tradição oral. Organizei um repertório de histórias de épocas e quadrantes diversos – desde os mais distantes, africanos, portugueses, franceses, até os mais próximos de nós, brasileiros,

⁴ Expressão de Castro Alves (1997), presente no poema *O livro e a América*.

nordestinos, baianos – e com elas construí “mil e uma” aprendizagens, não somente as registradas nos compêndios e livros didáticos, mas, especialmente, as referentes aos processos de educar pelo sensível: “[...] a sensibilidade que funda nossa vida consiste num complexo tecido de percepções e jamais deve ser desprezada em nome de um suposto conhecimento ‘verdadeiro’.” (DUARTE JÚNIOR, 2001, p. 22).

Essa experiência com as narrativas orais, além de impulsionar minha formação na arte de contar histórias, ajudou no mergulho pessoal pela memória afetiva. Por certo, ela determinou uma segura disposição para narrar, narrar, narrar sem parar, para amigos, parentes, alunos, quem quer que fosse que me desse atenção e se mostrasse sensível ao mundo subjetivo das emoções e aos recursos da linguagem na modalidade oral, que apelam para a imaginação e para o coração. Foi nessa inclusão cada vez maior de sujeitos escolhidos para que lhes contasse histórias que agreguei os estudantes de pedagogia da Faculdade de Educação da UFBA, dessa vez como sujeitos da minha pesquisa de Doutorado em Educação.

1.3 A ESCOLHA DE ESTUDANTES DE PEDAGOGIA COMO SUJEITOS DE MINHA INVESTIGAÇÃO

As razões da escolha de estudantes de Pedagogia como sujeitos de minha investigação precisam ser reveladas para a compreensão de meu caminho metodológico.

Durante o segundo semestre do ano de 2009, atraída pela ementa da disciplina e pela professora responsável por ela, Lícia Beltrão, frequentei as aulas de EDC 236 – Oficina de Literatura: por que ler, disciplina de natureza optativa da Faculdade de Educação da UFBA. Tal qual Emília, narradora-mor, em especial de suas renações, aqueles alunos e alunas retomavam seus percursos formativos rumo à leitura literária e iam, através das oficinas (formato estabelecido para as aulas), constituindo, assim como um dia eu fizera, os espaços de desejo a serem preenchidos pelos livros. Notei, a cada encontro, os estranhamentos do grupo para vivenciar a proposta lúdica e inusitada da professora, que o desafiava a todo instante para que efetivasse, através do dialogismo (BAKHTIN, 1981), o seu direito à voz, direito autoral de quem percebe a importância de suas próprias histórias e se dispõe a narrá-las. A professora desafiava o grupo para experimentar um jeito inusitado de ensinar e aprender que perpassava a ideia de conotação defendida por Barthes (1999).

Sobre a conotação, valho-me das palavras de Beltrão (2005, p. 236), quando, dialogando com Barthes, diz que:

[...] a conotação é uma determinação, uma anáfora, um traço que tem o poder de se relacionar com menções anteriores, posteriores ou exteriores a outros lugares do texto (ou de outro texto). Topologicamente, a conotação assegura uma disseminação dos sentidos, espalhada como palha de ouro sobre a superfície aparente do texto. Semiologicamente, toda conotação é ponto de partida de um código (que não será nunca reconstituído), a articulação de uma voz que está tecida no texto. Dinamicamente, é um domínio a que o texto está submetido, é a possibilidade de exercer esse domínio a que o texto está submetido, é a possibilidade de exercer esse domínio.

Foi a partir daí que se revelou a relação estreita entre o comportamento desses sujeitos nas oficinas e o avanço no traquejo para narrar essas histórias e perceber as subjetividades que constituíam a própria formação. Eram estudantes prestes a ingressar, como professores, nas escolas de Ensino Fundamental, e que começavam a ser instigados a reconhecer seus processos de formação pessoal, social e cultural e o quanto isso podia acionar os dispositivos necessários ao seu desenvolvimento profissional. Nesse momento, ao identificar os sujeitos de minha pesquisa, formulei o meu objeto de estudo.

Compreendendo que as narrativas orais têm papel fundamental na constituição de subjetividades e na formação inteligível do indivíduo a partir da infância, fica incompreensível o fato de essas narrativas e o ato de contar histórias não se constituírem em importantes acontecimentos curriculares no Curso de Pedagogia da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia (Faced, UFBA). E foi exatamente a partir relação entre minha própria história de contadora e o encontro com as histórias dos estudantes, na disciplina mencionada, que se deu uma inquietação a qual deu corpo e sentido ao objeto de estudo: constituição de pedagogos desvolto na arte de narrar a partir da relação entre suas narrativas orais fundantes e o desenvolvimento de práticas formadoras filiadas à conotação de histórias. Em outras palavras: considerando que existe uma Emília lobatiana em cada um de nós, o que fazer para que essa Emília venha à tona, se mostre e mostre a possibilidade de constituição de sujeitos preparados para narrar e escutar narrativas próprias e alheias.

Eis aí meu interesse, fruto de minha inquietação: trazer para o espaço da academia a discussão sobre a formação de pedagogos dispostos a exercer a escuta de si e do outro a partir das narrativas de tradição oral, considerando a importância dessa escuta como ação

fundamental na constituição da subjetividade, além de provocadora do pensamento divergente, da flexibilidade e da fluência linguística.

1.4 ENTRE EMÍLIA E CONTADORES DE HISTÓRIAS. POR QUE EMÍLIA?

Em 1936, Monteiro Lobato escreveu *Memórias da Emília*, um livro nomeado com a personagem de maior destaque do *Sítio do Picapau Amarelo*. Dona de uma personalidade forte, falastrona e criativa, a revolucionária boneca de pano, criada por tia Nastácia, é reconhecida pelos estudiosos da obra do autor como a alma literária lobatiana.

Esse livro conta as tentativas da boneca e de um sabugo de milho, o sábio Visconde de Sabugosa, de escreverem as *Memórias da Marquesa de Rabicó*.⁵ E é nesse exercício de escrita colaborativa, no qual cabem fatos verossímeis e inverossímeis, que Emília parece apresentar ao leitor sua forma especial de compreender como se constitui o ato de rememorar a própria história:

Tanto Emília falava em ‘minhas Memórias’ que uma vez Dona Benta perguntou:

– Mas, afinal de contas, bobinha, que é que você entende por memórias?

– Memórias são a história da vida da gente, com tudo que acontece desde o dia do nascimento até o dia da morte.

– Nesse caso – caçou Dona Benta –, uma pessoa só pode escrever memórias depois que morre...

– Espere – disse Emília. – O escrevedor de memórias vai escrevendo, até sentir que o dia da morte vem vindo. Então para; deixa o finalzinho sem acabar. Morre sossegado.

– E as suas memórias vão ser assim?

– Não, porque não pretendo morrer. Finjo que morro, só. As últimas palavras têm de ser estas: “E então morri...”, com reticências. Mas é peta. Escrevo isso, pisco o olho e sumo atrás do armário para que Narizinho fique mesmo pensando que morri. Será a única mentira das minhas memórias. Tudo mais verdade pura, da dura – ali na batata, como diz Pedrinho. (LOBATO, 1984, p.10)

⁵ Emília ganhou o título de Marquesa depois que se casou com um leitão do sítio, conhecido como Marquês de Rabicó.

E não morreu mesmo, nem na obra lobatiana nem no imaginário de seus leitores, tanto do texto verbal quanto do audiovisual – o televisivo. E a eternidade de sua existência faz-se provocativa, inquietante e bem contemporânea, quando as questões de “memória de si” aparecem como matéria viva de pesquisa e de educação. O que são “memórias de si” para a revolucionária cria de Tia Nastácia? Essas indagações são disparadoras de um texto que se ocupa – e se preocupa – com as histórias dos sujeitos da presente pesquisa.

O modo inusitado de Emília gerar e engendrar sua biografia é provocativo e sugestivo para enfrentamento do terrível instante do sujeito, quando olha seu subterrâneo, branco de susto, parafraseando o poeta Mario Quintana (1973): “Terrível instante aquele em que olho para a página branca de susto”.⁶ A condução de Emília ensina que a revelação de si não obedece a regras rígidas e surpreende, inclusive, pela possibilidade de liberdade de autoria. Minha expectativa é de que um processo por nós mediado, de apropriação ou lembrança de histórias pessoais e narrativas ficcionais ou não – escutadas e guardadas Deus sabe onde – seja disparador do surgimento de narradores de memórias, reveladores de indícios de relações dessas lembranças com o que são, o de que gostam ou desgostam, e até mesmo de como constituíram suas subjetividades.

Foi a crença num repertório de narrativas escondidas na memória dos sujeitos da pesquisa – da existência de uma Emília que mora em cada um deles, por vezes silenciada na linha do tempo de sua formação, mas possível de vir à tona através de sistemáticos processos dialógicos – que determinou um caminho de inspiração etnográfica. Com a ajuda de grupo de discussão, em oficinas de contação de histórias inseridas na disciplina optativa instituída por nós (eu e minha orientadora) para oferta no Curso de Pedagogia, encontrei dispositivos de coleta adequados a acontecimentos narrativos de gente para gente e produções discursivas que revelaram condicionantes linguísticos, psíquicos e socioculturais. Com esses dispositivos, desenvolveu-se a dialogia e o exercício da escuta, que se desdobraram em textos colhidos na universidade e para além de seus muros, em espaços de educação não formal, onde um *corpus* amplo de possibilidades incorporou a pesquisa de base desta tese, a partir da seguinte asserção: existe uma Emília, um portador de memórias que mora em cada um de nós e pode se revelar como contador ou contadora de histórias, se como tal se descobrir.

⁶ QUINTANA, Mario. O terrível instante. In: _____. **Caderno H**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006. p. 416.

1.5 COM QUE OBJETIVO?

Como o ser humano é matéria do desejo, peço licença a quem de direito, o leitor, para expressar quais foram e continuam sendo meus objetivos com este estudo: expressar, em nível de doutoramento, um percurso de contação e escuta de muitas histórias para, ao me reaproximar do caminho que me constituiu contadora, apresentar entendimentos sobre os percursos percorridos por constituintes da arte de narrar, estudantes de Pedagogia da Faced (UFBA), atores da pesquisa. Digo isso assim como Loiseau (1992, p. 11), para quem "[...] contar é constituir o grupo em torno da palavra do mestre, é escolher colocar em cena uma pedagogia da língua que ultrapassa o campo do utilitarismo imediato, e promover a função imaginativa."

1.6 E O QUE VEIO DEPOIS?

Considerando o objeto e o objetivo do estudo, um longo percurso de muito pensar e dialogar foi o caminho encontrado para escolher procedimentos que tornassem os encontros, na EDCC60, um espaço que resultasse em revelação da Emília que mora em cada estudante sujeito da pesquisa, ou, pelo menos, alguma parte dela que nele se esconde. Nesse percurso, algumas questões se impuseram. O que fazer para que esses sujeitos descubram a importância de falar de si, da constituição de sua subjetividade? Como disparar o processo de revelação dos repertórios de histórias que marcaram sua memória afetiva? O que se pode aprender revelando as próprias histórias e escutando a dos outros? Que caminhos podem ser desencadeados para a formação de sujeitos contadores de histórias? Que referências tomar para isso?

Dar conta dessas questões foi um caminho sem fim, como o é o das narrativas orais. Também os caminhos das coisas mais importantes da vida não têm fim. Saber o que se pretendia, no entanto, foi uma base razoável para dar a partida.

E o ponto de partida foi colocar a cabeça, as mãos e o coração na massa, isto é, a entrega a um processo de interlocução com os sujeitos da investigação, estudantes de Pedagogia da Faced (UFBA), na disciplina mencionada, EDCC60, criada e desenvolvida no segundo semestre de 2011.

Essa disciplina, cujo programa compõe esta tese (ANEXO A), foi criada por nós, eu e minha orientadora, professora Mary Arapiraca, para compor o espaço, campo empírico da

pesquisa, constituindo-se, desde já, numa contribuição do nosso percurso no PPGE para a Faculdade de Educação. Desse modo, através do desenvolvimento dessa disciplina, foi possível disparar o percurso metodológico de inspiração etnográfica, como havíamos previsto, compondo um universo de narrativas de si, escolhas de repertórios e indicações de perspectivas capazes de fomentar uma discussão sobre questões do estudo e pontos que dele advieram. Dentre eles, mostrou-se importante demarcar os pontos de relação entre minha própria história de formação de contadora de histórias com a história de formação de contadores de histórias, como estudantes de Pedagogia da Faced (UFBA).

É preciso confessar que esse *corpus* de informações é resultante de um processo marcado pela mediação de uma pesquisadora visceralmente implicada com seu objeto de estudo, que o tempo todo busca reconhecer suas singularidades, da mesma forma que compreende que todos os seres humanos se expressam num conjunto de singularidades. Considerando que meu processo de formação continuada de contadora de histórias vem acontecendo não só em cursos, seminários e encontros, mas também e, de forma especial, mediando práticas de narração em espaços diversos (hospitais, praças públicas, bienais e feiras do livro, escolas, igrejas, universidades), tentei possibilitar práticas semelhantes para que os estudantes, sujeitos da pesquisa, afetados pela confluência de narrativas ficcionais contextualizadas por si e pelo outro, estabelecessem uma ação de diálogo com seus ouvintes e com seus colegas, agora contadores de histórias, em espaços de educação formal e não formal:

[...] a educação é abordada enquanto forma de ensino/aprendizagem adquirida ao longo da vida dos cidadãos; pela leitura, interpretação e assimilação dos fatos, eventos e acontecimentos que os indivíduos fazem, de forma isolada ou em contato com grupos e organizações. A educação escolar, formal, oficial, desenvolvida nas escolas, ministrada por entidades públicas ou privadas, é abordada como uma das formas de educação.

[...] Usualmente se define a educação não-formal por uma ausência, em comparação ao que há na escola (algo que seria não-intencional, não planejado, não estruturado). Tomando como único paradigma a educação formal. (GOHN, 1999, p. 98-100)

Assim como Emília e os demais personagens de Lobato se constituíram em tecelões do seu texto, procurei dar “linha e tecido”, ou seja, embasamentos teórico-práticos aos sujeitos-atores dessa pesquisa, para que compusessem uma história de contadores de histórias, de eternos aprendentes da arte de narrar, na certeza de que os jeitos de se revelar e de se expor são de cada qual. E foi por isso que os espaços de liberdade de expressão foram preservados,

com a compreensão de que, do mesmo modo que Emília, cada pessoa tem jeitos de dizer o que tem para dizer: “Não sei se é filosofia ou não. Só sei que é como sinto e penso e digo.”. (LOBATO, 1984, p. 141) As Memórias da Emília que mora na pesquisadora e da Emília boneca-gente de Monteiro Lobato funcionaram como disparadores de memórias, memórias de algumas histórias de relações afetivas e ficcionais, impressões, referências e descobertas de quem precisa cada vez mais ser reconhecido como parte importante da história da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia.

Os capítulos que seguem vão dizer ao leitor se esse foi um caminho que possibilitou o encontro dos sentidos pretendidos. Pensando com Humberto Eco (1978, p. 13), que o texto “[...] é uma máquina preguiçosa, que exige do leitor um renhido trabalho cooperativo para preencher espaços de não-dito ou já-dito que ficaram, por assim dizer, em branco”, desde já pedimos colaboração.

O segundo capítulo se intitula **Em busca das gênesis da contação de histórias: testamento da “gente das maravilhas”**⁷ e consiste numa, ainda bastante tênue, discussão histórico-reflexiva sobre os legados deixados pela arte de narrar e por seus contadores de histórias, ao longo do tempo, no mundo e no Brasil. A história como fonte de ensinamento e sabedoria e o seu encantamento, a função terapêutica do conto, a herança africana, indígena, feminina e brasileira são temas discutidos no referido capítulo e serviram como disparadores da reflexão, pois nos fizeram repensar o papel das tradições na formação de novos contadores.

O terceiro capítulo, **Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades**, título inspirado no primeiro verso de um soneto de Camões⁸, discute o retorno dos contadores de histórias, bem como socializa resultados do nosso estudo sobre os contadores de histórias contemporâneos e suas relações de afinidade e diferença com os contadores de histórias tradicionais, a fim de compreender os laços que unem esses narradores do presente com os do passado. Apresentamos, ainda, fragmentos de histórias de alguns contadores contemporâneos, considerando a constituição dos seus repertórios – consequentemente, da sua formação nessa arte –, substância importante para mediar a relação entre os jovens contadores, estudantes de pedagogia, e a “gente das maravilhas”, que já se encontra na estrada há pouco mais de uma década.

⁷ Expressão de origem árabe, usada por Gislayne Matos (2005) em seu livro *A palavra do contador de histórias* e que se refere ao contador de histórias, aquele que semeia sonhos.

⁸ Primeiro verso do Soneto 45 de Luís de Camões (1963, p. 284).

No quarto capítulo, **A Emília que mora em cada um de nós: a constituição do pedagogo-contador de histórias**, apresentamos o percurso dos estudantes de pedagogia, sujeitos do nosso estudo, em seu processo de constituição como contadores de histórias. Na produção desse capítulo, tivemos a preocupação de considerar marcas que revelaram esses contadores através da memória afetiva, da estética da recepção do conto oral e da *performance*.

Por fim, no último capítulo **Ensaio final feliz**, foram apresentadas as considerações finais da tese e retomados os objetivos da pesquisa, no intuito de registrar reflexões sobre os desdobramentos deste estudo em outros espaços e outros tempos de formação.

1.7 O CAMINHO BORDADO: SOBRE ESCOLHAS METODOLÓGICAS

[...] pesquisar não é somente produzir conhecimento, é sobretudo aprender em sentido criativo.

Demo (2001, p. 43)

Como já foi mencionado anteriormente, esta pesquisa se delineia a partir das observações realizadas no primeiro semestre do Doutorado, nas aulas de “EDC 236 – Oficina de Literatura: Por que ler...”, em que as alunas da professora Lícia Beltrão eram convidadas a tomar para si o seu direito à voz. Esse período de observação me fez refletir e dimensionar o projeto de doutorado rumo à formação de contadores de histórias, que têm, como principal matéria, a palavra oral.

Sou contadora de histórias com plena consciência de como me constituí como tal, mas a necessidade de descobrir como outros contadores se formaram foi uma motivação que se agregou à vontade de saber se as metodologias experimentadas poderiam constituir um caminho metodológico capaz de formar novos contadores de histórias. Foi pensando assim que a revisão bibliográfica deste estudo começou a ser feita no intuito de conhecer o que já existia de discussão sobre a figura do contador. Nesse período, encontrei os livros de Gislayne Matos, Cléo Busatto e Selso Sisto, com quem tive contato presencial posteriormente, e que abriram caminhos para outras referências que foram sendo agregadas em todas as etapas deste estudo.

Para chegar aos “finalmente” desta tese, isto é, fechar a escrita do texto que a representa, foi necessário bordar um caminho metodológico de inspiração etnográfica que envolveu três fases: a pesquisa bibliográfica, a entrevista com contadores de histórias que atuam na formação de outros contadores e a oferta de uma disciplina optativa, criada por nós, visando a formar novos contadores de histórias, estudantes de Pedagogia. A coleta de dados durante tais etapas foi realizada através de uma combinação de procedimentos e dispositivos de coleta diversos, que serão melhor compreendidos a partir de agora.

1.7.1 A pesquisa bibliográfica

A pesquisa de campo e a bibliográfica se deram concomitantemente, mas o ponto de partida da última foram obras de autores que discutem a formação do contador de histórias e a valorização das narrativas orais. Para isso, tomamos os autores já citados como ponto de partida e integramos a eles as reflexões de Walter Benjamin, em seu ensaio *O narrador*, na antológica obra de Bruno Bettelheim (2004) *A psicanálise dos contos de fadas*. Foram também consultados os estudos de Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004), *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, a discussão estabelecida pelos tradicionalistas, especialmente sobre a tradição oral africana, os estudos Jan Vansina, autor de *A tradição oral e sua metodologia*, texto integrante do sétimo capítulo do primeiro tomo de uma obra apresentada em oito volumes intitulada *História geral da África*, produzida pelo Comitê Científico Internacional da UNESCO para Redação da *História geral da África*, publicada no Brasil pelo MEC, em 2010. A partir dessa última obra, estudamos o texto *A tradição viva*, de Amadou Hampaté Bá (2010), grande defensor e divulgador das tradições culturais africanas. Valemo-nos, também, dos documentos encontrados no site da Casa da Leitura da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e em páginas de artigos científicos, a exemplo do SciELO - *Scientific Electronic Library Online*.

O estudo bibliográfico alimentou principalmente, o primeiro capítulo – Em busca das gênesis da contação de histórias: testemunho da “gente das maravilhas” –, espaço dedicado à reconstituição de alguns dos principais legados deixados pelos contadores de histórias tradicionais no Brasil e no mundo. Para melhor compreensão do leitor, cada legado foi sustentado por um argumento, seguido por uma rápida discussão e, por fim, por uma ementa

que ensaiou sintetizar o argumento de cada legado. Foram oito legados: o primeiro, relacionado à sabedoria e a tradição; o segundo referente a Sahrazad⁹ e a sua capacidade de postergar a morte (as narrativas da tradição oral nos salvam); o terceiro defendendo a ideia de que contar histórias é sempre a arte de contá-la muitas e muitas vezes; o quarto, trazendo os narradores tradicionais da África; o quinto, as narrativas indígenas; o sexto, a contextualização das narrativas bíblicas no âmbito dos contos da tradição oral; o sétimo, a figura da mulher como importante responsável pela preservação do texto de tradição oral; e o oitavo, o legado dos folcloristas, compiladores, pesquisadores e contadores de histórias tradicionais do Brasil.

1.7.2 A entrevista

Paralelamente ao estudo bibliográfico que deu origem aos legados, fomos organizando o roteiro de entrevista (ANEXO B), instrumento utilizado para compreender a constituição do acervo de contadores de histórias que hoje promovem a formação de outros contadores. Convidamos cinco profissionais da área, sendo dois homens e três mulheres, quatro moradores da Bahia e uma residente em São Paulo. Dois deles participaram também da “oficina”, espaço empírico deste estudo. O critério de escolha se deu pela relação que esses profissionais têm com as áreas de arte – pois se apresentam como contadores de histórias – e de educação, já que são acadêmicos e trabalham com a formação de professores. Todos estão no mercado de trabalho há pouco mais de dez anos e já possuem certo reconhecimento em suas comunidades, dado o montante de eventos e formações que efetivam a cada ano. Ao serem convidados, estabeleceram um dia e horário para um encontro e se dispuseram a gravar as suas entrevistas, que revelaram, entre outras coisas, repertórios e um processo minucioso da própria formação.

1.7.3 Pesquisa de campo: a oficina

⁹ Forma gráfica para a protagonista das *Mil e uma noites*, Sherazade.

Por fim, estruturamos a “EDCC60 – Vamos contar outra vez? Oficina de contação de história” como espaço empírico desta pesquisa. Com o olhar bem atento sobre o objeto, a tese e o objetivo deste estudo, foi possível definir um planejamento pedagógico e, ao mesmo tempo, uma abordagem metodológica que, juntos, foram capazes de revelar indicadores importantes para a construção do texto da tese. O programa da oficina foi estruturado em torno da seguinte temática: A tradição oral e o conto de tradição oral; a estética do texto oral; a arte de contar história; memória e repertório do contador de história. Essa oficina, hoje componente curricular do curso de Pedagogia da UFBA, teve a duração de 68 horas, com trinta e três alunos matriculados, sendo um do sexo masculino e os demais do feminino. As razões que os levaram à escolha dessa optativa foram diversas e se revelaram no primeiro grupo de discussão realizado na aula 1, do dia 16.08.2011, expostas no Capítulo 3, deste estudo. Desse universo, apenas duas alunas desistiram.

Toda a oficina foi desenvolvida a partir de reminiscências dos constituintes do grupo e de sua crescente compreensão do significado das narrativas orais como fonte de afetividade, de constituição de subjetividades e de descoberta de estilos de contação de histórias. Nesse sentido, o movimento dela se constituía de processos de escuta e reflexão, de discussão sobre temáticas ligadas à formação do contador de histórias, de aquecimento e atividades de corpo; de rodas de contação com experimentação de modos diversos de narrar.

Para acrescentar novas experiências de recepção e estética, alguns convidados vieram partilhar o seu conhecimento e deixaram as suas marcas como também pode ser observado no capítulo 3. Keu Apoema, contadora de histórias e formadora de contadores, contribuiu, especialmente, para os entendimentos da turma sobre a tradição oral como patrimônio da humanidade e ferramenta de aproximação e diálogo entre tempos e pessoas. O músico e professor Eudes Cunha e a artista plástica Marciela Paula promoveram a inserção de elementos externos à arte de contar histórias e, com seus instrumentos e tapetes, mostraram ao grupo outras formas de explorar a narrativa oral. O professor brincante e contador de histórias Pinduka trouxe importantes informações sobre as paisagens sonoras dos ambientes urbanos, a sala de aula inclusive, e sua relação com os processos narrativos. No total, foram dezessete encontros de quatro horas, sendo três deles fora dos espaços da Universidade. Nos encontros em sala de aula, houve oportunidade de estudo de autores, compiladores e folcloristas que defendem a bandeira da Literatura Oral.

Das três atividades de campo, a primeira se desenvolveu através da contação de histórias em espaços de educação formal e não formal: creches, escolas, asilos, praças e igrejas. Apesar de terem ido a campo em duplas ou em trios, o desafio foi contar individualmente uma história. Após a atividade, registrada em fotos, vídeos e textos, o grupo apresentou, na sala, os efeitos de sentido dessa experiência e revelou, entre outras coisas, a emoção de interagir com outras pessoas pela via das histórias.

A segunda experiência de campo foi uma visita à Biblioteca Monteiro Lobato, onde o grupo se preparou para realizar uma roda de histórias. Lá, eles fizeram uma visita monitorada para se apropriar da estrutura e concepção de uma biblioteca infantil e fizeram os ensaios de palco para a realização da roda. E a terceira atividade de campo foi à roda de histórias realizada no evento do Grupo de Pesquisa Educação e Linguagem (GELING), intitulado *Uma vez todo mês*¹⁰. Além da exposição dos seus modos de narrar, os atores desta pesquisa vivenciaram outro grupo de discussão, ao final do semestre, em 13.12.2011, onde tematizaram, entre outras questões, a importância da formação de professores como contadores de histórias.

Com as falas dos estudantes sujeitos da pesquisa, eclodidas dos grupos de discussão, e com sua experiência performática nas rodas de contação, foi possível alimentar o terceiro capítulo da tese, que apresenta uma discussão sobre a formação do contador de histórias no curso de Pedagogia, e uma reflexão sobre o ato de educar pela via do afeto e da sensibilidade. Para estruturar a análise dos dados colhidos com nossos estudantes, sujeitos deste estudo, escolhemos três categorias de análise que nos ajudaram a revelar o objeto deste estudo: constituição de pedagogos desenvolvidos na arte de narrar a partir da relação entre suas narrativas orais fundantes e o desenvolvimento de práticas formadoras filiadas à contação de histórias.

A primeira categoria foi a memória afetiva, revelada pelo grupo de discussão realizado no início do semestre letivo, através da qual os estudantes experimentaram falar de si e ouvir o outro, nesse mesmo movimento gerador de aprendizagem e do desejo de narrar. A segunda categoria foi o estudo do conto de tradição oral e a recepção desse gênero pelos contadores em formação, quando os atores da pesquisa experimentaram a escuta e a leitura de contos tradicionais para, posteriormente convertê-los em novas narrativas orais. E a terceira categoria

¹⁰ Mesmo sendo esse um evento que costuma ocorrer sempre na última segunda-feira de cada mês, para adaptar-se a realidade do grupo, que tinha aula às terças-feiras, o GELING promoveu a atividade no dia 29/11/2013.

foi a *performance*, em que a análise ultrapassou o conteúdo textual e perpassou também os gestos e outros seis elementos, responsáveis pelas “boas práticas da contação de histórias”, expressão usada por Matos (2005) para falar de ritmo, energia, expressão, poder, memorização e improviso.

A experiência benfazeja do nosso estudo nos dá vontade de começar de novo e incluir outros dispositivos tanto de coleta quanto de registro de dados. Gostaríamos, por exemplo, de incluir a escuta dos ouvintes das histórias de nossos estudantes. Gostaríamos também de construir a tese fazendo uso do aparato tecnológico (vídeo, *podcast*, gravações), o que ajudaria o leitor a ver a *performance* dos jovens contadores de histórias aqui descritos.

Mas isso já seria outro movimento, similar ao de Sahrazad, que, em suas *Mil e uma noites*, entrou e saiu de histórias numa tentativa de prolongar a vida e as narrativas...

2 EM BUSCA DAS GÊNESIS DA CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS: TESTAMENTO DA “GENTE DAS MARAVILHAS”

[...] a reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. (BENJAMIN, 1994, p. 211)

2.1 PRIMEIRAS PALAVRAS, À GUIA DE EXPLICAÇÕES

Certa vez, tivemos a oportunidade de participar de uma mesa redonda com uma contadora de histórias de Salvador, uma doce avó que compartilhava conosco as suas narrativas aprendidas através da tradição oral, oriundas do Recôncavo. Tal foi a minha surpresa quando, ao final da nossa fala como narradora oral contemporânea, apresentando os modos de narrar de maneira didática, ela surgiu com uma questão que denotava a mais pura surpresa: “– Ué, eu não sabia que existia aula para a gente aprender a contar histórias [...]”. Essa foi a primeira vez que paramos para refletir sobre quem é, afinal, o contador de histórias e como ele se forma.

Essa não foi uma reflexão qualquer, um pensamento passageiro. Ao contrário, foi daqueles que se transformam em quase ideia fixa, em preocupação que nos acompanha por muito tempo, por onde quer que a gente vá. A prova disso é que a questão levantada por aquela adorável senhora gerou o presente capítulo desta tese. Para inaugurá-lo, escolhemos como epígrafe um fragmento do ensaio de Walter Benjamin, *O narrador*, o qual explicita, de modo poético, o papel da memória para a existência da tradição. Essa epígrafe constitui uma ínfima parte de um texto que acolhemos como um legado, porque sobrevive pela sabedoria que encerra para nós, contadoras e contadores de histórias. Como Ítalo Calvino, decidimos nos tornar “um elo da anônima cadeia sem fim pela qual as fábulas se perpetuam, elos que não são jamais puros instrumentos, transmissores passivos, mas seus verdadeiros ‘autores’.” (CALVINO, 2006, p. 23)

Para a construção do capítulo, escolhemos um título inspirado na Bíblia, livro sagrado dos cristãos, que contém uma das mais completas narrativas da tradição oral, a qual é dividida em Antigo Testamento e Novo Testamento. Considerando que, no reino da contação de histórias, nada é só passado nem só presente, decidimos utilizar unicamente a expressão “testamento”, para evocar legados da tradição oral para a constituição dos contadores ao longo de sua história, com a consciência de que a tradição oral não é passado perfeito, mas passado imperfeito, o que empresta sentido à continuidade: *havia, existia, era uma vez, bem*

diferente de *houve, existiu, foi*. Mesmo porque, discípulas que somos de Ítalo Calvino, com ele aprendemos que as fábulas – expressão usada para contos da tradição oral – “são iguais em todos os lugares” (CALVINO, 2006, p. 19)

Capturar da Bíblia a expressão “testamento” para compor o título deste capítulo, na perspectiva de significar teias de contribuições que sustentam a formação do contador de histórias pelos séculos dos séculos, não tem relação alguma com o aproveitamento da linguagem bíblica como discurso autoritário, muito menos a colocação da figura do contador ou da literatura oral num espaço sagrado, de difícil acesso, distante do homem comum.

Capturamos também a expressão “gente das maravilhas” a partir da informação que extraímos de Gislayne Matos e Cecília Caram (1996), de que ela foi usada pelos árabes para nomear os contadores de histórias:

Os contadores de histórias são uma espécie de guardiães de tesouros. Não daqueles que possam comprar o mundo, mas dos tesouros que ensinam a compreender o mundo e a si mesmo. Eles semeiam sonhos e esperanças, sendo chamados de “gente das maravilhas” pelos árabes. (MATOS E CARAM, 1996, p. 8)

Para o leitor continuar acompanhando nosso percurso de composição do capítulo, informamos que, para evocar alguns saberes acerca da contação de histórias e da figura do contador desde os tempos de antanho e compor um texto sobre legados recebidos dos textos da tradição oral e da “gente das maravilhas”, desenvolvemos um movimento de estudos de natureza bibliográfica, o qual foi desencadeado a partir da necessidade própria de compreensão do significado das expressões “tradição” e “tradição oral”. Essa necessidade encontrou guarida em Jan Vansina, (2010), autor de *A tradição oral e sua metodologia*, texto constituinte do sétimo capítulo do primeiro tomo de uma obra intitulada *História Geral da África*, produzida pelo Comitê Científico Internacional da UNESCO para Redação da História Geral da África, publicada no Brasil pelo MEC, em 2010.

Com Vansina (2010, p. 140), compreendemos e assumimos que

A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. Isso, pelo menos, é o que prevalece na maioria das civilizações africanas.

A expressão “palavras criam coisas” dialoga com “Ai palavras, ai palavras, que estranha potência a vossa!” (MEIRELES, 1994, p. 575), e com “palavra na cabeça de gente faz história” (ARAPIRACA, 2008, p. 3), fazendo-nos inferir que é ela, a palavra, que cria e desencadeia a tradição, constituindo-se, ao mesmo tempo, em objeto e veículo do testemunho que é transmitido de geração em geração.

Se concordarmos que tradição é o testemunho de uma geração para outra, o que seria tradição oral? Sobre isso, é também Vansina (2010), a quem primeiro recorreremos para referendar nosso entendimento, que assevera:

As civilizações africanas, no Saara e ao sul do deserto, eram em grande parte civilizações da palavra falada, mesmo onde existia a escrita, como na África ocidental a partir do século XVI, pois muito poucas pessoas sabiam escrever, ficando a escrita muitas vezes relegada a um plano secundário em relação às preocupações essenciais da sociedade. Seria um erro reduzir a civilização da palavra falada simplesmente a uma negativa, “ausência do escrever”, e perpetuar o desdém inato dos letrados pelos iletrados, que encontramos em tantos ditados, como no provérbio chinês: “A tinta mais fraca é preferível à mais forte palavra”. Isso demonstraria uma total ignorância da natureza dessas civilizações orais. (VANSINA, 2010, p. 139)

Reduccionismo, incorreção, tanto do ponto de vista histórico quanto antropológico, é rotular uma civilização da palavra falada com a simples negativa “ausência de escrever”, considerando que “a oralidade é uma atitude diante da realidade e não ausência de fazeres” (VANSINA, 2010, p. 140) e considerando, ainda, que onde há gente há palavra e, se há palavra, há potência, há operação, há criação, há elaboração, há produção, há formulação, há práxis, há ciência, há saberes, há querereres, há narrativas. “A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si”. (TIERNO BOKAR SAALIF apud BÁ, 2010, p. 168)

E Vansina (2010), mais uma vez, nos brinda com uma síntese abrangente acerca do papel da tradição oral:

Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar de elocução-chave, isto é, a tradição oral. (VANSINA, 2010, p. 140)

Outro estudioso da história da África, ávido de justiça para com o valor da tradição oral na história da humanidade, e que também possui um capítulo na obra citada, intitulado

“A tradição viva”, Amadou Hampaté Bá (de onde extraímos o texto de Tierno Bokar Saalif, em citação anterior deste capítulo), diz, entre outras coisas:

Entre as nações modernas, onde a escrita tem precedência sobre a oralidade, onde o livro constitui o principal veículo da herança cultural, durante muito tempo julgou-se que povos sem escrita eram povos sem cultura. Felizmente, esse conceito infundado começou a desmoronar após as duas últimas guerras, graças ao notável trabalho realizado por alguns dos grandes etnólogos do mundo inteiro. Hoje, a ação inovadora e corajosa da UNESCO levanta ainda um pouco mais o véu que cobre os tesouros do conhecimento transmitidos pela tradição oral, tesouros que pertencem ao patrimônio cultural de toda a humanidade. (BÁ, 2010, p. 168)

Que tesouros são esses, transmitidos pela tradição oral? Tudo, absolutamente tudo que, numa sociedade oral, se fez de importante para o funcionamento de suas instituições é objeto de transmissão da tradição oral. Para Matos e Caram (1996),

Todas as aprendizagens descobertas, conquistas, avanços da raça humana foram comunicados a princípio e de geração a geração através da narração, que se tornou então condição básica à sobrevivência da espécie. Nas sociedades tradicionais, os conhecimentos fundamentais da vida eram transmitidos através da narrativa, mitos e contos. Nessas sociedades, os valores, as várias formas de relação pais-filhos, homem-mulher, esposo-esposa, velho-jovem, as formas de comportamentos na comunidade, os papéis sociais [...] os conhecimentos sobre a agricultura e a construção de moradias, a organização social eram ensinados aos mais jovens pelos mais velhos através dos contos. (MATOS E CARAM, 1996, p. 9)

Com seu sentimento de justiça, Hampaté Bá (2010) considera infundada a crença de que os documentos escritos sejam portadores de maior fidedignidade que os testemunhos transmitidos pela via da oralidade, com um argumento, a nosso ver, inquestionável: “Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos, como no próprio indivíduo?” (BÁ, 2010, p. 168).

Além disso, diz ele:

Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens. Antes de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo. Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de experiência própria, tal como ele mesmo os narra. (BÁ, 2010, p.168)

Todo grupo social tem uma “superfície social” que o sustenta e sustenta a transmissão, enfatiza Vansina (2010, p. 146): “Sem superfície social, a tradição não seria mais transmitida e, sem função, perderia a razão de existência e seria abandonada pela instituição que a sustenta.” O que não foi abandonado vira reminiscência – repetindo nossa epigrafe – “funda a cadeia de tradição”.

As tradições orais têm diferentes origens, explica Vansina (2010). Podem repousar “[...] num testemunho ocular, num boato ou numa nova criação baseada em diferentes textos orais existentes, combinados e adaptados para criar uma nova mensagem.” (VANSINA, 2010, p. 141). A tradição oral é, portanto, muito abrangente, comportando, de acordo com Vansina (2010, p. 142):

[...] as crônicas orais de um reino ou as genealogias de uma sociedade segmentária, que conscientemente pretenderam descrever acontecimentos passados, mas também toda uma literatura oral que fornecerá detalhes sobre o passado, muito valiosos por se tratar de testemunhos inconscientes, e, além do mais, fonte importante para a história das ideias, dos valores e da habilidade oral. [...] As tradições são também obras literárias e deveriam ser estudadas como tal, assim como é necessário estudar o meio social que as cria e transmite e a visão de mundo que sustenta o conteúdo de qualquer expressão de uma determinada cultura.

Através de Vansina (2010), sabemos que a tradição oral, como obra literária, é apresentada de duas formas: estabelecida e livre. As narrativas orais, um dos gêneros constituintes da forma livre, acolhe não só mensagens históricas advindas de fontes rígidas. Por isso, “pode-se, por vezes, passar imperceptivelmente do mundo da história para o país das maravilhas”, embora exista uma tendência de serem eliminadas as versões que não são baseadas em narrativas de testemunho ocular, em especial as que são oriundas de boatos, comenta esse autor. (VANSINA, 2010, p. 144)

Mesmo adotando Jan Vansina (2010) como uma referência basilar para compreensão do que vem a ser tradição oral – que teceu suas considerações a partir da realidade africana, de reconhecida importância nessa tradição –, não consideramos que a tradição oral seja exclusividade da África, e nem ele nos induz a isso.

Foi interessante que, com essa preocupação e essa certeza na cabeça, pegamos um livro de Veríssimo que havíamos recebido no Natal, e eis que nos deparamos com o texto Reféns da palavra. Nele, exatamente na abertura, Veríssimo (2012), evocando George Steiner, lembra que “nem Sócrates e nem Jesus Cristo [...] deixaram qualquer coisa escrita. São mestres cujas lições sobrevivem no relato de outros.” Diz mais:

O legado literário de Sócrates, via Platão, é em forma de mitos, o de Jesus, em forma de parábolas. Dois meios de organização e transmissão oral de memória que a escrita diminui, transformando narrativa aberta em cânone e lição em dogma. Nos diálogos de Platão, o pensamento vivo de Sócrates já se congelou em filosofia, nos textos bíblicos a verdade poética de Cristo se petrificou em verdades sagradas irrecorríveis. Mas o maior defeito da escrita seria o de ter sabotado a memória como guia, roubando a sua função civilizatória de ‘mãe das musas’. (VERÍSSIMO, 2012, p. 57-58)

É surpreendente que um profissional da escrita, como o é Luis Fernando Veríssimo, fale em “defeito da escrita”, o de sabotar a memória, roubando-lhe “a sua função de mãe das musas”, logo, progenitora, geradora da poesia de transmissão oral.

De nossa parte, somos muito gratas a Platão e aos evangelistas por nos terem dado a conhecer Sócrates e Cristo, mesmo sem a exposição de toda a pujança da oralidade desses mestres. E não apenas nós. Supomos que toda a civilização ocidental tenha essa reverência de gratidão. Do mesmo modo, toda a humanidade agradece a tantos quantos recolheram, nos vários quadrantes do mundo, as sabedorias dos ancestrais e as transmitiram, de uma geração para a outra, pela via da oralidade e da escrita.

Gáças a Platão, aos evangelistas, aos Grimm, a Perrault, Calvino, Hampaté Bá, Lobato e a outros tantos que assumiram a responsabilidade de retextualizar para transmitir, em linguagem escrita, os textos da tradição oral, e também por conta dos contadores de histórias que, na linguagem oral, vêm também retextualizando esses mesmos textos, o tempo não conseguiu apagar de nossa memória as sabedorias dos ancestrais, as “elocuições-chave” na expressão de Vansina (2010).

Cabe afirmar que a narrativa é, por certo, um dos aspectos mais importantes do processo linguístico da humanidade. Sendo assim, os contadores de histórias têm por objeto de ofício algo precioso do ponto de vista linguístico. Mas não somente do ponto de vista linguístico, mas cultural também, pois as histórias são poderosos recursos de sustentação e difusão das culturas. A partir de nossas leituras, em especial as do texto de Vansina (2010), chegamos à formulação de que contadores de histórias são os descendentes dos ancestrais, aqueles que deles herdaram a fidelidade à tradição e à sabedoria como patrimônio a ser transmitido e preservado, que formaram e formam seu repertório pela voz e pela letra, isto é, no vaievém do escutar, ler e contar, contar outra vez, escutar e ler outra vez. Nesse movimento, formam o “regaço das velhotas”, expressão usada por Ítalo Calvino (2006, p. 18), considerando que as mulheres foram, ao longo do tempo histórico da contação de histórias, guardiãs muito importantes dos textos de tradição oral. A composição do testamento das “gentes das maravilhas” para nós se inaugura, pois, com a compreensão do inesgotável valor das narrativas orais como patrimônio cultural da humanidade que precisa ser preservado. A existência desse patrimônio é fundante do elo infinito da contação de histórias, o qual faz fluir a dialética do escutar e contar para conservar e modificar e para que a palavra do contador circule em qualquer contexto das estradas da vida.

É bom que se diga, contudo, que houve um arrefecimento nesse processo. Para Matos e Caram (1996), isso se deu com o advento da modernidade, “[...] quando o costume da contação foi deixado de lado em prol de novas tecnologias [...] e tudo o que se transmitia através dos contos e pela linguagem oral passou a ser considerado, muitas vezes, como superstições.” (MATOS E CARAM, 1996, p. 9)

Para Benjamin, esse foi um processo gradativo, que, inclusive, antecede a modernidade, sendo resultante do desenvolvimento das forças produtivas:

A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo do que ver nele um ‘sintoma de decadência’ ou uma característica ‘moderna’. Na realidade esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda evolução secular das forças produtivas. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

Como o mundo é circular, felizmente muitos dos fenômenos sociais de grande importância para a sociedade arrefecem, mas retornam com outras características contextuais, é claro. A contação de histórias, que não havia desaparecido, mas se tornava mais rara, reencontra espaços e sentidos, inclusive por conta do chamado “reencantamento do mundo”, movimento desencadeado na contemporaneidade, não como negação da racionalidade, mas como compreensão de que somente a razão não é capaz de preencher todas as lacunas e complexidades da pessoa humana. Desse modo, o “reencantamento do mundo” – que, segundo Weber (apud PIERUCCI, 2003, p. 14), “[...] não pode significar uma volta às antigas formas de visão mágico-arcaicas do mundo, [...] mas como espaço passível de estruturar-se no anverso do desencantamento” – colaborou para que narradores e narrativas reocupassem espaços sociais.

Segundo Matos e Caram (1996), Vladimir Propp, folclorista russo, foi muito importante para a o aquecimento das narrativas da tradição oral no século XX, com a sua “Morfologia dos contos”, através da qual “[...] classifica os contos segundo trinta e uma funções, sendo seu grande mérito o fato de ter aberto as portas para um assunto desconsiderado pela modernidade.” (MATOS E CARAM, 1996, p. 9)

Escolhemos, para concluir esta parte introdutória do capítulo, o final do texto de Vansina, autor que foi referência especial nestas primeiras palavras:

As tradições têm comprovado seu valor insubstituível. Não é mais necessário convencer os estudiosos de que as tradições podem ser fontes úteis de informação. O que devemos fazer agora é melhorar nossas técnicas de modo a extrair das fontes toda a sua riqueza potencial. Essa é a tarefa que nos espera. (VANSINA, 2010, p. 166)

Com os escritos seguintes, legados da tradição oral e das “gentes das maravilhas”, construídos a partir de especulação e diálogos com estudiosos da questão, apresentamos alguns entendimentos acerca de contribuições – testamentos – desse material, para que não se finde a teia que sustenta a formação do contador de histórias pelo contador de histórias pelos séculos dos séculos, amém!

2.2 LEGADOS DAS “GENTES DAS MARAVILHAS”

2.2.1 Legado número um: de encantamento em encantamento, o texto da tradição oral faz-se fonte de sabedoria e ensinamento

Vi contadores de histórias lançando sua magia nas profundezas da Amazônia peruana e em casas de chá na Turquia, na Índia e no Afeganistão. Encontrei-os também na Papua Nova Guiné e na Patagônia, no Vale do Rift no Quênia, na Namíbia e no Cazaquistão. Seu efeito é sempre o mesmo. Eles caminham numa corda bamba fina como um fio de cabelo, suspensa entre fato e fantasia, cantando para a parte mais primitiva da nossa mente. Não há como evitar que entrem. Com palavras eles podem encantar, ensinar e passar adiante conhecimento e sabedoria [...]. (SHAH, 2009, p. 40)

Argumento

Para a formulação deste legado, tomamos por pressuposto um fragmento de texto do escritor afegão que vive em Marrocos, Tahir Shah (2009), o qual expande nossa convicção de que o contador de histórias exerce fascínio sobre as pessoas em qualquer lugar do planeta e tem o poder de lhes ensinar sabedoria pela “corda bamba fina”, isto é, pelo entrecaminho da realidade e da imaginação.

Compreensão e discussão

Se o contador de histórias exerce fascínio em qualquer lugar do planeta e tem o poder de ensinar sabedoria, é porque, nos contos da tradição oral, a matéria prima é recheada de significação sobre o amor, a separação, as perdas, a amizade, a fartura, a carência... Enfim, tudo que diz respeito à pessoa e sua existência. Na medida em que os contos da tradição oral são narrativas que apresentam um lado discursivo, uma representação e modos de encarar a realidade existencial de momentos situados historicamente, interfaceados com os arquétipos

ou construtos simbólicos da humanidade, que constituem o “inconsciente coletivo”, propiciam às pessoas matéria para o autoconhecimento e estabelecem sentidos para a vida. Muitos estudiosos têm se pronunciado sobre isso. Nóbrega (2011) assim se expressa:

As imagens apresentadas nas histórias da tradição oral nos fazem aprender o universo de modo instantâneo e as figuras significativas das narrativas – os arquétipos – da tradição enquanto projeções da alma dos sujeitos, são resíduos psíquicos acumulados no inconsciente da humanidade, são imagens primordiais, conteúdo eternamente presente no inconsciente coletivo e, assim, projeções do espírito de uma época. Nos contos tradicionais, as vozes encantadas que dizem de Bruxas, Velhos e Velhas Sábios, Heróis etc., potencializam este reencantamento... (NÓBREGA, 2011, p. 129)

Porque conseguem apreender o construto simbólico da humanidade, através das personagens que representam, com fidelidade, o desenvolvimento dos povos e de suas gentes, a narrativa dos contos da tradição oral, diferentemente da informação que só sobrevive quando nova, fala-nos Benjamin (1994), não se entrega. “Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Nesse sentido, a partir do diálogo com Benjamin, inferimos que as narrativas advindas da tradição oral são atemporais, não envelhecem, têm força e pujança para percorrer as regiões de todo o mundo onde gente haja, mostrando caminhos e aguçando olhares.

Também o poeta, filósofo e historiador alemão Friedrich Schiller (1794-1805) colabora com essa discussão quando nos diz: “Há maior significado nos contos de fadas que me contaram na infância do que na verdade que a vida ensina”. Que significados são esses? Para Bruno Bettelheim (2011, p. 10-12), de quem retiramos essa citação de Schiller, isso significa a compreensão do significado da própria vida. Existe maior ensinamento do que o de encontrar sentido para a própria vida? Esse educador e terapeuta de crianças considerava como sua tarefa fundamental ajudar as crianças a restaurar um significado em suas vidas.

Justamente porque a vida é constantemente desconcertante para a criança, ela precisa ainda mais ter a possibilidade de se entender neste mundo complexo com o qual deve aprender a lidar. Para ser bem sucedida nesse aspecto, a criança precisa receber ajuda para que possa dar algum sentido coerente ao seu turbilhão de sentimentos. Necessita de ideias sobre a forma de colocar ordem em sua casa interior e, com base nisso, ser capaz de criar ordem na sua vida. (BETTELHEIM, 2011, p. 1).

Para Arapiraca (1996), a compreensão de si próprio e de suas circunstâncias é importante para o próprio desenvolvimento da autonomia da pessoa.

O desejo de compreender as coisas, de encontrar explicação para os problemas do ser e da vida induzem o espírito humano a pensar metodicamente. Refletir sobre os problemas concretos é a condição

fundamental da pessoa que pretende desenvolver suas capacidades de reger o próprio destino e marcar sua história no mundo. Assim, a questão básica do ser humano, em qualquer situação em que se encontre, é a compreensão dessa mesma situação e da sua relação com ela. Compreender é, pois, essencial. (ARAPIRACA, 1996, p. 61)

Por seu poder simbólico e sua abrangência espaçotemporal, as narrativas de tradição oral colaboram com essa compreensão sobre tudo que diz respeito à pessoa humana e à sua relação com os problemas do ser e da vida, além da possibilidade de sua metamorfose, como também a metamorfose dos vários seres sobre a terra.

Consultando mais uma vez Bettelheim (2011) para mais esclarecimento acerca do papel educador das narrativas dos textos de tradição oral, encontramos:

Ao longo dos séculos (quicá milênios), os contos de fadas, ao serem recontados, foram se tornando cada vez mais refinados, passando a transmitir, ao mesmo tempo, significados manifestos e encobertos. Passaram a falar simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana, atingindo tanto a mente ingênua da criança tanto quanto a do adulto sofisticado. Aplicando o modelo psicanalítico da personalidade humana, os contos de fadas transmitem importantes mensagens à mente consciente, à pré-consciente e à inconsciente, em qualquer nível que esteja funcionando no momento. (BETTELHEIM, 2011, p. 12)

Sobre essa questão, seríamos imprudentes, do ponto de vista da investigação, se não escutássemos o que Benjamin tem a nos dizer acerca do modo como a narrativa dos contos de tradição oral exerce seu papel de ensinamento:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. [...]. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. [...] O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. (BENJAMIN, 1994, p. 199)

Matos e Caram (1996, p. 12) demonstra concordância com Benjamin, quando diz que “o ensinamento dos contos para crianças é essencialmente um ‘ensinamento da moral prática’ que tem uma repercussão direta sobre a vida.”

Nesse mesmo texto, ela discrimina as funções do conto. No plano social, contribui na difusão de valores da sociedade – os conceitos religiosos, os interditos, os tabus. Cria e desenvolve o espírito de amizade, fraternidade e solidariedade, além de ser um fator de continuidade de tradições. Como desenvolvimento da memória, as sessões de contos constituem um exercício para estimular a coerência e a lógica. No plano sociológico e

político, os cenários imaginários propostos nas sessões de contos colocam em cena os problemas considerados vitais para a sobrevivência do grupo e as formas de prevenir os excessos de alguns dos membros da comunidade. Como formação do indivíduo, mostram situações correntes da vida de qualquer ser humano e como lidar com elas, sendo, portanto, agente incontestável de humanização. (MATOS E CARAM, 1996, p. 12)

Isso nos parece compatível inteiramente com os pressupostos da linguagem como interlocução, considerando que quem escuta com o coração está aberto a interagir com as verdades conselheiras das narrativas e dos narradores. Por outro lado, a imaginação, a fantasia, o encantamento encontram, nessas narrativas, espaço aberto para sua fermentação e continuidade, conforme Bussato (2008), para quem, sendo os contos breves e econômicos, “cabe à imaginação dar continuidade às narrativas, esticando ou diminuindo os temas aí sugeridos. [...] O conto despreza detalhes inúteis, tudo nele é conciso, direto e limita-se ao essencial. No mais, cabe à imaginação.” (BUSSATTO, 2008, p. 18-19) Esticar uma história é prolongar sentimentos, de prazer ou de dor, é incorporar ensinamentos ancestrais e universais que apaziguam, abrigam, auxiliam na cura espiritual e na transformação do homem, condições essenciais aos processos de aprendizagem. E é essa possibilidade de nos debruçar sobre o que nos toca, nos afeta, que, de encantamento em encantamento, faz desfiar e fiar nosso percurso de ser e estar no mundo.

A compreensão e discussão que empreendemos sobre esse legado, instituído por nós como número um – embora ainda bastante incompleta – fornece subsídios para a constituição da ementa seguinte.

Ementa

Constituintes do repertório e patrimônio cultural da humanidade, as narrativas de tradição oral contribuem tanto com o campo da educação formal, quanto com os espaços diversos em que é possível aprender simbolizando pela via do encantamento, rumo à constituição da subjetividade da pessoa humana.

2.2.2 Legado número dois: as narrativas da tradição oral nos salvam

Argumento

Este legado, estreitamente relacionado ao de número um, encontra em Foucault (apud JAROUCHE IN ANONIMO, 2006), o aporte de sua formulação: “Eu penso em As mil

e uma noites: falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo desse desenlace que deveria fechar a boca do narrador.” (FOUCAULT apud JAROUCHE IN ANONIMO, 2006, p. 10)

Compreensão e discussão

A história das mil e uma noites, através da qual Foucault, com objetividade e lucidez, nos conduz ao encontro das narrativas como meio de postergar a morte, apresenta as estratégias narrativas de Sahrazad¹¹, heroína da epopeia, a qual, por meio de histórias que conta noite após noite, salva a sua própria vida e a de outras moças que seriam vítimas de um rei vingativo, o qual, por ter sido traído por sua esposa com um escravo, decidira casar-se todo dia com uma mulher diferente, mandando matá-la na manhã seguinte. E ela cura o próprio rei, porque, ao lhe apresentar um repertório tão extraordinário, tornava-o permanente personagem das narrativas que abrangiam os mais contraditórios e ambíguos sentimentos e comportamentos humanos que tanto o perturbavam: amor e ódio, brutalidade e delicadeza, coragem e covardia, malvadeza e piedade.

Além de Foucault, a partir da saga de Sahrazad, outros estudiosos são convidados para nossa mesa de discussão. Matos e Caram (1996) é requisitada para nos informar que, “Nas sociedades arcaicas – que não possuíam escola formal nem consultórios para tratamentos físicos e psicológicos nos moldes a que estamos acostumados [...], o contador de histórias era o mestre da palavra e o porta-voz da alma de seu povo”. (MATOS E CARAM, 1996, p. 7) Além da importância dessa informação que qualifica nossa suposição de que o poder transformador das narrativas vem de longe, fazemos coro com ela quando afirma que, mesmo nas sociedades atuais, nas quais o psicoterapeuta “ocupa sua função ‘oficial’ de favorecer a ‘cura emocional’ [...], não há contraindicação de utilizar-se a contação de história com fins terapêuticos.” (MATOS E CARAM, 1996, p. 7)

Outras personalidades importantes pensam assim também. É o caso do poeta Affonso Romano de Sant’ana, que assim se pronuncia:

[...] a contação de estórias passou a ser revalorizada de maneira notável nas últimas décadas, sobretudo a partir dos anos 1980. Uma diversificada bibliografia que permeia diversos ramos do conhecimento nos dá conta de uma verdadeira redescoberta da arte de contar histórias. Isto está até mesmo nos consultórios psicanalíticos, que utilizam a “narratividade” dos clientes como estratégia de tratamento, aperfeiçoando o que Freud há uns cem anos

¹¹ Sahrazad – protagonista/narradora dos contos de *As mil e uma noites*, texto de origem persa, com muitas versões espalhadas pelos vários idiomas. Sahrazad através de narrativas de histórias sem fim, muda o curso da história do Rei Shariar, o qual, ao descobrir que sua esposa tinha um servo por amante, mandou matar os dois e decidiu que a cada noite esposaria uma nova mulher e na manhã seguinte mandaria executá-la.

já praticara quando adotou “a cura pela palavra”, revalorizando assim a palavra falada capaz de destravar neuroses e traumas. (SANT’ANA IN PRIETO, 2011, p. 14)

Por que será que certos contos nos afetam mais do que afetam outras pessoas? E as crianças? Por que será que elas nos pedem para contar de novo algumas histórias e não se interessam por outras? Decerto, nunca saberemos apresentar uma resposta categórica a essas indagações. Entretanto, pelo respeito aos estudos de Bettelheim, inferimos que somos afetados pelos textos que fazem ponte com nosso inconsciente, nosso mundo interior e, por isso, nos levam muito além do respirar, nos ajudam a vencer a nossa temporalidade, a nossa morte, que, queiramos ou não, é uma realidade que nos acompanha diariamente. E isso ocorre exatamente porque algumas histórias ajudam as pessoas, em especial as crianças, a se conhecerem melhor. E é Bettelheim (2011), novamente convidado para nossa mesa, quem desenvolve uma linha de raciocínio acerca da ajuda que as narrativas emprestam às pessoas em geral, e às crianças em especial, na perspectiva de recuperar o sentido de suas vidas, quando, fundamentado em sua prática terapêutico-educacional, com autoridade, afirma que os contos de fadas “[...] aliam de suas pressões internas graves de um modo que elas inconscientemente se compreendem e também eles oferecem exemplos de soluções temporárias quanto permanentes para problemas prementes.” (BETTEELHEIM, 2011, p. 13). Diz mais ainda:

Para dominar os problemas psicológicos do crescimento – superando decepções narcisistas, dilemas edipinianos, rivalidades fraternas, tornando-se capaz de abandonar dependências infantis; adquirindo um sentimento de individualidade e de autoestima e um sentido de obrigação moral – a criança precisa entender o que está se passando dentro do seu eu consciente, para que possa também enfrentar o que se passa em seu inconsciente. (BETTELHEIM, 2011, p. 13-14)

Obviamente que Bettelheim desenvolve suas investigações e seus estudos considerando os pressupostos freudianos acerca do inconsciente, o que faz com que suas formulações sejam radicalmente fundamentadas, e nos deixe à vontade para beber em sua fonte. Através de minuciosa análise de variados contos de fadas, ele constrói explicações acerca das relações que as pessoas, em especial as crianças, estabelecem entre seus conflitos e os contos de fadas.

Pela precaução que sempre temos com generalizações, sempre assumimos as razoáveis análises explicativas de Bettelheim (2011) como hipóteses plausíveis. Uma delas, que nos afeta muito, é a de que o conto de fadas ajuda as pessoas a se entenderem melhor, exatamente porque ele apresenta, em personagens diferentes, os dois lados das ambivalências

das pessoas. Para abonar essa proposição, ele toma por referência o conto “Simbad, o marujo” e “Simbad, o carregador”, integrante da “História das mil e uma noites”: “Quando o conto de fadas indica que essas duas pessoas tão diferentes são na verdade ‘irmãos por trás das aparências’, ele guia, rumo à percepção pré-consciente de que essas duas personagens são, com efeito, duas partes de uma única e mesma pessoa.” (BETTELHEIM, 2011, p. 123)

Talvez desejando que a questão fique ainda mais clara para seu leitor ele diz:

A menos que em alguma medida se tenha efetuado em nossa mente uma separação de nossas complexas tendências interiores, não compreendemos as fontes de nossa confusão a respeito de nós mesmos, o quanto somos dilacerados por sentimentos opostos e nossa necessidade de integrá-los. Essa integração exige a percepção do que existem aspectos discordantes na nossa personalidade e de quais são eles. ‘Simbad o marujo’ e ‘Simbad o carregador’ sugere não só o isolamento dos aspectos discordantes de nossa psique, mas também, que eles fazem parte um do outro e devem ser integrados – os dois Simbads se separam todos os dias, mas voltam a se unir depois de cada separação. (BETTELHEIM, 2011, p. 124)

Qual é a família, mal ou bem estruturada, em que não existem problemas de ciúme entre irmãos, ciúme dos próprios pais ou deles em relação a seus filhos. Qual a família na qual alguns de seus membros não se sentem abandonados ou excluídos? Quem não se sente incompreendido pelos seus? E a culpa? Quem nunca a teve? E quem não se estranha quando se reconhece mesquinho ou menos generoso do que aparenta sê-lo? Muito mais argumentos Bettelheim nos apresenta acerca da função terapêutica dos contos de fadas, informando seu uso em culturas não só ocidentais como orientais, conforme se pode inferir do exemplo seguinte:

Num conto de fadas os processos interiores são exteriorizados e se tornam compreensíveis tais como representados pelas personagens da história e por seus incidentes. Por essa razão, na medicina tradicional hindu, um conto de fadas que emprestasse forma a seu problema particular era oferecido para meditação a uma pessoa desorientada psiquicamente. Esperava-se que, ao meditar sobre a história, a pessoa perturbada fosse levada a visualizar tanto a natureza do impasse existencial de que padecia quanto a possibilidade de sua resolução. (BETTELHEIM, 2011, p. 35)

Também a estudiosa e contadora de histórias, Cléo Busatto (2006), referindo-se especificamente à contação de histórias, colabora com a discussão sobre o papel terapêutico dos contos de tradição oral quando diz que “A contação de história é um instrumental capaz de servir de ponte para ligar as diferentes dimensões e conspirar para a recuperação dos significados que tornam as pessoas mais humanas, íntegras, solidárias, tolerantes, dotadas de compaixão e capazes de ‘estar com’”. (BUSATTO, 2006, p. 12)

Nós, humanos, “somos regidos pelo simbólico”, diz Mary Arapiraca (2008):

Desde sempre, a criatura humana buscou explicações para as coisas que lhe trazem inquietação, a aterrorizam, como a morte, a origem da vida e do universo; e, como nunca encontrou um manual que desse conta dos sucedidos e não sucedidos na sua existência concreta, passou a inventar o que já tinha sido inventado, dando-lhe conotação de novidade. (ARAPIRACA, 2008, p. 16)

[...] e é na linguagem que conotamos nossa vida, damos sentido ao que fazemos ou gostaríamos de fazer. Talvez por isso os contos da tradição oral, repletamente possuídos de símbolos, expressos em linguagem econômica e precisa, nos afetam e nos regeneram quando nos tornam aprendizes de sabedoria. (ARAPIRACA, 2008, p. 16)

E Estés (1998), de forma mais detalhada, assim se expressa:

As histórias também fazem uso da linguagem simbólica, evitando, portanto, o ego e a persona, para chegar direto ao espírito e à alma que procuram ouvir as instruções ancestrais e universais ali embutidas. Em decorrência desse processo, as histórias podem ensinar, corrigir erros, aliviar o coração e a escuridão, proporcionar abrigo psíquico, auxiliar a transformação e curar ferimentos. (ESTÉS, 1998, p. 37)

Gislayne Matos também se pronuncia sobre a questão, quando comenta que os contos de tradição oral são terapêuticos, pela capacidade de tocar o coração daqueles mais necessitados, especialmente nos momentos de ruptura, perdas, mudanças, passagem para novas fases de vida. Para ela, Milton Erikson, psiquiatra estadunidense do século XX, especialista em terapia familiar, “[...] utilizou largamente estórias e metáforas como meios para nutrir a memória e dar vida a simples ideias de seus pacientes”. (MATOS E CARAM, 1996, p. 9) E a própria Gislayne tem uma experiência considerável nessa área, através do projeto *Convivendo com arte*, realizado em parceria com Cecília Andrés Caram, psicóloga, que resultou em formações de contadores de histórias pela via da psicanálise.

Sem nenhuma pretensão de completude, a compreensão e a discussão que empreendemos sobre esse legado nos mostraram que existem experiências, indicativas da importância significativa dos contos nos processos psíquicos e educativos, o que nos instiga a formular a seguinte ementa.

Ementa

Os contos de tradição oral apresentam um lado discursivo, uma representação e modos de encarar a realidade existencial de tal sorte, que são terapêuticos, capazes de

colaborar em nossos processos de autoconhecimento e estabelecimento ou reestabelecimento de sentidos para nossa vida.

2.2.3 Legado número três: contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo (BENJAMIN, 1994, p. 203)

Argumento

Encontramos, em Calvino (2006), o argumento para acolher como legado número três o postulado de Benjamin: contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo: “Se de cada fábula prefiro uma versão levantada em determinada região, isso não quer absolutamente significar que aquela fábula é daquela região. As fábulas, é sabido, são iguais em todos os lugares”. (CALVINO, 2006, p. 19)

Discussão e compreensão

Num belo livro intitulado *Os príncipes do destino: história da mitologia afro-brasileira*, de autoria de Reginaldo Prandi, nós lemos, logo na introdução, que:

Há muito tempo, num antigo país da África, dezesseis príncipes negros trabalhavam juntos numa missão da mais alta importância para seu povo, povo que chamamos de iorubá. Seu ofício era colecionar e contar histórias. O tradicional povo iorubá acreditava que tudo na vida se repete. Assim o que acontece e acontecerá na vida de alguém já aconteceu muito antes a outra pessoa. Saber as histórias já acontecidas, as histórias do passado, significa para eles saber o que acontece e o que vai acontecer na vida daqueles que vivem o presente. Pois eles acreditam que tudo na vida é repetição. E as histórias tinham que ser aprendidas de cor e transmitidas de boca em boca, de geração a geração. Pois, como muitos outros velhos povos do mundo, os iorubás não conheciam a palavra escrita. (PRANDI, 2001, p. 5-6)

Coincidentemente com essa versão da história da mitologia afro-brasileira, que nos ensina que “[...] o tradicional povo iorubá acreditava que tudo na vida se repete”, também encontramos em *Eclesiastes*, um dos livros constituintes da Bíblia Sagrada (1993), a afirmativa atribuída ao Rei Salomão: “nada é novo debaixo do sol”. (ECLESIASTES, 1:9) Será que são polêmicas essas afirmativas? Preferimos não entrar do jogo do contra ou a favor e considerar razoável tanto as palavras bíblicas do rei Salomão, como o que Prandi afirma sobre o tradicional povo iorubá, sem desconsiderar a antológica expressão do filósofo grego Heráclito, já de domínio público: “não se pisa duas vezes no mesmo rio [...]”, ou mesmo o

que Lulu Santos diz, na canção Como uma onda: “Nada do que foi será, de novo do jeito que já foi um dia. Tudo passa, tudo sempre passará”. (SANTOS E MOTA, 1997) As coisas passam e se repetem tanto quanto nós, que passamos e nos repetimos, que somos sempre outro, que somos sempre o mesmo, conforme Meireles (1994, p. 1411): “Que és sempre outro/ Que és sempre o mesmo”. Essa parece ser a mais sofisticada dialética da vida humana: nos repetirmos para continuar novidade.

E os contos da tradição oral nos ajudam nisso. Aprendidos de cor e transmitidos de boca em boca pela “gente das maravilhas”, eles trazem de longe a infinitude da voz humana que denuncia injustiças, propaga sabedorias, reclama por compreensão e afeto, e vão rompendo esquecimentos e encontrando guarida em tantas outras vozes humanas, não permitindo que envelheçam e muito menos desapareçam.

Mas porque são contadores de histórias, é que ‘essa gente das maravilhas’ sabe que o mundo vai e vem. Há épocas em que os ouvidos se fecham e os corações se endurecem para o que é mágico e poético, mas outras épocas chegam em que se abrem novamente. Esse é o tempo em que os homens se voltam para si mesmos e buscam respostas para o sentido da existência. (MATOS E CARAM, 1996, p. 8)

Os contos da tradição oral comportam unidade na diversidade, conforme se pode deduzir do texto de Calvino apresentado no argumento. Unidade pelo fato de as fábulas serem iguais em todos os lugares. Se são iguais, elas se repetem na diversidade, nas variadas versões. Assim, a diversidade de versões não retira a unidade de estrutura que sempre comporta um contexto, uma intriga, uma ruptura e uma acomodação. Gislayne Mattos denomina o arcabouço de cada conto de esqueleto, aquilo que é invariável, que não pode se ausentar, e de carne tudo que preenche esse esqueleto, e que pode variar sem ferir a estrutura da narrativa. Concordando com essa formulação, nos arriscamos a sugerir que isso mesmo ocorre tanto em relação a um conto em particular, quanto em relação aos textos da tradição oral de modo universal. Por isso, há diversidade de versões e unidade de estrutura. Essa diversidade na unidade permite aos contadores se apropriarem da estrutura e utilizarem as versões preferidas para contar outra vez. Até porque “As tradições requerem um retorno contínuo à fonte”, afirma Vansina (2010, p. 139), com a voz autorizada de quem se dedicou a estudar a tradição oral e sua metodologia.

A profissão de contador de histórias, se acreditarmos no que diz o Grupo Confabulando Contadores de História (2003), começa com poetas e trovadores.

Tudo começou com poetas e trovadores. Eles são reconhecidos como os verdadeiros criadores da profissão de contador de histórias. Desde então – e isso faz muito tempo – contar história é coisa séria. Significa dividir sonhos,

imaginação e fantasia. Talvez aí esteja a explicação para a aura de encantamento que, ao longo dos anos, sempre cercou a figura dos contadores. (GRUPO CONFABULANDO CONTADORES DE HISTÓRIA, 2003, 4ª capa)

E eles dividiram tão bem seus sonhos, sua imaginação e suas fantasias, que até hoje sobrevivem porque se multiplicaram. Deve ter sido porque esses sonhos foram gravados com fogo na memória da humanidade, do mesmo modo como aconteceu com as leis e a sabedoria dos anciões, segundo a lenda narrada por Kaká Werá Jecupé:

Quando a Terra e as leis da natureza cósmica e terrena foram criadas, os anciões da sabedoria fizeram uma roda e as narraram diante de uma fogueira, de modo que todo o fogo gravou na memória todas as leis e o calor da sabedoria dos anciões. Por isso, quando uma fogueira se acender e um círculo de pessoas se unir em torno do fogo, as leis serão aquecidas novamente no coração humano. (KAKÁ WERÁ JECUPÉ, apud ALMEIDA e QUEIROZ, p. 37)

Contar outra vez é, assim, uma espécie de ofício de sabedoria herdada dos anciões. Desse modo, acolhemos a informação do grupo Confabulando, mas, sem receio de uma possível contradição, recolhemos, para a composição de nosso mosaico do possível, a voz de Benjamin (1994):

O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho [...]. O conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico. (BENJAMIN, 1994, p. 10, grifo nosso)

Venham de onde vierem, trazidas por deuses, semideuses ou gente simples, belas porque simples, as narrativas de tradição oral vieram para ficar e para serem de novo contadas, inclusive pelas qualidades estilísticas desse gênero textual. O ritmo, a lógica, o uso econômico e preciso de palavras despertam nosso interesse – do mesmo modo que o fizeram com Calvino, que valoriza, “a espera da frequente repetição de frase, que encanta à criança”, (CALVINO, 2001, p. 49) – e fazem com que o contar de novo seja sempre uma ativação, tanto para o próprio contador quanto para o ouvinte, do recordar-se, do (re)significar-se, do reencantar-se. Nesse sentido, as narrativas dos contos da tradição oral fazem-se mestras da palavra como experiência inaugural. A palavra é explicitada, pensada, subentendida, esboçada, lembrada, esquecida, libertada, amordaçada, para alegrar ou entristecer, encantando pela dor ou pela alegria, não importa. O que importa é a possibilidade de interlocução entre quem conta e quem escuta, o que se realiza pelo tripé: corpo, fala e olhar.

Então, além de ser a coisa séria indicada pelo grupo Confabulando, a contação é uma realização estética, justificando essa “aura de encantamento” a que o grupo se refere, mola para a sobrevivência em sociedades díspares.

Considerando que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e que elas se perdem quando as histórias não são mais conservadas, quando ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história”, Benjamin (1994, p. 42) comenta sobre o desaparecimento do narrador: “Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.” (BENJAMIN, 1994, p. 205)

Essas palavras de Benjamin, ao invés de proféticas, funcionaram muito mais como uma advertência, e seu conselho parece ter sido compreendido por muitos:

[...] o narrador, precisa firmar-se pela via da sua experiência, da tradição do seu povo e do seu desejo de educar, precisa mergulhar em sua própria vida de forma singular e, em seguida, retirar dela a essência capaz de imprimir uma marca pessoal em seu modo de narrar. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

Mnemosyne, a deusa da memória, não morreu:

Símbolo da reminiscência, encarregada de autorizar a transmissão das narrativas através das gerações, Mnemosyne faz com que o ofício do narrador seja misto de tradição e experiência, por isso, o narrador exerce uma forma artesanal de comunicação. (BENJAMIN, 1994, p. 10)

A estrutura dos contos da tradição oral colabora para que a arte de contar histórias seja a de contar outra vez. Como já foi dito, esses contos comportam um contexto, uma intriga, uma ruptura e uma acomodação. Além disso, a concisão linguística identificada por Benjamin (1994) e por outros estudiosos posteriores a ele, a exemplo de Ítalo Calvino, decerto propicia o “aprender de cor”, que aproxima o narrador de sua experiência, dando-lhe possibilidades de recontá-los sempre.

Ítalo Calvino nos dá outro subsídio para o entendimento de que contar história é sempre a arte de contar outra vez, quando, para sumariar o campo de abrangência das fábulas, no seu caso as italianas expostas em seu trabalho de editoração, e confirmar seu argumento de que as fábulas são verdadeiras, ele começa por conferir-lhes a condição de “[...] sempre repetida e variada casuística de vivências humanas, uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nosso

dias.” (CALVINO, 2006, p. 16) É isso, Ítalo Calvino: a repetida e variada casuística é ruminada e contada indefinidamente para salvação da alma humana, que sobrevive nas e pelas narrativas. Eis como Calvino caracteriza de forma sumária as fábulas:

[...] são o catálogo do destino que pode caber a um homem e a uma mulher, sobretudo pela parte da vida que justamente é o perfazer-se de um destino: a juventude, do nascimento que tantas vezes carrega consigo um auspício ou uma condenação, ao afastamento da casa, às provas para tornar-se adulto e depois maduro, para confirmar-se como ser humano. E, neste sumário, desenho tudo: a drástica divisão dos vivos em reis e pobres, mas sua paridade substancial; a perseguição do inocente e seu resgate como termos de uma dialética interna a cada vida; o amor encontrado antes de ser conhecido e logo depois o sofrimento enquanto bem perdido; a sorte comum de sofrer encantamentos. Isto é, determinado por forças complexas e desconhecidas e o esforço para libertar-se e autodeterminar-se como um dever elementar, junto ao de libertar os outros, ou melhor, não poder libertar-se sozinho, o libertar-se libertando; a fidelidade a uma promessa e a pureza de coração como virtudes basilares que conduzem à salvação e ao triunfo; a beleza como sinal de graça, mas que pode estar oculta sob aparências de humilde feiura como um corpo de rã; e, sobretudo, a substância unitária do todo: homens animais plantas coisas, a infinita possibilidade de metamorfose do que existe. (CALVINO, 2006, p. 16)

Quando um contador de histórias narra para os ouvintes aquelas histórias que compõem seu repertório, acaba contribuindo para a constituição de uma unidade grupal, de um senso de comunidade, pois compartilha, entre outras coisas, desejos. Os arquétipos, os símbolos, as temáticas presentes nessas histórias são capazes de atravessar o tempo, porque encontram ecos na memória dos ouvintes, os quais passam a contar de novo, às vezes até para si próprios.

Por outro lado, contar outra vez é uma prática acolhida e até mesmo solicitada pelas crianças às pessoas mais velhas, sendo oportunidade de interlocução na rede de transmissão de conteúdos simbólicos que atuam sobre o imaginário individual e coletivo. De certo modo, Bosi (1994, p. 73) fala sobre isso:

A criança recebe do passado não só os dados da história escrita; mergulha suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida, das pessoas de idade que tomaram parte na sua socialização. Sem estas haveria apenas uma competência abstrata para lidar com os dados do passado, mas não da memória. (BÓSI, 1994, p. 73)

A arte da narração de histórias, como arte de contar outra vez, é a arte do comparecimento da força da tradição. Contar outra vez é zelar por essa força que faz ligação

entre presente e passado, é cuidar para que ela permaneça entre nós. Para Arendt (apud SEPÚLVEDA, 2003):

“[...] o grande perigo a ser enfrentado por nós, modernos, é a perda da tradição, dos elos entre passado e presente, isto é, da capacidade de lembrar” (SANTOS, 2003, p. 17). É por isso então que a memória é diretamente associada à percepção de pertencimento a um mundo que engloba e constitui os indivíduos. Mais do que isso, “a memória é vista como um atributo que permite ao homem a percepção de sua finitude” (Idem).

Essa memória que permite contar de novo tem vínculos com o passado, com a tradição, com as experiências transmitidas de geração em geração. É uma memória ao mesmo tempo individual, porque constituinte de subjetividade, e coletiva, porque trata das coisas da alma de toda gente.

Por isso, nossas memórias não são estritamente pessoais. Desde as primeiras décadas do século XX, com a contribuição de estudiosos da memória como fenômeno psicossocial, a exemplo de Halbwachs (2004) e Bartlett (1995), fica cada vez mais difundida a compreensão de que a memória se faz socialmente. Mesmo que cada qual carregue lembranças particulares, elas aparecem em contextos distintos ligados a grupos (amigos, instituições, família). Para Halbwachs (2004), a memória individual se dá exatamente na trama que o indivíduo estabelece nos os grupos com que se relaciona. Isso significa que, quando lembramos, trazemos à tona o fato, o tempo e o espaço, constituintes de nossa memória afetiva. E é por isso que todo contador tem sua história. E é por isso que, assim como nas sociedades indígenas e africanas, a serem consideradas neste texto, é a memória, é o contar outra vez que dá unidade ao ofício do contador de histórias, pois embora tenham vivenciado a infância, a adolescência e uma parte da juventude em épocas diferentes, existe muito mais verdade no que disse o rei Salomão e no que acredita o tradicional povo iorubá do que é capaz de supor nossa capacidade de imaginação.

É a partir de sua própria história, de seu sentimento de pertença, que o contador começa a demarcar um campo simbólico traçado por uma memória compartilhada, e dá forma a um sentimento de identidade individual e coletiva. Claro que esse é um processo bem mais complexo do que se pode supor, porque está incrustado em questões de afeto, negação, medo, quase sempre inconscientes. É como se a memória individual se alimentasse todo o tempo da memória coletiva e, nesse processo, o indivíduo ampliasse a sua capacidade de rememorar com a ajuda de uma coletividade.

Com Stanislavski (1998), compreendemos melhor que nossos afetos vão se aglomerando em torno de arquétipos trazidos conosco desde o nascimento e que impulsionam nossas vidas e estruturam nossa memória afetiva.

Esse tipo de memória, que faz com que você reviva as sensações que teve outrora, é o que chamamos de memória das emoções ou memória afetiva. Do mesmo modo que sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também a sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou. Podem parecer fora do alcance da evocação e eis que, de súbito, uma sugestão, um pensamento, um objeto familiar os traz de volta em plena força. (STANISLAVSKI, 1998, p. 107)

Quando compartilham lembranças, os sujeitos compartilham e intercruzam também os tempos individuais, formando, com isso, um tempo coletivo; é o que acontece, por exemplo, nas rodas de contação. Ao rememorar uma história, falar de um contador que os marcou, trazer uma emoção vivida ao ouvir um conto, esse tempo lembrado torna-se tempo presente no grupo que exercita a “escuta sensível”, expressão criada por Barbier (1998, p. 94) para significar a compreensão da “existencialidade interna”.

Isso dá lugar a uma segurança solidária, que permite ao indivíduo relatar e valorizar aquilo que oraliza num dado momento. A prática da escuta promove a fragilização da indiferença, podendo advir daí uma forte trama de relações.

Mas, sem sombra de dúvidas, a arte de contar outra vez se realiza na dialogia entre texto, contador e ouvinte, como podemos compreender de um excerto de Calvino (2006, p. 23): “A novela vale por aquilo que nela tece e volta a tecer quem a reproduz, por aquele tanto de novo que a ela se agrega ao passar de boca em boca”.

Por isso, é na interação, na narrativa estabelecida com o outro, que os atos de contadores de história se efetivam, se ampliam, se renovam.

Concluindo sem concluir, entendemos que o contador de histórias, ao apresentar e reapresentar o seu repertório, traz, para compartilhar, com seu ouvinte, a própria memória, que ultrapassa a fronteira individual porque se deixa impregnar do outro e com o outro agrega símbolos, viveres e pensares seus e de tantos outros que a vista não pode alcançar.

Ementa

A figura do contador de histórias – “velhotas”, amas, avós, professoras e professores, pais, mães, e tantas outras gentes – consegue transmitir sabedorias e culturas, propiciando os meios para que uma geração após a outra descubrisse a capacidade que as histórias têm de se

lançarem para além de um tempo físico, ganhando, assim, o *status* de eterno retorno, o que propicia o contar outra vez.

2.2.4 Legado número quatro: os dielis ou griots, agentes ativos da ficcionalidade tradicionalista africana

Argumento

Se formulássemos a seguinte pergunta a um verdadeiro tradicionalista africano: ‘O que é a tradição oral?’, por certo ele se sentiria muito embaraçado. Talvez respondesse simplesmente, após longo silêncio: ‘É o conhecimento total.’ (HAMPÂTÉ BÁ, 2010, p. 169).

Discussão e compreensão

Amadou Hampaté Bá (1900-1991), autor do excerto que tomamos para argumento deste legado, é originário de Bandiagara, onde foi educado espiritualmente na religião islâmica. É também antropólogo e estudioso das tradições orais africanas, em especial as da região de savana ao sul do Saara, que antigamente era chamada de Bafur, conforme ele próprio informa em seu texto (BÁ, 2010, p. 169). O texto de Hampaté Bá começa exatamente com um dos mitos africanos da criação.

Segundo esse mito, o criador de todas as coisas, Maa Ngala, criou o homem, a quem deu o nome de Maa, parte do seu próprio, para ser seu interlocutor. Ao lhe dar a centelha da vida, Maa Ngala lhe deu também o dom da Mente e da Palavra, o fez conhecer as leis pelas quais todos os elementos do cosmo foram formados e o constituiu como o guardião da conservação da harmonia do universo. Maa, por sua vez, transmitiu a seus descendentes o que recebera de seu criador, constituindo, a partir daí, a grande cadeia de transmissão oral. Os ensinamentos de Maa são apropriados pelos mestres artesãos, ferreiros, tecelões e sapateiros, que se encarregam da iniciação dos jovens circuncidados de 21 anos de idade, ensinando-lhes o que Maa Ngala transmitira a Maa.

Os mestres eram artesãos, cuja obra “era sagrada porque ‘imitava’ a obra de *Maa Ngala* e completava sua criação”.

A tradição bambara ensina, de fato, que a criação ainda não está acabada e que Maa Ngala, ao criar nossa terra, deixou as coisas inacabadas para que Maa, seu interlocutor, as completasse ou modificasse, visando conduzir a natureza à perfeição. (BÁ, 2010, p. 185)

Muita beleza aparece na analogia entre o movimento dos pés do tecelão e o ritmo original da Palavra criadora, Conforme consta na tradição descrita por Hampaté Bá (2010), esse movimento se desdobra num vaivém para acionar os pedais, os quais sobem e descem, como representação do ato de criação, lembrando

O ritmo original da Palavra criadora, ligado ao dualismo de todas as coisas e à lei dos ciclos. Como se os pés dissessem o seguinte: “Fonyonko! Fonyonko! Dualismo! Dualismo!
Quando um sobe, o outro desce. A morte do rei e a coroação do príncipe,
A morte do avô e o nascimento do neto,
Brigas de divórcio misturadas ao barulho de uma festa de casamento [...] (HAMPATÉ BÁ, 2010, p. 186)

Esses mestres artesãos, descendentes de Maa, compunham várias categorias de *tradicionalistas-doma*, para quem as palavras que provinham de Maa Ngala eram divinas. Óbvio que, após o contato com a corporeidade, elas perdiam um pouco da divindade, mas, em compensação, se sacralizavam pela capacidade de comunicação com o criador. Sintetizando, Hampaté Bá (2010) informa que “A tradição africana concebe a palavra como um dom de Deus. Ela é ao mesmo tempo divina no sentido descendente e sagrada no sentido ascendente.” (BÁ, 2010, p. 172) Há, portanto, a interlocução entre o criador e sua obra, o homem, através da palavra, que se constituía num misto de divindade e sacralidade.

Nos elementos que compuseram Maa, cerca de 20 vinte, Maa Ngala, depositou as três potencialidades do homem, poder, querer e saber, as quais só quebram o silêncio quando a fala as põe em movimento, ensina Hampaté Bá. A fala se constitui, assim, na vibração ou materialização das potencialidades ou forças do homem. Por isso, o falar e o escutar têm uma significação mais ampla do que normalmente lhe são atribuídas:

[...] os termos “falar” e “escutar” referem-se a realidades muito mais amplas do que as que normalmente lhes atribuímos. De fato, diz-se que: “Quando Maa Ngala fala, pode-se ver, ouvir, cheirar, saborear e tocar a sua fala”. Trata-se de uma percepção total, de um conhecimento no qual o ser se envolve na totalidade. (BÁ, 2010, p. 172)

Se assim o é, “no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma”, nos faz compreender Hampaté Bá (2010, p. 172). E nos faz compreender mais:

Se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém (*yaa-warta, em fulfulde*) que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação. Este movimento de vaivém é simbolizado pelos pés do tecelão que sobem e

descem, [...] (Com efeito, o simbolismo do ofício do tecelão baseia-se inteiramente na fala criativa em ação). (BÁ, 2010, p. 172).

No texto de Hampaté Bá, se bem o compreendemos, existe uma unidade entre fala e palavra – *Kuma* –, sendo que a tradição africana confere à palavra o poder de conservar e destruir, portanto o grande agente ativo da magia africana.

Magia, na tradição africana “designa unicamente o controle das forças, em si, uma coisa neutra que pode se tornar benéfica ou maléfica, conforme direção que se lhe dê. Como se diz: ‘nem a magia nem o destino são maus em si. A utilização que deles fazemos os torna bons ou maus’” (BÁ, 2010, p. 172).

Para as categorias dos *tradicionalistas-doma*, a fala deve expressar a verdade e, por isso, “aquele que falta à palavra mata sua pessoa civil, religiosa e oculta. Ele se separa de si mesmo e da sociedade. Seria preferível que morresse tanto para si como para os seus”. O chantre (mestre) do Komo Dibi de Kulikoro cantou, em um de seus poemas rituais: “A fala é divinamente exata, convém ser exato para com ela. A língua que falsifica a palavra vicia o sangue daquele que mente.” (BÁ, 2010, p. 174)

Os *tradicionalistas-doma* – também conhecidos como “conhecedores” por serem os grandes depositários da herança oral africana, segundo consta nos escritos de Hampaté Bá – não são “especialistas”. Pelo contrário, são “generalistas”, conhecedores das ciências da terra, das plantas, das águas, portadores de excepcional memória, exercendo a função de arquivistas de fatos passados ou contemporâneos, guardiões dos segredos da gênese cósmica e das ciências da vida. Esses tradicionalistas compõem várias categorias de tradicionalistas (Nama, Core, Mala, Dogon, Peul).

Todas as categorias dos *tradicionalistas-doma*, ainda conforme os escritos de Hampaté Bá (2010), utilizam a palavra de forma disciplinada e prudente. Se um desses mestres comete uma mentira de cunho religioso e sagrado, “[...] admitem o erro publicamente, sem desculpas calculadas ou evasivas. Para eles, reconhecer quaisquer faltas que tenham cometido é uma obrigação, pois significa purificar-se da profanação.” (BÁ, 2010, p. 178)

Assim sendo, informa esse estudioso, a educação tradicional africana, originária dos *tradicionalistas-doma*, empresta grande importância ao autocontrole. “Falar pouco é sinal de boa educação e de nobreza.” (BÁ, 2010, p. 178)

Também originária desses tradicionalistas é a relação entre a tradição africana e a questão da educação, que, além do ensino ministrado nas escolas de iniciação, e antes mesmo delas, se dá no seio de cada família, com o pai, a mãe ou pessoas mais idosas. Eles são, ao

mesmo tempo, mestres e educadores, constituindo a primeira célula dos tradicionalistas. “São eles que ministram as primeiras lições da vida, não somente através da experiência, mas por meio de histórias, lendas, máximas, adágios. Os provérbios são as missivas legadas à posteridade pelos ancestrais” (BÁ, 2010, p. 183)

Faz-se ainda importante que compreendamos, com Hampaté Bá, que o respeito pela cadeia de transmissão

Determina, em geral, no africano não aculturado a tendência a relatar uma história reproduzindo a mesma forma em que a ouviu, ajudado pela memória prodigiosa dos iletrados. Se alguém o contradiz, ele simplesmente responderá: ‘Fulano me ensinou assim!’, sempre citando a fonte. (BÁ, 2010, p. 181)

Nosso informante, entretanto, solicita que não confundamos:

Os *tradicionalistas-doma*, com aqueles outros que sabem ensinar enquanto divertem e se colocam ao alcance da audiência, como os trovadores, contadores de história e animadores públicos, que em geral pertencem à casta dos *Dieli (griots)* ou dos *Woloso* (cativos de casa). Para estes, a disciplina da verdade não existe; a tradição lhes concede o direito de travesti-la ou de embelezar os fatos, mesmo que grosseiramente, contanto que consigam divertir ou interessar o público. “*O griot*”, como se diz, “pode ter duas línguas”. (BÁ, 2010, p. 178)

Com essa explicação, fica claro não existir apenas uma categoria de tradicionalistas africanos, sendo os *dielis* (ou *griots*) ou os *Woloso* (cativos de casa) os que pertencem à categoria dos “trovadores, contadores de história e animadores públicos”. Fica mais clara, também, a informação do grupo Confabulando, de que a contação de histórias começa com os poetas e trovadores, colocada na primeira parte deste capítulo.

Por sua vez, os *griots*, erroneamente considerados como os únicos tradicionalistas africanos, diz-nos Hampaté Bá (2010), classificam-se em três categorias: os *griots* músicos, os *griots* embaixadores e cortesãos e os *griots* genealogistas, historiadores ou poetas. A tradição, diz Hampaté Bá, confere aos *griots* um *status* especial.

Têm o direito de ser cínicos, e gozam da grande liberdade de falar. Podem manifestar-se à vontade, até mesmo imprudentemente e, às vezes, chegam a troçar das coisas mais sérias e sagradas, sem que isso acarrete grandes consequências. Não têm compromisso algum que os obrigue a ser discretos ou a guardar respeito absoluto para com a verdade. Podem às vezes contar mentiras descaradas e ninguém os tomará no sentido próprio. ‘Isso é o que o dieli diz! Não é a verdade verdadeira, mas a aceitamos assim.’ Essa máxima

mostra muito bem de que jeito a tradição aceita as invenções dos Diele (griots). (BÁ, 2010, p. 193)

Isso, para nós, é indicativo de que os *griots* são artistas da palavra, fazem literatura, usam atos de fingir do texto ficcional, discutidos por Iser (1983) in Hampaté Bá para que o enredo tratado sob o signo do fingimento transponha a realidade para outro mundo, o mundo da ficção:

O nome dieli em bambara, informa Hampaté Bá, significa sangue. De fato, tal como o sangue, eles circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos através das palavras e das canções. (BÁ, 2010, p. 195)

Embora não sejam os únicos e nem os mais credenciados tradicionalistas em sua origem africana, os *dielis* ou *griots* são, sem dúvida, os que mais se destacaram na cultura brasileira, os que mais se fizeram conhecidos, especialmente a categoria dos *griots* genealogistas, historiadores ou poetas. São três as categorias dos *griots*: os músicos, que tocam qualquer instrumento e geralmente são cantores e compositores, transmissores da música antiga; os embaixadores e cortesãos, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças. E, por último, os genealogistas, historiadores ou poetas, ou as três coisas ao mesmo tempo, pois, em geral, eles são contadores de história e grandes viajantes.

A tradição confere aos *griots* um *status* de liberdade, pois eles podem, inclusive, trocar de coisas sérias e sagradas, sem que isso lhes acarrete danos de qualquer espécie.

Considerando que a sociedade tradicional africana está baseada no diálogo, ensina Hampaté BA (2010), os *griots* são agentes ativos nessas conversações. Treinados para colher e fornecer informações, eles têm o mesmo papel de Hermes na mitologia grega, o de mensageiros, tendo sido importantes agentes do comércio e da cultura.

Geralmente dotados de grande perspicácia e inteligência, os *griots* tomaram parte das grandes batalhas da história de seu povo, encarregando-se de transmiti-las para as gerações posteriores. O poder que eles exercem sobre os nobres advém do conhecimento que possuem da genealogia e da história das famílias.

É fácil ver como os *griots* genealogistas, especializados em histórias de famílias e geralmente dotados de memória prodigiosa, tornaram-se naturalmente, por assim dizer, os arquivistas da sociedade africana e,

ocasionalmente, grandes historiadores. Mas é importante lembrarmos que eles não são os únicos a possuir tal conhecimento. (2010, p. 197)

Em seu texto, que nos deu base para a compreensão do legado em questão, Hampaté Bá faz referência a dois *griots* do Mali, Iwa e Banzoumana, sendo esse último tanto músico como historiador e *tradicionalista -doma*, possuindo, portanto, uma fonte de informação de absoluta confiança. Esses dois *griots*, em especial Banzoumana, se distinguiram pela autoridade que conquistaram com suas falas, pelo conhecimento de causa que possuíam (BÁ, 2010, p. 198)

Hampaté Bá comenta sobre um mal entendido entre alguns franceses, que, pela ambivalência da expressão griot, consideraram-no como uma espécie de ocultista, versado em conhecimentos ocultos, uma espécie de feiticeiro, com “poderes de bruxaria”. Para Hampaté Bá, o poder dos griots está “na arte de manejar a fala, que, aliás, é uma espécie de magia.” (BÁ, 2010, p. 199)

Ementa

Os *dielis* ou *griots*, mensageiros das narrativas tradicionalistas africanas, emprestam especial embelezamento à narrativa oral pelo manejo apropriadamente afiado da palavra recolhida e espalhada.

2.2.5 Legado número cinco: as narrativas indígenas, sua diversidade, seus símbolo e sentidos

Argumento

As histórias preparam os indígenas para os rituais de passagem. Trazem conexão entre mundo material e espiritual e falam de um encantamento que pode nos conectar com a magia da vida, gerando uma nova compreensão da nossa existência através de uma ancestralidade viva (RAMALHO in PRIETO, 2011, p. 28)

Discussão e compreensão

Não é apenas a cultura tradicional da África a única responsável pela arte de contar histórias, já que essa é uma atividade intrínseca ao homem e ao seu tempo. A figura do contador de histórias tradicional é parte de grupos sociais diversos em diferentes tempos. Nas sociedades indígenas, por exemplo, há uma riqueza de simbologia embutida em seus mitos, lendas, contos, narrativas de um modo geral, que reclamam por conhecimento de todos nós os que lidamos com essa matéria tão fundamental à sobrevivência da humanidade, do humano – as narrativas de tradição oral. Esse é primeiro ponto que adotamos em nossa compreensão: a cultura indígena, seus símbolos e sentidos, reclama por conhecimento. De nossa parte, consideramo-nos neófitas na questão. Por isso, nossas considerações são bem tímidas, feitas a partir de umas poucas leituras e conversas com amigos mais experientes no tema. Dizemos que reclamam por conhecimento, porque os poucos textos com os quais dialogamos assim se posicionam. É o caso, de Bonin, em seu estudo acerca das *Narrativas sobre povos indígenas na literatura infantil e infanto-juvenil*, fruto de sua pesquisa de doutorado realizada em 2007, cujo objetivo foi de problematizar narrativas sobre povos indígenas no contexto escolar. Nesse trabalho, ele pôde analisar:

[...] os discursos que constituem e dão visibilidade aos índios como sujeitos essenciais, fixos, presos ao passado, habitando naturalmente determinados lugares e não outros. Também pude analisar, em discursos cotidianos, históricos, iconográficos, didáticos, um investimento na produção da diferença indígena ora como uma identidade genérica e descrita por atributos românticos, ora como condição natural, presa ao passado, marcada pela ausência de civilidade, de maturidade, de cientificidade, de vontade, de apego, afirmações etnocêntricas que tomam como referência um conjunto de práticas ocidentais. (BONIN, 2007 p. 1)

O foco da atenção de Bonin foram as obras que compõem o acervo do PNBE e que abordam a temática indígena. Segundo informa, “Desde que o programa iniciou, foram selecionados, adquiridos e distribuídos às escolas públicas 39 títulos com este enfoque, sendo alguns deles escritos por autores indígenas”. Não há como acompanhar os enunciados nem os contratos discursivos dessa pesquisadora, mas, além de registrar que essa temática vem sendo pautada não ainda com o vigor que merece, queremos destacar o que lemos na parte final de seu texto, que, de certo modo, nos conforta, considerando que esse é um estudo em construção:

Este é um estudo ainda em construção e, por essa razão, não trago aqui considerações conclusivas. Fecho o texto com um percurso que pretendo seguir, na análise das demais obras que compõem o Programa Nacional Biblioteca na Escola, voltadas para o contexto indígena. Interessa-me

especialmente a análise do conjunto de obras escritas por autores indígenas, pensando esta produção na perspectiva teórica dos estudos pós-coloniais. (BONIN, 2007, p. 10)

Daniele Ramalho in Prieto (2011), de quem tomamos o argumento deste legado, que, há mais de 11 anos, conta histórias indígenas, mostra-se admirada com a riqueza da cultura oral indígena e perplexa com o nosso desconhecimento sobre essa realidade. Diz-nos que, quando iniciou o percurso de contar essas histórias, o fez com algumas interrogações:

As perguntas eram muitas: – Por que contar histórias indígenas em nossa sociedade? Como colaborar para difundir a tradição destes povos? Como utilizar versões dos mitos tradicionais e fazer com que alguns de seus símbolos possam ser apreendidos por pessoas de outra formação cultural? Como abordar temas como sexualidade e morte, que para nossa sociedade são tabus, e que nas histórias indígenas são tratadas com naturalidade? De que modo eu deveria contá-las? (RAMALHO in PRIETO, 2011, p. 25)

Algumas perguntas que Daniele elaborou, em seu processo de formação de contadora de histórias indígenas, são também nossas, em especial, “como colaborar para difundir a tradição destes povos?” “Como usar versão dos mitos tradicionais e fazer com que alguns de seus símbolos possam ser apreendidos por pessoas de outra formação cultural?” Mas, antes de tentar entender essas questões, achamos que, no nosso caso, uma precede: quais são alguns dos saberes ancestrais desse povo, quais as suas simbologias fundamentais? Por serem usadas nos rituais de passagem, inferimos que as histórias, na cultura indígena, têm o papel de transmitir os ensinamentos dos saberes da tradição ancestral, contida na memória cultural do seu povo, para ajudar os jovens a compreenderem a sociedade da qual fazem parte, a ordem das coisas e suas regras de convívio. Mas quais são esses símbolos?

Conforme consta no texto de Daniele, os indígenas têm um forte sentimento de grupo e da importância de todos os seus integrantes, e as histórias ajudam a fortalecer esses laços. Para ela: “É a palavra dos antigos – que fala do tempo em que o mundo foi criado – apresentada à nova geração, que, mesmo após incorporar à sua cultura inovações como o uso da internet, luta para manter vivo o pensamento e o modo de vida harmônico de seu povo.” (RAMALHO in PRIETO, 2011, p. 27)

O que mais nos conforta é que não há um vazio absoluto sobre a questão. Ao contrário, percebe-se que existe um movimento voltado para conhecer a cultura do povo indígena, para que ela passe a ser respeitada, pois como, de forma contundente, diz Wabuá Xavante, citado por Ramalho in Prieto (ano, p. 25), “ninguém respeita aquilo que não

conhece”. Segundo a própria Ramalho, essa frase é norteadora das atividades do Instituto Tradições Indígenas, para o qual trabalhou, junto ao Projeto Rito de Passagem.

Um importante trabalho nessa direção é desenvolvido pelo FAZCULTURA (Bahia), que resultou em publicações de livretos intitulados *Índios na visão dos índios*, resultantes do projeto que recebe o mesmo nome. Temos ciência de dois: o primeiro da série, publicado em 1999, foi realizado especialmente por jovens *Kariri-Xocó*, e outro, o segundo, publicado em 2001, referente à tribo *Pankararu*. São interessantes os depoimentos e as narrativas dessas publicações. Eis alguns:

Este livro vale porque as pessoas sabendo da vida do índio vão ficar interessadas e vão querer ajudar, eles vão parar e pensar na vida, observando nossa vida. Se nos conhecem mais vão passar a respeitar mais nosso conhecimento e parar com o preconceito. (SWYRANY SUIRA, 16 anos, in GERLIC, 1999, p. 22)

Dois irmãos em um mundo

Nascem dois irmãos na mesma hora. Os dois crescem juntos. Um presta atenção em todos os conhecimentos e fatos da tradição tribal, aprendendo, e o outro não.

Os dois crescem e se distanciam. Um fica na tribo e o outro vai embora. Depois de muitos anos, aquele que foi embora sente saudade e retorna. O que ficou também quer conhecer o mundo de fora: cada um vai ensinar o outro:

– Me ensina como é o mundo de fora?

– Me ensina como é o mundo de dentro?

Então vai ter uma grande troca de conhecimentos. Mesmo aquele que nasceu na tribo, não sabendo da tribo, aprendeu coisa que a tribo vai precisar.

Todos os povos da terra foram criados e são necessários, senão não teriam sido criados.

História, guardada por Nhenety (in GERLIC, 1999, p. 9) guardião da História Kariri-Xocó, Povos indígenas do Baixo São Francisco

Quando Deus fez a natureza deixou os Tonás de Caruá. Cada tribo tem seus costumes, somos todos muito diferentes, mas somos todos irmãos. Cada etnia tem sua tradição, agora quando juntos cantamos nossos Toantes, os outros índios aos poucos começam a entender a nossa língua e logo todos cantamos num dialeto só.

(FERNANDO in GERLIC, 2001, p. 18)

Se os próprios índios confessam que cada etnia tem sua tradição, conhecer alguns traços dessa cultura requer muita dedicação. Considerando, conforme dados do IBGE (2000), citados tanto por Daniele Ramalho quanto por Iara Tatiana Bonin, no Brasil, vivem pelo menos 241 povos indígenas, falantes de 180 línguas. São dados que dispensam comentários, falam por si.

Câmara Cascudo (2006, p. 83), em relatos de viagem, nos conta que:

[...] seringueiros e cortadores de caucho costumavam sentar-se em torno de uma fogueira, à noite, em qualquer aldeia indígena visitada no Norte ou Centro-Oeste do país, para fumar e ouvir histórias dos velhos índios sobre caçadas proveitosas, fartas pescarias, assombrações e vultos na mata (animais, figuras já falecidas), lembranças de costumes e tradições da tribo, casos para rir, assustar, explicar, todos preocupados em aguçar a imaginação do ouvinte.

Como temos de fechar as considerações sobre este legado e não sabemos como fazê-lo, tomamos de empréstimo algumas palavras de Sebastián Gerlic, uma senhora da tribo Pankararu, editora da publicação:

São poucas as verbas que o governo dispõe para os índios e são infinitamente menores aquelas que verdadeiramente chegam às comunidades. O egoísmo chegou e ensinou uns índios a se aproveitarem de outros. Mas muitos lutam hoje por desemaranhar as redes, as teias, com as garras acordadas, atentas, assinalando o valor da união e reavivando a força de lutar por uma vida mais justa. Para eles, quebrou-se o Equilíbrio, a Paz que dará muito trabalho para reconquistar. Espero que um dia chegue essa certeza que todos somos um só coração. Espero não só que os Pankararu retomem sua união, mas cada povo, para que finalmente sejamos todos um povo só. Durante este tempo que fiquei em uma realidade muito carente, sem recursos, com fome, descobri que era nada carente de solidariedade, que tinha o recurso de se juntar e a fome dividida ficava menor. Descobri que a falta de chuva não seca a beleza das almas. (2001, p. 62-3).

Ementa

As narrativas indígenas, contidas na memória cultural de seu povo, transmissoras dos saberes da tradição ancestral, merecem redobrada atenção de todos nós envolvidos na contação de histórias, para que, com mais conhecimento, possamos usufruir e socializar valores que sustentam a certeza de que “a falta de chuva não seca a beleza das almas”.

2.2.6 Legado número seis: narrativas bíblicas são partes constituintes do universo dos contos da tradição oral

Argumento

A composição da Bíblia, livro sagrado dos judeus e de muitas das religiões ocidentais, tem, em suas narrativas, características dos demais contos da tradição oral. Um Deus Pai que castiga, que demonstra preferências e promete recompensa pra uns e castigo pra outros, que fica zangado, que se arrepende, que volta atrás em suas decisões e que disputa poder. Um Deus Filho que toma vinho, glutão, que come com pecadores e publicanos, que coloca mulheres em seu serviço, em seu ministério, que foi conversar com uma mulher samaritana, que gosta de ser paparicado...

Compreensão e discussão

Determinante de comportamentos em muitas das religiões ocidentais, as grandes narrativas do “povo de Deus”, guardadas na Bíblia Sagrada, passadas de geração a geração, expressam as mesmas questões universais relacionadas às pessoas e às sociedades humanas – relações de poder, relações entre homem e mulher, pais e filhos, irmãos e irmãs, incesto, conflito de gerações –, como tantos outros contos da tradição oral difundem pelo mundo.

Não é preciso perpassar por todas as narrativas. Basta um rápido passeio pelos primeiros livros do Antigo Testamento, o Pentatêutico, por exemplo. Por muito tempo, imaginou-se que Moisés fosse o único contador das inúmeras histórias que constituem o Pentatêutico. Os cinco primeiros livros: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio. Hoje, considerando a complexidade literária e diversidade de estilos desse conjunto, é praticamente consenso entre os teólogos atribuir a autoria dessas narrativas a várias pessoas em períodos indeterminados. O Pentatêutico – nome que, em grego, significa “cinco rolos” – se inicia com a origem do universo como obra do Criador, que o fez em seis dias e descansou no sétimo, e se desenvolve com narrativas históricas do povo de Israel, eivadas de brigas entre o bem e o mal, a obediência e a desobediência, a fé e a descrença, tendo por ponto de partida e de chegada o domínio absoluto de Deus sobre todas as coisas e todas as criaturas, além da exigência de fidelidade absoluta à sua vontade. Nesse sentido, é exemplar a história de Abraão, cujo filho, Isaque, Deus pediu em sacrifício. Por ter atendido a essa determinação (que não resultou na morte de Isaque), Abraão foi considerado, na história de Israel, como o “pai da fé”.

A mais impressionante história do livro de Gênesis, na nossa perspectiva, encontra-se no capítulo 4: Abel e Caim. É a história da inveja de um irmão, no caso Caim, um lavrador que não conseguia agradar a Deus com a oferta de um fruto de sua terra cultivada, enquanto o outro, um pastor de ovelhas, era “gracioso aos olhos de Deus”. A inveja causada pelo ciúme fez com que Caim cometesse homicídio contra seu irmão Abel. Essa é uma entre as tantas narrativas do livro de Gênesis que nos levam às entranhas da alma humana, com toda a sua gama de sentimentos nobres ou não, como ciúmes, paixões, vinganças, ameaças, solidariedades, astúcias.

Três outras narrativas do livro de Gênesis geraram desdobramentos na contemporaneidade sob a forma de crônicas, poesias e filmes. A primeira é a história do dilúvio e a construção da arca de Noé (GÊNESIS, 1993, Cap. 6, 7, 8 e 9). A segunda é a da Torre de Babel, (GÊNESIS, 1993, Cap. 11), e a terceira é a belíssima história de amor de Jacó por Raquel (GÊNESIS, 1993, Cap. 29), que deu elementos para o soneto 88 de Luís de Camões:

Sete anos de pastor Jacob servia
 Labão pai de Raquel, serrana bela;
 Mas não servia ao pai, servia a ela,
 Que ela só por prêmio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,
 Passava, contentando-se com vê-la;
 Porém o pai, usando de cautela,
 Em lugar de Raquel lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos
 Lhe fora assim negada a sua pastora,
 Como se a não tivera merecida,

Começa de servir outros sete anos,
 Dizendo: – Mais servira, se não fora
 Pera tão longo amor tão curta a vida! (CAMÕES, 1963, p. 298)

O livro de Êxodo conta, de modo extraordinário, a vida sofrida dos descendentes de Jacó no Egito e a saída desse povo em direção à terra prometida, que “emana leite e mel”. Como essa viagem durou mais de 400 anos, por certo o processo de recolha dessas histórias deve ter envolvido gente de muitos quadrantes e de variados tempos.

Fora do Pentatêutico, muitas também são as narrativas que os contadores de história a nós legaram. Chama atenção a história do menino Davi que, com astúcia, vence e mata o filisteu gigante Golias, que perseguia o povo de Israel, exposta no livro de SAMUEL (Cap. 17). A saga dessa história se repete em vários quadrantes da terra: a vitória dos mais fracos contra os poderosos, através de expedientes astuciosos.

Poderíamos nos estender apresentando outras tantas deliciosas narrativas bíblicas, para nos deliciar e deliciar o nosso leitor. Contudo, preferimos ficar com essa amostra, considerando ser suficiente para abonar nossa tese de que as narrativas bíblicas são partes constituintes do universo dos contos da tradição oral.

Ementa

As narrativas sagradas, expostas na Bíblia, expressam as mesmas questões universais relacionadas às pessoas e às sociedades humanas, as quais tantos outros contos da tradição oral difundem pelo mundo.

2.2.7 Legado número sete: mulheres são destaque na contação e preservação dos textos da tradição oral

Argumento

O desempenho da mulher na contação de histórias e preservação dos textos da tradição oral perpassa e ultrapassa o papel de mãe pelos fios que se emaranham em seus fazeres e em torno de suas atitudes no curso de sua história de afirmação étnica e sociopolítica.

Compreensão e discussão

A relação entre mulher e contação de histórias passa, no imaginário popular, pela figura da mãe, aquela que traz perto de si a sua cria, que a amamenta, que com ela divide seu corpo, que a acalenta ou acalanta. Esse papel de mãe contadora de histórias, que não se encerra quando seu filho deixa de ser neném, é, sem dúvida, uma verdade incontestável. Mas seu papel no universo da “gente das maravilhas” ultrapassa a figura da mãe. Nas sociedades

medievais, as mulheres são referência fundante na contação de histórias, através de seus papéis de amas ou criadas, nos quais desenvolviam essa arte no exercício do ofício de amamentar e cuidar dos filhos das senhoras da nobreza. Trata-se de mulheres do povo, prenes de sabedoria herdada da tradição oral, verdadeiras bibliotecas vivas, que doavam aos filhos de suas senhoras não somente o alimento para os corpos, mas também para o espírito. Ainda bem, e não poderia ser diferente, porque elas eram sábias, conforme relata Rocha (2010, p. 60), e continuavam a desfiar essa arte diante do fogo, onde as suas experiências perante a vida e o destino se convertiam em narrativas, enquanto costuravam ou conduziam outros tipos de trabalhos domésticos.

Nessa mesma sociedade, mulheres que se destacavam na arte da narração foram duramente perseguidas pela inquisição, chamada de Santa Inquisição, uma espécie de tribunal religioso instalado para “julgar”, entre aspas mesmo, e condenar todo aquele ou aquela que discordasse dos dogmas da Igreja Católica. Vejamos o que, conforme informa Warner (1999 apud ROCHA, 2010, p. 60), acontecia a essas mulheres conhecidas como sedutoras:

Na Antiguidade, as contadoras de histórias foram confundidas com sedutoras feiticeiras, com as Sibilas, as profetizas que cantavam oráculos e que, perseguidas pela fé cristã, tiveram que se refugiar em grutas, onde pudessem praticar suas artes proibidas, sendo uma delas: inventar histórias. As histórias das Sibilas passavam informações e transmitiam a seus ouvintes uma imagem do que o futuro podia reservar, eram histórias que veiculavam uma sabedoria universal.

Elas traziam, em suas histórias ligadas à sabedoria universal, imagens que o futuro reservava; eram como as Parcas, três velhas cegas que fiavam lã numa roca e escolhiam um fio que lhes revelava o futuro de quem as procurasse; a lã presa na roca representava o passado, e o fio puxado, o futuro, e era nesse compasso que as mulheres contadoras de histórias repetiam o movimento com as suas narrativas, fiando versões do futuro para que os ouvintes pudessem exercitar a verossimilhança dos seus possíveis destinos.

A mulher também teve seu espaço para as práticas de narração nos salões organizados e frequentados por nobres em plena Renascença, onde jovens de famílias tradicionais costumavam narrar histórias como principal forma de diversão na França do século XVII.

Tratava-se de um novo perfil dessa narradora, que deixou de ser a dos ambientes simples e passou a ser a de mulheres à frente do seu tempo, a exemplo de D^a Aulnoy, escritora francesa conhecida por seus contos de fadas e por ter cunhado essa expressão (contes de fée), que agora é utilizada para

classificar o gênero, e L'Héritier, romancista e poetisa francesa que integrou o movimento das Preciosas na França do século XVIII, tendo papel de destaque. (WARNER, 1999, p. 108)

Mas foi ao final do século XVII que as contadoras de histórias, especificamente as de contos infantis, ganharam notoriedade em meio à admiração e ao respeito da sociedade. Segundo Warner (1999), elas eram afilhadas das Sibilas e da avó de Jesus, Santa Ana, vista como representação maior da sabedoria matriarcal:

[...] o culto de santa Ana, como se desenvolveu na França no século XVII, combinou-se com as Sibilas para dar à bruxa narradora o rosto bondoso de uma avó íntima e querida. É em paralelo ao surgimento dos contos de fadas escritos no ocidente que o culto a Santa Ana ganha representatividade. Narrá-los torna-se uma prática bem vista pela sociedade. (WARNER, 1999, p. 108)

Warner nos surpreende com informações acerca da figura da rainha de Sabá – aquela que, segundo consta nas escrituras sagradas, foi às terras de Israel à procura do rei Salomão, fascinada que estava pela fama de sua sabedoria – e seu destaque como contadora de histórias:

[...] a rainha de Sabá, figura lendária, oriunda da África, Arábia, Irã ou Iraque (não se sabe ao certo) também se destacou como narradora oral de histórias; uma das pioneiras nessa arte ela foi capaz de misturar fada madrinha e bobo da corte, bruxa e curandeira, a figura da avó com a Síbila, enfim, ela representou para os narradores tradicionais o paradigma da sabedoria, guardiã de segredos e saberes pouco comuns e exerceu sobre os que conhecem as suas histórias uma relação de poder e fascínio. (WARNER, 1999, p. 125)

Mulheres com a rainha de Sabá, conforme Warner, foram, para os compiladores de histórias – a exemplo dos irmãos Grimm e de Perrault –, verdadeiras fontes de narrativas orais convertidas em escrita nos seus livros, e povoam a memória de crianças e adultos desse século.

Para escrever o seu livro *Fábulas italianas*, Ítalo Calvino (2006), conforme ele próprio nos informa, não realizou trabalho de campo, a exemplo de outros compiladores de histórias tradicionais: “Não fui recolher pessoalmente as histórias no regaço das velhotas; e não porque não existam mais na Itália ‘lugares de conservação’, mas porque, com todas aquelas coletas dos folcloristas, sobretudo do séc. XIX, já dispunha de uma grande massa de material”. (CALVINO, 2006, p. 18)

Calvino recolheu narrativas registradas por folcloristas nos últimos cem anos, em regiões diversas da Itália. Na avaliação de Calvino, as duas mais belas antologias de toda a Itália, organizadas por folcloristas, são a de Toscana e a da Sicília.

Trata-se das *Sescanta novelle popolari montalesi de Gherardo Nerucci e da Fiabe, novelle e raconti popolari siciliani de Giuseppe Pitrè*. O primeiro é um livro num bizarro vernáculo do condado pistoiense, apresentado como texto de linguagem e bela leitura; é obra de um escritor. O outro consiste em quatro volumes que contêm, ordenados por gênero, textos em todos os dialetos da Sicília, com grande cuidado em oferecer a documentação mais precisa possível sobre eles, cheios de adendos com ‘variantes e confrontos’, notas lexicais e comparatistas, é obra de um cientista. Ambos representam, por vias diversas, um optimum de possível restituição no papel daquela arte especial e volátil que é narrar oralmente. (CALVINO, 2006, p. 24)

A antologia de Giuseppe Pitrè é uma das mais consideradas por Calvino, cujo trabalho data de 1875. Diz Calvino (2006, p. 26):

Com Pitrè o folclore toma consciência da parte que, no próprio existir de uma tradição de narrativa, ocupa a criação poética de quem narra, aquilo que – diversamente do que ocorre com o canto, fixado de uma vez para sempre em seus versos e rimas, repetido anonimamente nos coros, com uma margem limitada de possíveis variantes individuais – para a fábula deve ser recriado a cada vez, dado que no costume de narrar fábulas quem constitui o centro é a poesia.

A antologia do folclorista Pitrè, tão elogiada por Calvino, entendida como “obra de um cientista”, considerada uma das mais belas da Itália, apresenta uma antiga empregada da casa de Pitrè, Agatuzza Messia, costureira de colchas, velha analfabeta, narradora, moradora de Palermo, como principal contadora das histórias. Assim informa Calvino (2006, p. 26):

Assim, a protagonista da coletânea de Pitrè é uma velha narradora analfabeta, Agatuzza Messia, ‘costureira de ededrons no Borgo (bairro de Palermo) no largo Celso Negro, nº 8’ e antiga empregada da casa de Pitrè. Um grande número dos mais belos canti de Pitrè vem da sua boca e minha escolha serviu-se amplamente dela.

A revelação por Calvino da fonte desse grande folclorista italiano, uma mulher simples, analfabeta, empregada doméstica, é uma evidência de que, ainda em tempos recentes, como os que antecederam o “pós-modernismo”, mulheres do povo são portadoras e transmitem esse patrimônio da humanidade: os contos da tradição oral.

O outro folclorista italiano igualmente considerado por Calvino, poeta, como ele efusivamente nominou, o advogado Gherardo Nerucci, que começara a coletar fábulas em 1868, também tem uma narradora predileta: “Também Nerucci tem uma narradora predileta: chama-se Luisa, viúva de Ginanni. Dentre os contadores de Montale é a que sabe mais fábulas (três quartos da coletânea se devem a ela).” (Calvino, 2006, p. 29)

O texto não revela outras ocupações de Luisa, além de narradora. Mas parece não ser de origem popular como Agatuzza Messia. Se não o é, é interessante que, numa mesma época, duas mulheres de origens diversas se constituam como as grandes narradoras de dois célebres folcloristas italianos.

Por certo, se tempo houvesse, descobriríamos tantas outras mulheres que, como essas, na sua origem nobre ou popular, não importa, deixaram suas marcas no universo da “gente das maravilhas”. Mas não poderíamos deixar de evocar a figura ficcional da grande Sahrazad, protagonista e heroína de *As mil e uma noites*, que, como já foi apresentado anteriormente, neste mesmo capítulo, por meio de histórias que conta salva sua própria vida e a de outras moças que seriam vítimas da vingança de um soberano. Em Sahrazad e com Sahrazad, encerramos a compreensão deste legado, acreditando que nela se encerra a infinitude da mulher que narra para sobreviver e perpetuar a espécie humana.

Ementa

As mulheres, pelo tanto que agregaram valores às diversas gerações, ao passar nos espaços particulares e públicos o que aprenderam com a tradição, merecem um lugar de destaque no universo dos narradores e das narrativas de tradição oral.

2.2.8 legado número oito: minha terra tem palmeiras e histórias de contação de histórias para contar

Argumento

A constituição do acervo dos contos de tradição oral e a formação dos tradicionais contadores de histórias que viveram em nosso país foram objeto de estudo de pesquisadores, folcloristas e demais pioneiros que garantiram a preservação desse patrimônio humano e cultural.

Compreensão e discussão

Para dar visibilidade a este legado, fomos buscar, na publicação de Almeida e Queiroz (2004) - *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil* –, uma profunda pesquisa histórica sobre as narrativas orais brasileiras a partir da metade do século XIX, as referências necessárias para compreender o universo de formação dos contadores de histórias tradicionais que viveram em nosso país.

Para Almeida e Queiroz (2004, p. 11), As narrativas orais, em nosso país, foram reveladas em três grandes movimentos: o primeiro, datado de 1881 a 1920, diz respeito aos pioneiros¹², que, com a chegada das máquinas de impressão, buscam coletar as narrativas de tradição oral e as publicam, mas sem uma preocupação maior de identificar e caracterizar seus colaboradores, os narradores tradicionais; o segundo, de 1921 a 1960, foi marcado pelo esforço e pela busca, muitas vezes individual, de folcloristas e antropólogos à procura de maiores informações sobre o país pela via dos contos tradicionais. Foram pesquisas orientadas, em geral, por alguma instituição pública de pesquisa, e o principal nome desse movimento foi o escritor Mário de Andrade; o terceiro, que teve início em 1961 e se mantém vivo até a presente data, é representado por pesquisas oriundas das universidades, especificamente nas áreas de Letras e Ciências Humanas. Para as autoras, os três movimentos foram marcados por características distintas, a iniciativa particular dos pesquisadores, o rigor metodológico diante da figura do contador, a ênfase no registro das informações e, por fim, o desenvolvimento das teorias da enunciação para a cena performática a partir das novas formas de interação entre a oralidade e a escrita.

A gênese brasileira

Entretanto, as narrativas orais, em nosso país, começam a tomar forma bem antes mesmo de esses três movimentos se manifestarem. Aqui, o movimento crescente dos contadores de histórias se dá através das nações indígenas, conforme Legado Cinco – As narrativas indígenas, sua diversidade, seus símbolos e sentidos. Além das nações indígenas, as negras ou amas de leite, segundo informam Almeida e Queiroz (2004), adaptavam histórias oriundas dos povos europeus e africanos e se encarregavam de manter viva essa tradição. Essas mulheres eram levadas de engenho a engenho no intuito de cuidar ou amamentar os meninos de famílias brancas, de grande poder aquisitivo, e, dessa forma, acabavam narrando suas histórias e acalentando as crianças com suas canções, como vimos no legado sete.

¹² Aqueles que iniciaram o movimento de coleta e compilação dos contos tradicionais no Brasil.

A partir dessas duas matrizes e dos europeus que viveram no Brasil desde o descobrimento, uma linhagem de narradores tradicionais de histórias se formou em nosso país e, mais tarde, povoou o universo literário de escritores como José Lins do Rêgo (1983), João Guimarães Rosa (1984), Graciliano Ramos (2001), Luiz da Câmara Cascudo (2006), Gilberto Freyre (2004), entre outros.

Para apresentar esses narradores tradicionais com maior propriedade, tomamos como base os estudos de Vivian Munhoz Rocha (2010), nos quais os contadores de histórias aparecem em meio à Literatura Brasileira do século XX.

Importa enfatizar que os estudos de Rocha (2010) foram balizados na pesquisa de Almeida e Queiroz (2004). Portanto, nosso estudo foi alimentado por essa cadeia: Almeida e Queiroz (2004) e Rocha (2010). Assim, os excertos dos escritores brasileiros, a seguir apresentados, seguiram o mesmo caminho de abonação das questões tratadas pelas duas pesquisas.

É Gilberto Freyre (2004), em *Casa grande e senzala*, quem descreve o perfil das mulheres negras e a herança que deixaram na vida da sociedade brasileira. Ele traz à baila a figura do Negro Velho, tradicional contador de histórias. Não há espaço para nomes, pois a descrição de Freyre (2004) é geral, mas é possível conhecer até mesmo as principais histórias – como *Negro velho de surrão*, *O cabeleira*, *O turco que comia menino*, *Quibungo*, muitas narradas pela figura do Negro Velho contador de histórias.

[...] outros vultos de negros se sucediam na vida do brasileiro de outrora. O vulto do moleque companheiro de brinquedo. O do negro velho, contador de histórias. O da mucama. O da cozinheira. Toda uma série de contatos diversos importando em novas relações com o meio, com a vida, com o mundo. (FREYRE, 2004, p. 154)

Em *Menino de engenho*, José Lins do Rêgo (1983) destaca a figura das Velhas Estranhas que tinham como forma de sobrevivência a contação de histórias nos banguês da Paraíba. Andarilhas, vivam de engenho em engenho, aonde chegavam, contavam e partiam. Entre elas, destaca-se a figura da velha Totonha, narradora de histórias para crianças e para os que tivessem interesse em ouvir suas narrativas de Trancoso, seus contos de fadas e até mesmo histórias bíblicas, todas com a interferência de características locais. Era a forma encontrada pela narradora tradicional para aproximar as pessoas e as histórias, provocando efeitos imediatos e prolongados.

As Velhas Estranhas se assemelhavam aos marinheiros mercantes descritos por Benjamin (1994). Assim como os nômades do mar, as velhas também viviam sem lugar fixo e, através das andanças por engenhos diferentes, iam se apropriando das histórias clássicas, folclóricas e universais, oriundas de cada lugar, e faziam uso dessas narrativas para aconselhar, transmitir experiências, sempre pela via da memória. Parte disso é possível conferir no excerto seguinte:

A velha Totonha de quando em vez batia no engenho. E era um acontecimento para a meninada. Ela vivia de contar histórias de Trancoso. Pequenininha e toda engelhada, tão leve que uma ventania poderia carregá-la, andava léguas e léguas a pé, de engenho a engenho, como uma edição viva das Mil e Uma Noites. Que talento ela possuía para contar as suas histórias, com um jeito admirável de falar em nome de todos os personagens! Sem nem um dente na boca, e com uma voz que dava todos os tons às palavras. (REGO apud ROCHA, 2010, p. 68)

Além da Velha Totonha, outros contadores de histórias aparecem em *Meninos de engenho*, desde as pessoas do povo, a exemplo das mulheres da cozinha, dos peões do engenho, dos homens que viviam pelas vendas, até o próprio avô do autor, coronel José Paulino que – diferente da gente do povo, que preferia histórias de lobisomem, zumbis, caiporas e todo tipo de seres fantásticos que povoam o cotidiano – tinha o hábito de, ao contar histórias para a família após a ceia, apresentar crônicas locais, geralmente envolvendo parentes e amigos, com temas ligados à escravidão, inclusive com referência a datas que situavam o acontecido no tempo. José Paulino era descendente de uma tradicional família dona de engenho. Era ele mesmo um latifundiário oligárquico e poderia, se não fosse a classe social a que pertencia, ser comparado a outra categoria de narradores tradicionais e guardião das histórias, figura que Benjamin (1994) denominou de “lavrador sedentário”, aquele que conhece suas tradições em profundidade, pois nunca saiu do seu país.

Estas histórias do meu avô me prendiam a atenção de um modo diferente daquelas da velha Totonha. Não apelavam para a minha imaginação, para o fantástico. Não tinham a solução milagrosa das outras. Puros fatos diversos, mas que se gravavam em minha memória como incidentes que eu tivesse assistido. Era uma obra de cronista bulindo de realidade. (REGO, 1983, p. 119)

Em sua obra *Manuelzão e Miguilim*, especificamente no conto *Uma história de amor*, João Guimarães Rosa (1984) apresenta a figura nômade de uma contadora tradicional das Chapadas dos Gerais, conhecida como Joana Xaviel, personagem livre e sedutora, que costumava narrar suas histórias na cozinha, na hora de dormir, de forma fascinante:

Joana Xaviel demonstrava uma dureza por dentro, uma inclinação brava. Quando garrava as estórias, desde o alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando beleza, aos repentes, um endemônio de jeito por formosura. Aquela mulher, mulher, morando de ninguém não querer, por essas chapadas, por aí, sem dono, em cafuas. Pegava a contar estórias – gerava torto encanto. A gente chega se arreitava, concebia calor de se ir com ela, de se abraçar. As coisas que um figura, por fastio, quando se está deitado em catre, e que, senão, no meio dos outros, em pé, sobejavam até vergonha! De dia, com sol, sem ela contando estória nenhuma, que vê que alguém possuía perseveranças de olhar para a Joana Xaviel como mulher assaz? Todo o mundo dizendo: que Joana Xaviel causava ruindades. Se não produzia crime nenhum, era porque não tinha estado, nem macha força, e era pobre demais. Nem nunca fora casada mesmo com ninguém. Culpavam que matara o veredeiro, de longe, só por mão de praga de ódio, endereço de raiva sentida. (GUIMARÃES ROSA apud ROCHA, 2010, p. 70)

O repertório dessa narradora tradicional, real ou criada por Rosa, não sabemos ao certo, era composto por histórias que misturavam amargor e doçura. Ela era capaz de enredar o tempo e fazer com que os seus ouvintes se esquecessem do que sabiam e apenas a escutassem:

Joana Xaviel folgueava um entusiasmo. Uma valia, que ninguém governava, tomava conta dela, às tantas. O velho rei segurava a barba, as mãos cheias de brilhantes em ouro de anéis; o príncipe amava a moça, recitava carinhos, bramava e suspirava; a rainha fiava na roca ou rezava o rosário; o trape-zape das espadas dos guerreiros se danava no ar, diante: a gente via o florear das quartadas, que tiniam, esfaiscavam; ouvia todos cantarem suas passagens, som de voz de um e um. Joana Xaviel virava outra. No clarão da lamparina, tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajes, a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava semblante. Homem se distraía, airado, do abarcável do vulto – dela aquela: que era uma capioa barranqueira, grossa rôxa, demão um ressalto de papo no pescoço, mulher praceda nos quarenta, às todas unhas, sem trato. Mas que ardia ardor, se fazia. Os olhos tiravam mais, sortiam sujos brilhos, enviavam. (ROSA apud ROCHA, 2010, p. 69)

Graciliano Ramos nos brinda com outro contador. Não é bem outro contador; não sabemos como dizer isso de modo mais adequado sobre um personagem de histórias tradicionais. Trata-se de Alexandre, protagonista do livro *Alexandre e outros heróis* (RAMOS, 2001), pobre, morador do interior do Nordeste, cujas narrativas se passavam em um tempo remoto, anterior ao rádio, à televisão e à internet. Em meio à gente simples e analfabeta, conformada com o seu destino, ele vivia peregrinando em fazendas diversas,

narrando a saga dos mistérios e encantamentos de uma região envolta em atmosfera pré-capitalista:

Naquela noite de Lua cheia estavam acorados os vizinhos na sala pequena de Alexandre: seu Libório, cantador de emboladas, o cego preto Firmino e Mestre Gaudêncio curandeiro, que rezava contra mordeduras de cobras. Das Dores, benzedeira de quebranto e afilhada do casal, agachava-se na esteira cochichando com Césaria.

– Vou contar aos senhores... principiou Alexandre amarrando o cigarro de palha.

Os amigos abriram os ouvidos e das Dores interrompeu o cochicho:

– Conte, meu padrinho.

Alexandre acendeu o cigarro no candeeiro de folha, escanchou-se na rede e perguntou:

– Os senhores já sabem porque eu tenho um olho torto?

Mestre Gaudêncio respondeu que não sabia e acomodou-se num cerpo que servia de cadeira.

– Pois eu digo, continuou Alexandre. Mas talvez nem possa escorrer tudo hoje, porque essa história nasce de outra, e é preciso encaixar as coisas direito. Querem ouvir? Se não querem, sejam francos: não gosto de cacetear ninguém. Seu Libório cantador e o cego preto Firmino juraram que estavam atentos. E Alexandre abriu a torneira... (RAMOS apud ROCHA, 2010, p. 71)

Nessa obra, o contador e personagem de histórias revela, em sua *performance*, o encanto e a magia do nordestino, da tradição brasileira. Esse personagem-narrador é do sexo masculino e se assemelha ao Pedro Malazarte, outro personagem do Nordeste que costumava animar os serões das famílias mais abastadas nos rincões do Brasil. Eis Alexandre:

No sertão do Nordeste vivia antigamente um homem cheio de conversas, meio caçador e meio vaqueiro, alto, magro, já velho, chamado Alexandre. Tinha um olho torto e falava cuspidando a gente, espumando feito um sapo-cururu, mas isto não impedia que os moradores da redondeza, até pessoas de consideração, fossem ouvir as histórias fanhosas que ele contava [...] A mulher, Cesária, fazia renda e adivinhava os pensamentos do marido. Em domingos e dias santos a casa se enchia de visitas – e Alexandre, sentado no banco do alpendre, fumando um cigarro de palha muito grande, discorria sobre acontecimentos da mocidade, às vezes se enganchava e apelava para a memória de Cesária. (RAMOS apud ROCHA, 2010, p. 71)

Dos pioneiros a Lobato: da oralidade para a escrita

No capítulo primeiro da obra de Almeida e Queiroz (2004, p. 7-120), encontra-se o histórico das coletâneas de contos da tradição oral, resultantes de pesquisas de recolha realizadas por compiladores brasileiros. Pelo que se pode inferir desse histórico, o processo de recolha e os autores dos compêndios tiveram muito mais visibilidade que a figura de seus narradores, o que permite refletir sobre o movimento de prestígio e desprestígio dos contadores de histórias nessa época.

Para as autoras, a coletânea *Contos populares do Brazil*, publicada em 1885 por Silvio Romero, em Lisboa, foi a primeira recolha de histórias tradicionais, narradas oralmente, nos estados de Pernambuco, Sergipe e Rio de Janeiro. A partir daí, outras obras foram surgindo, entre elas, *O Selvagem*, de 1876, do general Couto de Magalhães, que não atribuiu aos narradores qualquer crédito em sua pesquisa. Nessa obra, Magalhães transcreve narrativas indígenas oriundas das suas missões no Pará e registra uma coletânea com 25 lendas tupis, publicadas nessa língua e em nheengatu. Conforme consta no texto de Almeida e Queiroz (2004, p. 7-120), o objetivo dessa produção foi o de formar intérpretes que fossem capazes de ensinar português aos índios. São essas, portanto, as duas primeiras coletâneas de histórias tradicionais, narradas oralmente e registradas em livros a partir da escuta de Romero e Magalhães. Ambas foram reeditadas, de forma espaçada, inúmeras vezes, além de acrescidas em várias compilações que vieram depois delas.

A primeira publicação feita especialmente para crianças foi a *Contribuição do folclore brasileiro para a Biblioteca Infantil de 1907*, de Alexina de Magalhães Pinto, composta por 13 contos recolhidos pela autora e os demais vindos de outras obras já editadas, somando um total de 21 narrativas. Nessa publicação, os contadores tradicionais, fonte do trabalho, ainda foram classificados como anônimos. (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 39)

Em 1894, nove anos depois da publicação de Silvio Romero, Valdomiro Silveira publica o conto *Rabicho* no *Diário Popular* de São Paulo e, em 1920, publica, pela *Revista do Brasil*, *O caboclo*, seu primeiro livro de contos. Como era promotor público, o autor escreveu os seus contos com base na forma de falar dos “caipiras” que davam seus depoimentos em sessões do júri ou até mesmo nas formas de essa gente falar em festas, caçadas, pescarias, onde o autor se fazia presente. Em 1897, três anos depois do lançamento do *Rabicho*, Tenório Cavalcanti de Albuquerque publica *Subsídio ao folclore brasileiro: anedotas sobre caboclos e portugueses*, com o pseudônimo de Julio Campina. Trata-se de 15 histórias de tradição oral oriundas da região de Pernambuco e de Alagoas, também de narradores dados como anônimos. (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 21-22)

Em 1910, uma coletânea de contos tradicionais, vindos de Minas Gerais, é colhida por Lindolfo Gomes, editada e, em 1948, reeditada, incorporando narrativas de recolha de outros estados do país, passando a se chamar *Contos Populares Brasileiros*. Nessa edição, há observações sobre a *performance* dos narradores tradicionais, mas ainda sem nomeá-los. No mesmo ano, Pedro da Silva Quaresma contrata o jornalista Alberto Figueiredo Pimentel, que escreve uma coleção de livros infantis em português do Brasil. É Quaresma também que, anos mais tarde, se torna o responsável por outras publicações infantis de grande importância: *Contos da Carochinha*, recolhidos e traduzidos por Figueiredo Pimentel; *Histórias do arco da velha*, contos populares e morais de várias partes do mundo, muitos dos quais faziam parte das publicações dos Grimm, Andersen, Perrault, etc. Outros foram colhidos diretamente por Viriato Padilha, pseudônimo de Annibal Mascarenhas; *Contos da avózinha*, com obras organizadas, traduzidas e escritas pelo próprio Figueiredo Pimentel; *Histórias Brasileiras* de Tycho Brahe, texto em prosa e verso contando fatos da história do Brasil; e outros textos que não tinham contos de recolha, a exemplo dos citados aqui. (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004)

Em 1912, os *Contos gauchescos* de Simões Lopes Neto são publicados em Pelotas. Tratava-se de uma publicação inspirada nas narrativas orais da Região Sul, mas foi só a partir de 1952 que as primeiras sinalizações sobre os narradores tradicionais começaram a acontecer, a exemplo de *Contos gauchescos*, *As lendas do sul e os casos de Romualdo*, publicado pela Editora Globo e, *Gauchadas do Candinho Bicharedo de Urbano Lago Vilela*. Em 1927, é editado o livro *Contos e lendas*, por Moysés Velinho, pela Editora Agir, no Rio de Janeiro, com referências à fonte narradora das histórias. Em 1928, Basílio de Magalhães e João da Silva Campos recolhem 81 contos de tradição oral e revelam essas narrativas numa publicação intitulada *Contos e Fábulas Populares da Bahia*.

Em 1934, Monteiro Lobato põe-se a traduzir os contos tradicionais europeus (Grimm, Andersen, Perrault,) e a produzir adaptações de muitos dos contos tradicionais brasileiros já publicados até então, tendo sido esse um primeiro exercício desencadeador de toda a sua obra como escritor de Literatura Infantil. Mas, em *Histórias da Tia Nastácia*, é a velha cozinheira do Sítio do Pica-Pau Amarelo, responsável pela criação da boneca Emília, quem empresta a sua voz para que Lobato revele várias narrativas oriundas da tradição oral, o qual, segundo consta, teve na coletânea de Sílvio Romero sua principal fonte de informação.

Folcloristas e antropólogos: entre Câmara Cascudo e Mário de Andrade

Todos os nomes citados até aqui foram de extrema importância para o fomento dos contos da tradição oral em nosso país. Entretanto, a partir da leitura de Almeida e Queiroz (2004, p. 58-60), fica claro, para nós, que foi Mário de Andrade o principal responsável pela proliferação da pesquisa folclórica no Brasil, já que ele promoveu a recolha, na década de 30, em todo o Norte e Nordeste do país, de materiais sobre a cultura popular e sobre os contos tradicionais. Ele coordenou missões de pesquisa folclórica no Norte e Nordeste do país, com o apoio do governo de São Paulo, em 1937, quando assumiu o Departamento de Cultura desse Estado. No exercício dessa pasta, incentivou a estruturação de um acervo de filmes, gravações, fotografias e objetos diversos da Cultura Popular Brasileira e esteve à frente da *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. Nesse mesmo ano, convidou o casal Lévy-Strauss para ministrar um curso de Etnologia na Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo, também criada e presidida por ele. Mário também promoveu o Congresso Nacional de Folclore, que resultou na incorporação, de uma vez por todas, do Folclore à Antropologia. Além disso, criou prêmios que incentivaram os estudos do nosso folclore e a criação de referências sobre o assunto, a exemplo do Concurso de Monografias Mário de Andrade e o Prêmio Silvio Romero, que revelaram pesquisadores e divulgadores de narrativas importantes da nossa tradição oral.

Dentre eles destaca-se o escritor Aluísio de Almeida, que segundo consta, publicou 265 contos em 1947, sendo que 50 integraram, mais tarde, a *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. Nessa mesma Revista, ele publicou: 142 Histórias Brasileiras, no ano de 1951, Contos Populares do Planalto, em 1952, Brasileiras no ano de 1951, Contos Populares do Planalto, em 1952 e Contos Populares em São Paulo, em 1976.

Em 1971, Waldemar Iglésias Fernandes recebe a 1ª menção honrosa pela mesma revista, por conta 52 *Estórias Populares*, colhidas no Sul de São Paulo e de Minas Gerais e publicadas em 1970, e por realizar suas pesquisas com base na proposta de divisão dos contos, orientada por Câmara Cascudo – que julgava importante incluir informações sobre os narradores orais, a exemplo de seus dados biográficos e da região em que viviam quando da escuta das narrativas. Em 1968, Fernandes recebera o 1º prêmio do Concurso Silvio Romero pelas 82 narrativas com estórias de Pedro Malazartes e de João da Curva, além de outras classificadas como estórias de santo.

Ainda segundo consta nos estudos Almeida e Queiroz (2004), o movimento iniciado por Mário de Andrade rendeu muitos frutos, e outros contadores tradicionais tiveram o registro de suas vozes catalogado em coletâneas publicadas por pesquisadores diversos, a

exemplo de Pellegrine Filho e Waldomiro de Deus. À medida que as pesquisas iam ficando mais elaboradas, que as histórias eram classificadas conforme divisão proposta por Câmara Cascudo, o espaço geográfico e social dos locais de coleta passaram a ser descritos antes das narrativas propriamente ditas, e os narradores orais deixaram de ser apenas anônimas pessoas do povo, geralmente sem formação, para adquirir o status de coautores.

É o próprio Câmara Cascudo, conforme pesquisa de Almeida e Queiroz (2004), quem, numa tentativa de classificação, separa em doze sessões distintas os *Contos Tradicionais do Brasil*, levando em consideração as características dessas histórias e as orientações presentes em Aarne e Thompson (*The Types of the Folktale*)¹³: Contos de encantamento, contos de exemplo, contos de animais, facécias, contos religiosos, contos etiológicos, demônio logrado, contos de adivinhação, natureza denunciante, contos acumulativos, ciclo da morte e tradição.

A classificação efetuada por Cascudo, conforme pesquisa de Almeida e Queiroz (2004), tem o mérito de ater-se a aspectos intrínsecos da construção narrativa do conto popular e de buscar vincular as narrativas brasileiras a uma codificação internacional do imaginário humano – o *Catálogo Internacional Aarne-Thompson 2* –, no entendimento de que as narrativas orais são manifestações simbólicas que codificam universos culturais nelas representados. Uma vez que o processo de recriação da forma oral se assenta numa invariante virtual memorizada, que, a cada nova performance, inaugura uma nova versão, ao serem introduzidos elementos inovadores e dados atualizadores do universo onde se realiza, efetiva-se, dessa forma, uma conexão entre o momento presente e a tradição. A forma oral tradicional sobrevive graças a essa sua grande mobilidade. Constituindo a primeira classificação baseada em elementos formais – uma vez que a classificação de Sílvia Romero firma-se no caráter étnico formador do povo brasileiro –, a classificação apresentada por Cascudo vem sendo um referente importante para o estudo do conto popular brasileiro. (ALCOFORADO, 2008, p. 76-77)

O contador de histórias e as narrativas de tradição oral como objeto de pesquisa: dos órgãos públicos às universidades

¹³ Aarne-Tompson utiliza a seguinte tipologia que distribui os contos populares em quatro grandes grupos: I. Contos de animais (1-299); II. Contos comuns (300-1199); III. Facécias e anedotas (1200-1999); IV. Contos de fórmula (2000-2399).

Impossível dimensionar a proliferação das pesquisas a respeito dos narradores orais e suas narrativas sem se referir a um órgão público responsável pela promoção, incentivo e amparo, “em todo território nacional e no exterior da prática, do desenvolvimento e da difusão das atividades artísticas e culturais” do país – a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE). Criada em 1975, extinta em 1990 e recriada em 1994, foi essa fundação a responsável pelo prêmio Sílvio Romero, que contemplou Waldemar Iglésias Fernandes (1968), Francisco Assis de Sousa Lima (1984) e Beth Rondelli (1989), somando um total de três coletâneas de contos publicadas e quatro menções honrosas concedidas em 20 anos.

Ainda nas informações constantes em Almeida e Queiroz (2004), constata-se que, em 1980, uma parceria do Ministério da Educação (MEC) com o Ministério do Interior e do Trabalho deu origem ao Programa Nacional de Ações Socioeducativas e Culturais para o Meio Rural (PRONASEC Rural), órgão encarregado de fomentar a publicação de títulos que ampliassem a Biblioteca da Vida Rural Brasileira. O PRONASEC Rural, em parceria com o Centro de Estudos da Cultura Popular, foi o responsável pela publicação de inúmeros títulos, entre eles: dois em Goiás, a *Coleção Histórias Populares*, com *Histórias Populares do Jaraguá*, os *Contos Populares de Trancoso*; dez folhetos na Paraíba, compondo a *Coleção Trancoso*; e os *Contos Populares de Sambaetiba* com quatro livretos, no Rio de Janeiro. (ALMEIDA e QUEIROZ, 2004, p. 83). As regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste são as principais áreas contempladas pelo PRONASEC Rural, tendo sido excluídas as regiões Sul e Sudeste por conta da pouca demanda econômica desses locais. Mas é em 1994 que esse órgão ultrapassa o alcance das fronteiras brasileiras e publica, através da Editora Massangana (Recife) e da Fundação Joaquim Nabuco, o projeto *Conto Popular e Tradição Oral no Mundo de Língua Portuguesa*, com contos oriundos de Pernambuco e da Paraíba, onde Bráulio do Nascimento foi o coordenador do projeto.

Nesse mesmo período, o governo brasileiro investe na criação e fortalecimento dos cursos de pós-graduação em todo o país e, em consequência disso, as pesquisas sobre as narrativas orais e seus narradores aumentam. A partir da década de 1990, o aparato tecnológico começa a ser usado com mais frequência, possibilitando, dessa forma, uma descrição mais precisa dos narradores tradicionais, tais como: nome, idade, local da recolha, local em que o narrador costumava ouvir a narrativa, se a transcrição foi feita de memória, se houve estilização dessa memória transcrita, local da coleta, etc.

Hoje, essa ação foi fortalecida, e inúmeros programas de pós-graduação têm divulgado os resultados de suas pesquisas, bem como as próprias coletâneas de contos. A

Universidade Federal da Bahia possui um trabalho intenso nessa área, através do Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular (PEPLP), que foi coordenado pelas professoras Doralice Fernandes Xavier Alcoforado e Maria Del Rosário Soares Albán, por onde foram publicados os *Contos de Dona Esmeralda* (1999), *Romanceiro Ibérico na Bahia* (1988), *Vozes do ouro: a tradição oral em Jacobina* (2004), entre outros.

A Universidade Federal da Paraíba (UFPB) também tem uma trajetória marcante no trabalho de coleta e publicação de contos tradicionais, através do Núcleo de Documentação da Cultura Popular (NUPPO) e da Jornada de Contadores de Histórias. Já foram reunidas, desde 1977, cerca de 1.600 narrativas, contadas por 300 contadores de histórias de diversas cidades do estado. São dez volumes, divididos em *Contos e Estórias de Cabedelo*, *Santa Helena*, *Catolé da Rocha*, *Luzia Tereza* e *Coleção Trancoso*, todos organizados por Altimar Pimentel e Miriam Gurgel Maia. Essas narrativas revelaram contadores de histórias como Atenísio da Silva e Nilo Pereira de Caicó (RN), os quais, como andarilhos, chegaram até a Paraíba, Joséfa Tertulino de Souza, Anastácio Francisco de Oliveira, Vicente Pereira da Silva e Maria José Pereira, também do Rio Grande do Norte, Zé da Maloca. Mas ninguém se destacou tanto quanto Luzia Tereza, conforme afirmam as pesquisadoras Almeida e Queiroz:

A quantidade de narrativas gravadas por Luzia Tereza a coloca entre os maiores contadores do mundo, ao que parece, a maior. Mas, segundo os pesquisadores, Luzia Tereza distinguiu-se de todos os contadores também por sua segurança, expressividade, força e beleza, ao contar suas histórias constituídas do saber, da psicologia e do modo de sentir e pensar da gente simples e iletrada que tem na oralidade o seu meio de comunicação, como testemunharam seus ouvintes na Jornada. (2004, p. 98)

A Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e a Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC MG) também empreenderam publicações de narrativas orais do estado através de suas editoras, a exemplo do livro *O artesão da memória do Vale do Jequitinhonha* (1996), fruto do estudo de crítica literária da Vera Lúcia Felício Pereira, com nove contos dessa região mineira, conhecida por sua pobreza econômica e grande riqueza cultural. Há ainda o programa de pós-graduação da Universidade Federal do Pará, com mais de 300 pesquisadores trabalhando com as narrativas orais da região através do IFNOPAP (*O imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense*), coordenado por Maria do Socorro Simões e Christophe Golder.

Para Almeida e Queiroz (2004), o Núcleo de Poéticas da Oralidade, vinculado ao Centro de Estudos da Oralidade da PUC-SP, estuda as produções da voz e se alimenta das principais pesquisas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da mesma instituição. As principais publicações desse Núcleo não se atêm apenas à divulgação das narrativas de tradição oral. Trata-se de textos críticos-teóricos sobre as poéticas da voz em suas mais diversas manifestações, e esses textos giram em torno da pesquisadora Jerusa Pires Ferreira, principal divulgadora da obra de Paulo Zumthor no Brasil.

Outros trabalhos importantes, que vêm sendo desenvolvidos pelas Universidades Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Federal do Pará (UFPA) e Federal de Santa Catarina (UFSC) são, respectivamente: *Narrativas do Homem Pantaneiro*, o Projeto Integrado *O imaginário nas formas narrativas orais populares da Amazônia Paraense* (IFNOPAP) e, a pesquisa *Causos Gauchescos dos Campos de Cima da Serra* (CAUSSER), essa última, responsável também pela publicação de *As estórias de Seu Arquimino: contos infantis gauchescos, a Roda de Histórias* através da Oficina Permanente de Narração de Histórias, coordenada pela professora Gilka Girardello (UFSC).

Todos esses programas de Pós-Graduação foram essenciais para que a formação de um perfil dos narradores tradicionais e contemporâneos do Brasil. A maioria dos tradicionais citados nessa pesquisa, segundo Almeida e Queiroz (2004), foi formada por homens e mulheres com idade acima de 40 anos, sendo boa parte composta por idosos espalhados por todo o país. As profissões eram variadas, desde rendeiras, comerciantes, parteiras, pescadores, rezadeiras, lavradores, donos de venda, pessoas simples das comunidades pesquisadas.

Ementa

O conjunto de contos da tradição oral que compõe o acervo nacional tem sua origem no caudal de narrativas originárias dos povos da antiguidade que, transformados, se espalharam por toda parte, e foram aqui acolhidos, preservados e socializados por homens e mulheres, especialmente das classes populares, e compilados e editados como resultado de pesquisa de grupos folcloristas e iniciativas particulares, governamentais e universitárias.

* * *

Do imenso caudal de legados da “gente das maravilhas”, indicamos estes oito como importantes para certa compreensão dos textos da tradição oral e da importância dos contadores de histórias para a preservação desse patrimônio cultural da humanidade. Importa agora expor, a partir daqui, algumas reflexões sobre a inserção das narrativas em espaços e tempos distintos, sua atemporalidade, sua contemporaneidade.

Que Pedro Malazarte, Saci Pererê, Ali Baba, Robin Hood, Sahrazad e outros heróis das narrativas de tradição oral continuem, através dos contadores de histórias, a espalhar sabedoria, astúcia e esperteza, na eterna luta entre o Gigante Golias e o menino Davi. o que vem sucedendo na vida e nos contos de tradição oral desde o princípio dos tempos até nossos dias, tanto no âmbito do eu interior quanto no nível do social.

3. “MUDAM-SE OS TEMPOS, MUDAM-SE AS VONTADES”¹⁴

É nesse caos de começo de milênio que a imaginação criadora pode operar como a possibilidade humana de conceber o desenho de um mundo melhor. Por isso, talvez a arte de contar histórias esteja renascendo por toda parte.

(MACHADO, p.15, 2004).

O contador de histórias se manifestou de formas diferentes no tempo e no espaço, do oriente ao ocidente, da idade média à moderna. Pela *performance* de homens e mulheres as narrativas orais encontraram um portador para materialização que segundo Zumthor (1993) se configura como o “portador da voz poética”. Como vimos no capítulo anterior, o contador de histórias usava as histórias para iniciar, educar, manter vivo o pensamento mítico da sua cultura e a memória afetiva, reveladora do conhecimento e da arte. Vimos ainda que a figura do narrador oral de histórias se perpetuou até a contemporaneidade, mas vamos refletir a partir de agora sobre as formas diferentes com que essa figura incorporou a sua opção pela palavra do final do século XX até o momento atual.

Para Cléo Busatto os contadores de histórias contemporâneos estão em todos os lugares e se manifestam de várias maneiras, em espaços diferentes do habitat doméstico em que os contadores tradicionais ainda costumam narrar:

Eles chegam de todas as partes: Norte, Sul, Leste, Oeste. Vêm vestidos de vermelho, azul e amarelo; fitas coloridas penduradas pelo corpo; vêm com jeito de palhaço ou de princesa; outros vestidos de si próprio. Alguns trazem consigo instrumentos sonoros, músicos e cantores; outros são eles próprios músicos e cantores; alguns portam malas, bonecos, fantoches, panos, chapéus, tapetes, bonés, caixas de fósforos, mímica, humor; outros nada trazem, apenas vão chegando, contando, cantando, deixando leitura, múltiplas leituras aos seus ouvintes hipnotizados. Eles estão por toda parte: escolas, bibliotecas, creches, asilos de idosos, abrigos de crianças, de jovens, hospitais, feiras, congressos. Organizam-se em encontros, festivais, associações e rodas. Fundam espaços, ministram cursos, mantêm páginas da web, fórum de discussão virtual, e cobram, muitas vezes, altos preços pela sua atuação. Eles são os contadores de história do século XXI. Estão presentes nos quatro cantos do mundo. (2011, p. 26)

Esse contador de história encontra as suas narrativas tanto pela voz de um narrador tradicional quanto em cursos, oficinas, livros, webconferências e outros espaços em que buscam informação e formação, e são nesses espaços que a palavra compartilhar faz todo

¹⁴ CAMÕES, Luís Vaz de. Soneto 902 (1595). Disponível em: <<http://web.rccn.net/camoes/camoes/index.html>>. Acessado em 01 mai. 2013.

sentido já que a arte de contar histórias traz em si à experiência da troca através do contato com o outro. E nisso, as semelhanças entre os narradores tradicionais e os contemporâneos se mantêm, já que ambos, mesmo em momentos diferentes, buscam um sentido de vida e de identidade.

Quanto às diferenças entre esses narradores, podemos dizer que as mudanças vividas pela sociedade atual foram as grandes responsáveis por demarcar as transformações sofridas por eles. A comunicação, diretamente marcada pelo avanço tecnológico desde o final do século XX, influenciou decisivamente a manifestação dessa arte e a performance dos seus atores, bem como o canal de aprendizagem entre eles. Durante esse período os narradores orais quase que se perderam no anonimato, salvo as exceções descritas nas pesquisas realizadas pelas universidades, já identificadas no capítulo anterior. Isso me faz supor que a mudança na forma de se produzir conhecimento e transmiti-lo, com o advento da globalização, gerou um período de “casulamento” em que os contadores de histórias precisaram passar para reaparecerem revestidos de artistas do espetáculo da narração oral, capazes de usar com propriedade as técnicas, o repertório e os suportes necessários a transmissão dos saberes contidos nessas narrativas.

Os novos narradores orais valorizam em primeira instância, o texto, aprendi isso nas oficinas de formação de contadores de história que frequentei em especial, as promovidas pelo PROLER. Os defensores dessa premissa chegam a professar que o mais importante é o conto, é a história, é a narrativa para quem eles emprestam a voz e o corpo a fim de que cheguem aos ouvidos que estão em variados espaços: doméstico, nas ruas, nas salas de aula, nas festas, enfim, nos espaços de lazer e de labor. Há ainda outra característica marcante desse narrador contemporâneo: ele se encontra imerso em uma cultura letrada, que Walter Ong (1998) em sua obra “Oralidade e Cultura Escrita” chama de “oralidade secundária”; trata-se de um espaço envolto na escrita impressa e presente nas tecnologias, em setores diversos da sociedade. O contador de história agora conhece a força da sua voz e deseja, entre muitas outras coisas, conhecer em profundidade o ato de narrar e enraizar a cultura constituída através das narrativas no seio da sua comunidade.

Uma contadora de histórias contemporânea que em seu livro “A Arte de Contar Histórias no Século XXI”, acrescenta que esse narrador:

Carrega consigo influências do seu tempo e dos meios de comunicação que o cerca: imprensa escrita, rádio, TV, telefone, internet. Carrega para a sua narração marcas de outras artes, como o teatro, a poesia, a declamação, a dança, a mímica, o canto. (BUSATTO, 2011, p.29).

Para Busatto, ainda, alguns ingredientes são responsáveis pela constituição de um contador de histórias contemporâneo: a consciência da sua história pessoal, daí a importância de se ativar a memória afetiva desse sujeito e os modos de narrar apreendidos nos cursos, oficinas, palestras, videoaulas, webconferência. Já Sisto (2012) sintetiza no tripé – corpo, voz e olhar – os constituintes que sustentam a performance do contador de histórias.

No Brasil, a formação dos contadores de histórias vem ocorrendo tanto em órgãos públicos e privados, ligados à área de cultura e educação, tais como a Biblioteca Nacional, através do PROLER, as Instituições de Ensino Superior (IES), órgãos como o Serviço Social do Comércio (SESC), sendo o de Santa Catarina um dos mais atuantes. Há ainda iniciativas informais de contadores de histórias diversos que costumam promover formações virtuais e presenciais em encontros, feiras de livros, bienais, espaços diversos em que a “gente das maravilhas” se reúne para contar e falar da sua arte.

Desse modo, o contador de história contemporâneo não vive de improviso. Ao contrário, consciente da importância do seu papel ele se preocupa com o local onde vai contar (biblioteca, hospitais, escolas, praças...) e ajusta-se a ele, quer saber antecipadamente sobre quem são os seus ouvintes (idade, interesses e outras peculiaridades), tem o cuidado de estabelecer uma conversa antes da contação, cuida da voz para atender as necessidades de altura, volume, intensidade, entonação tanto quanto com o movimento de corpo e com o olhar. É muitas vezes convidado a promover rodas de histórias que levem as pessoas, especialmente as crianças, à biblioteca, exercendo dessa forma o papel de mediador de leitura, não se restringindo a ele, já que herdou da tradição a missão de conservar e valorizar a cultura popular, além de como sinaliza Busatto (2011, 31), colaborar com o “desenvolvimento da sensibilidade, do imaginário criativo, da formação de valores, por fim, a ampliação do horizonte simbólico”.

Poderíamos até radicalizar afirmando que um outro capítulo da história dos contadores de história está sendo escrito. E que capítulo! Nos últimos trinta anos a sua arte passou a ser bastante valorizada, a bibliografia da área foi ampliada e, hoje contamos tanto com livros de autores consagrados como Machado (2004), Sisto (2001) e Matos (2005), quanto com teses e dissertações de programas de pós-graduação de universidades distintas, todas preocupadas em visibilizar a redescoberta dessa arte. Felizmente, esse capítulo tem suas origens na tradição oral, pois as narrativas de antanho não se perderam no tempo, elas continuam, preservando a

memória e aproximando pessoas, valorizando culturas e entrelaçando passado, presente e futuro.

E, é por isso que tomamos como desafio dessa tese os entendimentos sobre os percursos percorridos por iniciantes da arte de narrar, nesse caso, estudantes de Pedagogia da FAGED/UFBA, sujeitos da pesquisa, objeto do próximo capítulo. Refletindo sobre esses percursos de formação, fizemos e expomos neste capítulo uma radiografia do contador de histórias contemporâneo, o retorno da sua visibilidade a partir da década de 1980 do Século XX, bem como dos seus espaços de atuação.

Para seu encerramento do capítulo, apresentamos a constituição do repertório de alguns contadores de histórias convidados a compor o corpus dessa pesquisa, narrados por eles próprios, o que nos propicia conhecer e apresentar ao leitor as suas escolhas, como elas se deram e seus processos de formação. Com isso, construímos referências que ajudaram no entendimento dos processos iniciais de nossos estudantes de pedagogia, sujeitos do nosso estudo, bem como, temos pistas para compreensão dos processos iniciáticos de qualquer contador de história.

3.1 DO TEMPO DE SILENCIAMENTO À REINVENÇÃO DA VOZ: NARRADORES ORAIS CONTEMPORÂNEOS

[...] a função narrativa pode se metamorfosear, mas não pode morrer. Porque nós não temos nenhuma ideia do que seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa contar.
(Paul Ricouer)¹⁵

Em 2005 Gislayne Matos publicou o livro “A palavra do contador de histórias” e apresentou em seu capítulo primeiro um histórico que revelou o hiato existente entre o quase desaparecimento da figura do contador de histórias tradicional e o renascimento desse artista da palavra, dessa vez com o *status* de contemporâneo. Como vimos no capítulo anterior, até o final do século XIX ainda era comum vermos os serões de contos no meio rural ou em espaços domésticos com a participação significativa de adultos e crianças, mas no início do século XX esse movimento perde força e o que se vê é um esvaziamento dessas manifestações, especificamente a partir da Primeira Guerra Mundial, quando a leitura em voz alta ganha maior notoriedade que as narrativas orais.

¹⁵ citado por Matos, p.99, 2005.

Segundo Hampatê Bá (2010), a África passou pelo mesmo processo e, esse esteve diretamente ligado à colonização europeia que impunha uma única forma de produção de conhecimento aos povos colonizados e excluía completamente os saberes locais, a exemplo dos ensinamentos transmitidos pelos contadores *griots*, cuja palavra educadora era parte do próprio sistema tradicional de educação da África e, que fora rechaçada e rotulada como dada a superstições e enganos. Esse comportamento se repetiu no Oriente Médio, onde segundo Bencheikh citado por Matos (2005, p.96) os contadores de histórias de Túnis, Cairo e Sousse também desapareceram.

A partir do século XX o desaparecimento dos narradores de tradição oral começa a acontecer no Brasil e em outros países da América do Sul, a princípio nos grandes centros e só mais tarde, no final da década de 1960, com o advento da televisão e outras manifestações ligadas ao “progresso”, esse fenômeno se espalha pelo interior dos países. O reflexo gradual desse fenômeno no mundo mexeu com as estruturas da sociedade e com os valores da tradição que a guiava, gerando com isso a destruição de uma ordem legitimadora de um dado padrão. E é diante dessa realidade que Benjamin, em seu texto “Experiência e pobreza” (2000), também citado por Matos (2005) pergunta:

[...] onde foi parar tudo isso? Ainda é possível encontrar pessoas capazes de contar uma história? Onde os moribundos ainda pronunciam palavras que serão transmitidas de geração em geração, como um “anel ancestral”? quem, ainda hoje, sabe decifrar um provérbio que possa ajuda-lo a sair de uma enrascada? Quem seria capaz de calar a boca da juventude ao invocar sua experiência passada? De que vale nosso patrimônio cultural se nós não o obtivermos justamente pelos laços da experiência? (1994, p. 97).

E parece que, numa tentativa despretensiosa de responder a Benjamin, , uma série de eventos, em plena sociedade da tecnologia, começa a acontecer a partir da década de 1970 e desencadeia um movimento de renovação que promove a volta dos contadores de histórias aos cenários culturais urbanos do mundo. Para refletir sobre esse fenômeno e sobre o impacto social e cultural do retorno dos narradores orais de histórias em seus países, especificamente nos locais em que esse fenômeno se manifestou com mais força, foi realizada em Paris, na França, em fevereiro de 1989, uma reunião com trezentos e cinquenta pessoas, representantes de catorze países, num Colóquio Internacional promovido pela: *Direction Régionale des Affaires d’Île de France (DRAC)*, *Association l’Âge d’Or de France* e *Musée National des Arts et Traditions Populaires* (MATOS, 2005, p. XVII). Esse encontro constituiu-se numa oportunidade de provocar os pesquisadores e especialistas a pensarem sobre esse retorno da oralidade através do conto em seus países e o que ele estava representando para as sociedades,

como também de questionar contadores de histórias sobre as suas narrativas e sobre a sua própria figura.

A partir daí, informa Matos (2005), os relatos e as opiniões vieram de pontos diferentes do mundo, a começar pela Inglaterra, quando Bem Haggerty falou sobre a sociedade inglesa que foi uma das primeiras a testemunhar os fenômenos da industrialização e da urbanização, bem como os seus efeitos destrutivos sobre a classe camponesa e a tradição oral, consequentemente o desaparecimento dos contos tradicionais. Mas, essa mesma classe não se dando por vencida fez, de maneira camaleônica, retornar os contadores de histórias ao meio urbano, na contramão da tecnologia.

Dan Yashinsky, do Canadá, também em depoimento citado em Matos, relatou:

Eu comecei a contar num pequeno café [...] as pessoas vinham e diziam conhecer os contos. Assim, começamos a compartilhar os contos de maneira informal, como antigamente, mas agora no meio urbano. Depois de onze anos, isso continua, toda sexta-feira. Chama-se: “Les mille et un vendredi – soirées de contes” [...] Depois de um ano [...] nós fizemos um festival [...] Após o festival fizemos uma escola (2005, p. XIX).

Quem também fez a opção pelos cafés foi Amina Shah, contadora de histórias afegã radicada em Londres que, no início da década de 1970 costumava reunir um grupo de pessoas para contar as histórias do Oriente ao sabor do chá das cinco. E havia ainda as sessões de contação de histórias promovidas nos pubs dos cafés de Londres pelo grupo amador do Collège de Storytellers, que costumava se “inspirar nas ideias sufis de Idries Shah” (MATOS, 2005, p. XVIII) e mostrar com isso que havia um interesse por parte dos adultos na escuta desses contos. A partir daí não tardou acontecer um festival de contadores de histórias em Londres, com direito a ingressos esgotados em sua primeira edição.

No mesmo período a França foi palco do trabalho no rádio do folclorista e compilador de lendas do mundo inteiro, Henri Gougaud; o estudante de Toulouse – Letras Modernas – dedicava quinze minutos de programa destinado à sessão de contos. Nesse mesmo período explodem as associações de contadores de histórias no mundo inteiro, só nos Estados Unidos, conforme a revista *Enfant d’abord* (nº 152, nov.-dez. 1991) citada em Matos (2005, p. XIX), somavam até então, quarenta.

A partir da década de 1980 a própria Gislayne Matos (2005, p. XIX) toma contato com a arte de contar histórias na França:

Na França, primeiro país em que tomei contato com esse movimento, nos anos 1980, contos e contadores mostravam seu vigor em diversas formas de manifestação. Espetáculos semanais de contadores de histórias eram oferecidos a um público cada vez maior e mais interessado; reedições e novas publicações sobre o tema apareciam com frequência nas livrarias; festivais regionais e internacionais de contadores de histórias eram realizados em várias cidades; oficinas de formação e de aperfeiçoamento destinadas a contadores de histórias proliferavam, e a publicação de duas revistas especializadas: a *Ouïrdire*, *Bulletin du collectif – contes des bibliothèques municipales de Grenoble*, fundada em 1981, e a *Dire*, editada a partir de 1987 pela *Association pour la Promotion de la Culture Orale* e publicada pelo *Centre National de Lettres – Paris*, eram a confirmação de que os contadores de histórias tinham vindo para ficar.

No Brasil, não houve um desaparecimento por completo dos contadores de histórias tradicionais, especialmente no interior do país, mas o mesmo não pode ser dito dos narradores que habitavam os espaços urbanos, ali os contos saíram de cena e só retornaram num movimento de grande relevância ocorrido a partir da década de 1990. Alguns profissionais tomaram contato com os artistas da palavra espalhados pelo mundo, a Gislayne Matos, por exemplo, esteve na França na década de 1980 e pode ver de perto espetáculos de contação de histórias, reedições e novas publicações que discutiam o tema, festivais regionais e internacionais que foram realizados em todo o país. A pesquisa de mestrado de Gislayne, que originou o livro “A palavra do contador de histórias” começou a ser escrita nos anos 1990 quando os primeiros contadores de histórias contemporâneos de Belo Horizonte começaram a se manifestar – individualmente ou em grupo – com o apoio da Biblioteca Pública Infantil e Juvenil, que também promoveu o I Festival de Contadores de Histórias do Estado. No mesmo período surgiram os projetos “Convivendo com Contos” e “Noite de Contos”, fruto da parceria entre Matos e a psicóloga Cecília Caram.

No Rio de Janeiro outro grande movimento se desenhava através da FNLIJ – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil e da Biblioteca Nacional. Segundo entrevista concedida por Benita Prieto, membro do Grupo Morandubeté, para a Revista Cultural Eletrônica *Diversos Afins*¹⁶, em 28/02/2008, Eliana Yunes – Diretora da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) – trouxe ao Brasil o grupo Venezuelano “*En Cuentos y Encantos*”, em 1988, para ministrar uma oficina de narração oral com o principal objetivo de fomentar o gosto pela leitura literária sem a utilização material do livro. Segundo Prieto, essa oficina foi o embrião que deu origem ao Morandubeté que sobrevive até então e é constituído

¹⁶ Kerner, Neuzamaria. **Pequena sabatina ao Artista:** entrevista com Benita Prieto concedida à Revista Eletrônica *Diversos Afins* (blog). Disponível em: <http://www.diversos-afins.blogspot.com.br/2008_02_01_archive.html> Acessado em: 01 mai. 2013.

atualmente por Benita Prieto, Celso Sisto, Eliana Yunes e Lúcia Fidalgo. Morandubeté era o nome de um livro premiado do escritor Heitor Murat, etimologicamente significa “Coleção de Histórias” e tem a sua origem na língua indígena; juntos eles já realizaram mais de cinco mil apresentações no Brasil e em outras partes do mundo e são responsáveis pela formação de grandes contadores de histórias contemporâneos.

A década de 1990 foi marcada pelo *boom* da reinvenção dos contadores de histórias no Brasil. Foi um período dedicado a difusão do livro e da leitura como antes não havia acontecido, verdadeiros organismos dinâmicos aconteceram no intuito de promover a leitura literária e o Programa Nacional de Incentivo à Leitura – PROLER – instituído pelo Decreto Presidencial nº 519, em 13 de maio de 1992 e vinculado à Fundação Biblioteca Nacional, órgão do Ministério da Cultura foi um deles e marcou decisivamente o fomento a leitura e a proliferação dos contadores de histórias em todo o Brasil.

O programa tinha como objetivo a criação de uma rede nacional de unidades promotoras das práticas leitoras. Propunha uma ação interministerial e interinstitucional – envolvendo governos estaduais, municipais, organizações não governamentais, instituições acadêmicas, bibliotecas, associações comunitárias, empresas privadas, entre outros – a fim de se alcançar os recursos e a estrutura necessária. O cerne da proposta era o resgate da cidadania através do livro e da informação, ou seja, promover, através da leitura e do acesso aos bens culturais, a inclusão social. Propunha ações básicas como a capacitação permanente de recursos humanos; a ampliação e a dinamização de acervos; a estruturação de uma rede de informação sobre a leitura etc. (COELHO, 2011, p. 17)

O PROLER segundo Coelho (2011) tinha como objetivo “a criação de uma rede nacional de unidades promotoras de práticas leitoras” e, para isso, adotou como um dos principais eixos a formação de mediadores de leitura, entre eles os contadores de histórias. E foi exatamente nesse contexto que teve início a minha formação como narradora oral, especificamente entre 1992 e 1996, na Universidade Estadual de Feira de Santana, onde participei dos módulos de zero a cinco do PROLER, nas oficinas de contação de histórias com narradores contemporâneos como: Augusto Pessôa, Grupo Confabulando, Ana Beatriz, Francisco Gregório, Silvio Carvalho, entre outros. Essas oficinas tinham um lugar de destaque nos encontros já que a narrativa oral era evidente na proposta pedagógica do Programa:

Objetivando a recuperação do contato com a oralidade, investiu-se na formação de contadores de histórias. Através da contação rememoravam-se as histórias ancestrais, trazia-se à tona o folclore e as tradições locais, promovia-se a literatura clássica e divulgavam-se os autores contemporâneos. Via-se, no trabalho com as linguagens populares, não somente a possibilidade de uma ação de valorização da identidade nacional, mas uma possibilidade de ampliar a relação de comunicação da proposta teórico-pedagógica. Nas atividades, inseriam-se as dramatizações, as

brincadeiras de criança – rodas, cirandas -, a contação dos “causos” locais etc. (COELHO, 2011, p. 43)

O Programa, sem dúvida, foi uma forma inusitada de propagação da desescolarização da leitura, além disso, enxergou na contação de histórias uma forma de seduzir o leitor pela via do prazer e do afeto, palavra essa que vem do latim *affectus* e significa em sua origem “disposição de alma”. Na visão de Marília Amaral citada em Coelho (2011, p. 34): “[...] trabalhar com o afeto implica um quadro onde ocorrem mudanças no estado de sensibilidade do sujeito”.

Para dar conta dessa proposta os formadores priorizavam a narrativa pessoal dos envolvidos, exploravam as suas memórias afetivas através da rememoração de histórias ouvidas na infância ou ocorridas na própria família, cantigas, e todo tipo de lembrança que pudesse provocar a emoção e sensibilizar as pessoas para adentrar no universo do livro e da leitura e fazê-las perceber que acervo não é apenas o que estava impresso – o acervo pessoal de cada um compunha um patrimônio imaterial que precisava ser valorizado, visibilizado como sinônimo da identidade cultural de um povo.

Era visível a postura do PROLER: um processo cuidadoso para que não houvesse uma sobreposição da cultura da cidade de onde vinha o projeto sobre a cultura dos locais onde os encontros aconteciam. Para isso, a operacionalização de um módulo - cinco, ao todo – durava cinco dias e se configurava em palestras, oficinas, práticas leitoras, contação de histórias, encontro com autores, apresentações culturais e, mesas-redondas, com o objetivo de trabalhar aspectos importantes do ato de ler, quando:

[...] se poderia chegar a uma produção, onde o mediador teria capacidade de atuar como produtor do seu próprio “texto”, ou seja, isso se traduzia no entendimento que ele construía sobre a leitura, sua visão, fosse ela poética ou crítica. Daí, iria repassá-la através de seu próprio texto, fosse atuando como poeta, **contador de histórias**, ou como crítico de sua própria realidade [...] era a construção de textos vivos, digamos assim [...] (Marília Amaral em entrevista citada em Coelho, 2011, p. 32)

Foi nesse contexto que me fiz contadora de histórias, comecei a constituir meu repertório de textos orais, e demarquei meu jeito de contar, minha *performance*, a qual se modifica aperfeiçoou no contato com outros contadores de histórias contemporâneos, livros, teses, dissertações, contos, fábulas, mitos, lendas (em portadores textuais diversos) e muita roda de contação. Vi ao mesmo tempo, outras “gentes das maravilhas” surgindo pelo caminho e observei como Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro foram privilegiados pelo crescimento desse movimento em suas regiões – talvez pela visibilidade midiática ou pela

organização de suas redes de ensino. E foram esses estados os principais palcos de eventos que buscavam reunir os narradores orais, a exemplo do Encontro Internacional de Contadores de Histórias “Boca do Céu”, realizado em São Paulo e que já está na sua 5ª edição, o Simpósio de Contadores de Histórias, realizado no Rio de Janeiro e já se encontra na 9ª edição, tendo sido o ano de 2010 com duas versões do evento, uma delas em Ouro Preto e o I Festival de Contadores de Histórias realizado em Minas Gerais já mencionado neste texto. Dentro do possível tenho participado de vários desses encontros.

Fora do Brasil os encontros promovidos para reunir contadores de histórias de todo o mundo também continuam acontecendo, a exemplo: *Encuentro Internacional de Narradores Orales*, promovido pelo Instituto Cultural Peruano Norteamericano e que já se encontra em sua terceira edição; *Encuentro Internacional De Narradores del Cuento Breve*, em Villa Dolores, Córdoba, Argentina que promoveu em 2012 a sua quinta edição; o *Festival international des contes de Skhirat-Témara: Contes et imaginaires des deux rives de la Méditerranée*, realizado em 2012 a sua nona edição, na França e o Festival Internacional “Um Porto de Contos”, realizado em Portugal, na cidade do Porto em sua segunda edição¹⁷.

Cabe abrir aqui, um espaço para destacar dois trabalhos dedicados a formação de contadores de histórias no Brasil, nos estados de Santa Catarina com o trabalho da professora Gilka Girardello através do Serviço Social do Comércio – SESC – onde já se formou cerca de quatro mil narradores orais; e em São Paulo com as ações desenvolvidas pela professora Regina Machado, formadora de contadores de histórias, pesquisadora da Universidade de São Paulo – USP, coordenadora e curadora do Simpósio Internacional de Contadores de Histórias. São dois trabalhos que se completam e junto com as ações realizadas pelo PROLER, promovem a formação de grande parte da atual geração de contadores de histórias contemporâneos¹⁸.

Essas diversas iniciativas, por certo, fazem com que os contadores de histórias contemporâneos estejam cada vez mais fortalecidos, organizados, com condição de promover a disseminação da cultura presente em suas narrativas. Não é simples, porém, reencontrar os narradores tradicionais, aqueles que estão, em sua maioria, nas regiões rurais do país e que costumavam simbolizar com igual força a importância dessa arte. É possível encontra-los em algumas comunidades localizadas nos rincões do Brasil, mas para isso é preciso provocá-los a

¹⁷ Informações retiradas dos sites dos respectivos eventos.

¹⁸ Para saber mais sobre estes trabalhos basta acessar os respectivos sites: SESC – SC basta acessar <www.sesc.com.br/portal/cultura>, PROLER NACIONAL - <www.bn.br/proler/>, REGINA MACHADO (USP) - <www.usp.br/espacoaberto/arquivo/2004/espaco50dez/0cap.htm>.

rememorar, promover pesquisas e coletas de contos nesses espaços, afim de que a escuta sensível do pesquisador promova a emersão dessas vozes novamente no cotidiano.

O curioso é que até a década de 1970, nos espaços urbanos, as histórias se restringiam as salas de aula ou as bibliotecas onde os profissionais envolvidos com esses espaços costumavam ler em voz alta para crianças com o intuito de educar moralmente e culturalmente os pequenos leitores, mas sem a preocupação da *performance* e das nuances que envolvem um espetáculo ou as rodas de contação de histórias; Não havia uma profissionalização ou categoria social onde pudesse se enquadrar o contador de histórias, só mesmo na década de 1990, como já vimos é que o movimento se fortalece no contexto urbano e o número de pessoas interessadas em ouvir e contar histórias torna-se um fenômeno e vai dar respostas (inusitadas) aos questionamentos de Benjamin citados anteriormente.

3.2 TRADICIONAIS E CONTEMPORÂNEOS: SOMOS TODOS “GENTE DAS MARAVILHAS”

Se por um lado a globalização e o avanço das tecnologias contribuíram decisivamente para o silenciamento dos narradores orais tradicionais num determinado momento da história, por outro, foram, responsáveis pela disseminação dessa arte e redimensionamento dela em todo o planeta, revelando com isso que houve uma transformação e não uma ruptura nesse movimento. Isso porque a sociedade mudou e com ela, os comportamentos de uma oralidade primária (ONG, 1993) também se foram, revelando a cultura popular aspectos da sua constituição que se balizam em formas estanques, que não mudam e em formas que estão em constante processo de mutação, a exemplo do ofício do contador de histórias que, embora tenha se transformado no que diz respeito ao perfil do narrador, tem no ato de narrar um processo contínuo.

Nunca se buscou tanto a voz de um contador de histórias quanto agora, escolas, bibliotecas, livrarias, Universidades, Feiras, Bienais e toda sorte de lugar onde a literatura mora, mas também outros espaços tem buscado um retorno às tradições, um resgate da memória afetiva, a exemplo dos teatros, praças, reunião de amigos, espaços culturais diversos e outros locais capazes de integrar pessoas que acreditam na preservação dos bens simbólicos anunciados pelos contadores de histórias. Assim como a história da sociedade muda no corpo do tempo e com ela os aspectos sociais e culturais de uma época, assim também se transforma

a arte de contar histórias no intuito de dar respostas a cada realidade que passa a surgir. Não há extinção, há transformação.

Não se pode entender o ofício de contar histórias na contemporaneidade como uma sobrevivência do passado no presente que, por sua vez, está em vias de superação. O ato de contar histórias é parte de um contexto histórico e social que, ao se modificar, modifica suas manifestações culturais. Nem tampouco, deve-se acreditar que a cultura popular e o ato de contar histórias como uma manifestação dela, não tenha força de sobrevivência diante da modernidade. Os meios de comunicação contemporâneos e os novos cenários de produção do trabalho e do lazer trazem uma transformação, um impacto que não extermina a arte narrativa. (ROCHA, 2010, p. 115)

Mesmo em meio à vida moderna, onde a produção de conhecimento é constituída de maneira diferente, o homem não aprende apenas no contato direto com o outro, mas também na individualidade, em tempo real ou virtual, síncrono ou assíncrono, na relação com a máquina, com o outro e com os saberes constituídos com os quais dialoga ao longo do tempo. É por isso que mesmo havendo uma mudança na forma com que o contador de histórias cumpre o seu papel na contemporaneidade, as narrativas continuam sendo contadas com a mesma emoção que outrora: na sociedade de tradição oral, com as narrativas domésticas, aprendidas no seio da comunidade e transmitidas de geração em geração e nas sociedades contemporâneas, onde as formas de aprendizagem perpassam os mais variados portadores textuais e o formato das oficinas é a maneira mais usada para disseminar essa arte, com uma única diferença entre eles – a plateia.

Narrar deixou de ser somente uma atividade restrita ao espaço doméstico, com propósitos iniciáticos ou educacionais, de caráter intimista e passou a ter o status de arte, passou a ser considerado “um evento artístico”, como informa Busatto (2011, p. 49). A função do contador de histórias contemporâneo se configurou em servir ao conto, ao texto, mas também em dar um caráter estético a palavra através da *performance* artística e é essa uma das características que demonstram a metamorfose pela qual passou o narrador oral e que fez com que ele contrariasse a ideia de extinção prevista por Benjamin (1994). O narrador, nesse caso, se confunde com a própria arte, carregada de plurissignificações e funções, e acompanha as mudanças ocorridas na sociedade que, em nosso caso traz a marca dos comportamentos transformados pela relação do homem com a tecnologia.

Talvez, por isso, eles estejam tão presentes nos grandes centros urbanos na contemporaneidade e, junto a eles estejam também os ouvintes, interessados tanto nas narrativas orais apresentadas pela *performance* do contador de histórias quanto nas

publicações teóricas e literárias, espetáculos em CD, DVD e toda sorte de espaço onde o conto pode penetrar. E junto a essa presença também se constitui um movimento revelador de um público que busca os festivais e encontros de contadores de histórias, e deseja aprender, entre outras coisas, os segredos da arte de narrar.

Cabe, porém, deixar claro que embora existam diferenças entre o fenômeno que revela as características do narrador tradicional e do contemporâneo, não há dicotomia entre eles, ambos estão nos grandes centros e no interior do país, há narradores tradicionais no campo e na cidade, como há narradores contemporâneos nesses dois espaços, mas a principal diferença entre eles é o fato dos narradores contemporâneos organizarem a formação de novos contadores de uma maneira mais institucionalizada, minimizando a característica de manifestação cultural, naturalmente exercida pelos narradores tradicionais. É como se o narrador tradicional fosse o porta-voz do seu grupo, semelhante à função dos *griots* nas sociedades africanas, que circula na comunidade com contos que são parte dela e fazem todo sentido para os que ali vivem, enquanto o narrador contemporâneo está mais preocupado com a questão estética (*performance*) e a capacidade de comunicação estabelecida através do conto que, entre muitas outras coisas, aguça os sentidos.

A forma de se captar um texto para contação de histórias também é uma característica que demarca a diferença entre os narradores orais, já que aprender essa arte da palavra pela via da oralidade difere de aprendê-la através do texto escrito e, essa forma de aprendizagem influencia diretamente o contador no momento em que vai narrar. A forma de organização do pensamento a partir da escrita é diferente da oralidade; com a escrita o contador estuda o texto para lhe dar vida, diferente do narrador tradicional que não promovia um estudo sistematizado do conto e tinha a própria oralidade como instrumento de transmissão e aprendizagem da narrativa; ao mesmo tempo a linguagem do cinema, do teatro, da música e de materiais impressos diversos, todos elementos eruditos, se misturam a espontaneidade de uma arte que nasce no seio da cultura popular, provocando um hibridismo onde a prática das narrativas orais sofre influência da escrita. Para Rocha (2010, p. 119):

[...] é um desafio para o contador [...] devolver as características de oralidade ao texto da tradição oral que está escrito. É preciso saber que o conto da tradição oral passou por um processo de mutação, para se transformar em linguagem escrita. Logo, ao ser devolvido para a oralidade, este deve despir-se desta linguagem e voltar a ter as características de discurso oral. Portanto, os percursos de aprendizagem dos contadores [...] diferem da forma de aprender dos narradores tradicionais.

3.3 O QUE QUER E O QUE PODE ESSA “GENTE DAS MARAVILHAS”?

Quais seriam as motivações que levam um sujeito a tornar-se contador de histórias? O que os move ao encontro das narrativas e o que lhes conduz ao centro do palco, das atenções, dos olhares? Para os contadores de histórias entrevistados nessa pesquisa as razões são muitas, desde as agregadas a própria formação, no caso dos atores, até o fato de se perceberem provocadores da emoção do ouvinte durante o momento em que contam uma história – fundante – nos cursos ou oficinas de formação relacionadas a essa arte. É o caso de Ana Luiza, turismóloga que encontra no curso de magistério e na psicopedagogia uma ponte que a leva pela área de educação, onde se descobre contadora de histórias através da relação que estabelece com os seus alunos da Educação Infantil:

[...] eu era professora de Educação Infantil e como professora a gente acaba se apropriando do mundo das histórias [...] de uma forma que é bem de sala de aula, também muito com os livros... e como professora eu utilizava muitos elementos ao invés do livro porque eu comecei a perceber que as crianças quando conseguiam chegar na roda, as crianças tinham 3 anos, 3, 4 e 5 [...] E então eu comecei a perceber que quando eu chegava na roda com o livro e quando eu chegava na roda com algum elemento e a história – sem o livro – era uma sensação completamente diferente do olhinho que elas colocavam em mim. E eu comecei a sentir mesmo essa necessidade de ampliar essa exploração da história pela história. [...] Então, por aí começou, foi aí que começou. (Entrevista realizada em 04/03/2013)

Para Rita Nasser, o caminho que lhe revela contadora de histórias se assemelha ao descrito por Ana Luiza e, tanto a leitura quanto a relação com as crianças revelaram a sua inserção no mundo das narrativas orais como pode ser vista em entrevista concedida para esse estudo, em 06/03/2013:

Lembro-me de contar desde sempre! Para as amigas, o cachorro, as bonecas. Sempre li muito, isso me moveu a escrever. Depois migrei da psicologia para a educação e contei em sala de aula. Vendo o desinteresse das crianças pelos conteúdos a serem estudados, encontrei na literatura infantil um oásis no meio do deserto. Riqueza infinita. Descobri que queria apenas contar e assim foi. Fiz cursos, participei de seminários e pesquisava e lia o tempo todo...

Outro narrador oral que se descobre como tal, através da relação que estabelece com as crianças é José Rêgo (Pinduka), que revela em entrevista realizada em 07/03/2013, o seu percurso através do Projeto Roda-Pião. Quando provocado sobre o descolamento entre a

figura do ator e do contador de histórias, ele revela que esse processo foi confortável já que mesmo com a formação acadêmica em artes cênicas ele não se sentia um ator profissional:

Comecei a contar histórias porque topei com as crianças num projeto social (Projeto Roda-Pião: Centro de Educação Ambiental São Bartolomeu c/ apoio da Fundação Abrinq / 1996-1998) e precisei buscar modos próprios de dialogar com elas. Considerando meu repertório expressivo, pareceu um bom começo fazer recurso às narrativas de tradição oral recolhidas no próprio percurso do projeto. [...] Quanto ao descolamento ator/contador, como nunca fui “um ator”, no sentido pleno da palavra, tampouco um contador de histórias “profissional”, não tenho lembrança de ter tido qualquer dificuldade com essa questão. Na verdade, sou interessado na cultura infantil e nas práticas brincantes e o contar histórias em minha vida está estritamente vinculado a esse interesse. Além disso, muito cedo na caminhada me dei conta de que o mais importante na contação é a história, cuidando apenas de emprestar alguns recursos expressivos pessoais ao bom serviço do narrar e da narrativa.

Mas nem sempre foi assim, durante muito tempo os motivos estiveram voltados para o cotidiano, como foi discutido no capítulo anterior, narrava-se para orientar o movimento de plantio e colheita, para dar alegria a tribo elevando as noites e amenizando o peso do trabalho diário; contava-se para ensinar aos mais novos, para garantir que determinados aspectos da tradição de um povo, seriam mantidos, a exemplo da cura, da culinária, dos mitos. Nos tempos atuais, levando em consideração os locais em que os contadores de histórias têm atuado – escolas, livrarias, teatros, faculdades, entre outros – é possível deduzir que eles têm um papel bastante diversificado e que educar através das histórias é um motivo pelo qual são convocados a narrar, já que as metáforas contidas nos contos possibilitam a aprendizagem para aqueles que os escutam e estabelecem um contato com o seu universo simbólico.

Entretanto, podemos afirmar que mesmo sendo o contador de histórias o sujeito cujo papel é o de propagar a cultura e a educação, ele não o faz mais de maneira instituída por um determinado grupo social, isso quer dizer que ele não é mais visto como o guardião das tradições responsáveis pela identidade, pela integração desse grupo e não existe através dele a cadeia de aprendizagem responsável pela sabedoria guardada nas tradições do seu povo. Mesmo aprendendo com os mais velhos, como é o caso de alguns contadores de histórias contemporâneos, eles dialogam também com outros narradores, igualmente contemporâneos, de maneira institucionalizada nas oficinas de contação de histórias, encontros, seminários, festivais, cursos e demais espaços que se propõem a ensinar a arte de narrar.

Diante disso, voltamos à questão inicial: qual é a função do contador de histórias contemporâneo? Machado (2004, p. 205) aponta para a resposta que sustenta um papel muito

maior dos narradores orais no mundo, que é o de evidenciar tudo que é essencialmente importante nesse mesmo mundo:

Mais do que nunca, precisamos, no mundo de hoje, descobrir aquilo que é essencialmente importante. Bons contadores de histórias têm uma função inigualável nessa tarefa, parte da aventura eternamente humana de buscar e distinguir qualidades, tais como se manifestam em tudo que existe.

E quem vai ajudar o narrador oral a cumprir a sua função é o próprio conto que lhe permite o exercício da verossimilhança, através da qual, o contador de histórias pode experimentar o tempo, os riscos, as perdas e ganhos, as belezas e toda sorte de sensações que a vida oferece e que faz parte das experiências humanas.

O conto de tradição oral [...] remete-nos a uma experiência de integridade. Nesse universo imaginário, os valores, a poesia, o ouro que brilha, as paisagens que se multiplicam, princesas com rostos cobertos por véus, nomes sonoros e desconhecidos falam de nós mesmos e se dirigem para aquele lugar em nós intocado pela lógica do tempo/espaço cotidianos, onde estão as perguntas sem resposta, onde sabemos que tudo pode ser, onde fazemos parte da eternidade do ser humano, além do tempo e da morte, como diz Durand¹⁹. Assim, a função das narrativas tradicionais [...] é a de alimentar a alma poética, possibilitando a educação do poder de representação imaginativa do mundo. (MACHADO, 2004, p. 190-1).

Mesmo sendo parte de uma sociedade pós-moderna, onde a tecnologia impera e as relações estão cada vez mais líquidas, as narrativas orais não são excluídas das práticas culturais das comunidades, ao contrário, elas conduzem o ser humano a um mundo de encantamento. Ao ouvir os narradores onde quer que eles estejam, muitas pessoas relatam que voltam à infância, pois suas lembranças são acionadas, elas resgatam a memória afetiva ou como revela Gislayne Matos (p. 23, 2005) percebem que: “algo na natureza humana, com raízes bem plantadas num mundo mágico e encantado, parece guardar-se intocável”. Talvez seja por isso que a busca pelos contadores de histórias seja cada vez mais frequente, as pessoas parecem estar à procura de uma experiência transformadora, que as narrativas de tradição oral são capazes de promover.

Mesmo que as histórias se manifestem em um contexto diferente de como acontecia nas sociedades tradicionais, onde um narrador oral costumava contar no contexto familiar, com poucos ouvintes, mesmo que o contexto hoje seja, geralmente, o de muitos ouvintes – geralmente desconhecidos – em torno de um só narrador, o caráter pessoal e o afeto continuam sustentando a relação entre quem conta e quem ouve, transformando a todos,

¹⁹ DURAND, G. *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1969.

preenchendo algo que ficou perdido nas raízes existenciais do homem contemporâneo. É por isso que a função do contador de histórias perpassa o sagrado, a busca do homem pelo próprio homem, ativando os arquétipos da criação do mundo, conseqüentemente, de si. Esse narrador usa a voz, a palavra para criar imagens, personagens, enredos, cenários, histórias improváveis, absurdas, que provocam e suscitam a imaginação criadora do ouvinte. Ele vive em outro tempo, onde os cliques das máquinas congelam os momentos da convivência, onde as relações virtuais se estabelecem com a mesma força que as reais:

Hoje não há mais a música do tear entrelaçando as histórias que se contavam como cânticos de trabalho. Também há a distância e o tempo empurrando os olhos para as imagens prontas e as palavras frouxas que não acendem a imaginação. (SISTO, 2012, p. 23)

Mesmo assim, não por isso, deixam de exercer o poder da palavra, de agir como seus antepassados fizeram, quando teciam sonhos e bordavam com as suas narrativas o consolo necessário à cura das dores e aflições de seus ouvintes. O contador de histórias olha nos olhos dos seus ouvintes e se torna a partir dessa cumplicidade o elo entre a narrativa e quem os escuta:

Quem conta tem que estar disposto a criar uma cumplicidade entre história e ouvinte, oferecendo espaços para o ouvinte se envolver e recriar. Esses espaços de locomoção do ouvinte dentro de uma história podem ser construídos pelas pausas, por silêncios, ações, gestos e expressões, de forma harmônica. O contador de histórias não pode ser nunca um repetidor mecânico do texto que escolheu contar. Como garantia de uma narração viva estão elementos, como originalidade, surpresa, conflitos instigantes, questionamentos nas entrelinhas, a agilidade da contação e a expressividade. (SISTO, p. 2012)

É mais uma vez a ideia de Benjamin que não cansamos de repetir: “Contar histórias sempre foi à arte de contá-las de novo” (1994, p.203).

Trata-se de um movimento de resgate, em que esse narrador recupera a própria infância e as histórias fundantes que lhe marcaram, o mundo letrado no qual se viu envolvido, carregado de histórias lidas ou narradas oralmente ou a falta dele; é um momento de busca pela própria história de vida e, nesse caso, todo tipo de evento que ative a memória afetiva e lhe ajude a perceber a própria trajetória, é bem-vindo, mesmo que ele não seja um **contador de “berço”** (GIRARDELLO, 2012, p. 24).

Como bem diz Sisto:

Quando optamos por contar histórias, optamos por uma série de resgates: recuperar nossa infância e as fogueiras invisíveis que sempre imaginamos, a magia ideal para acender uma história; reencontrar nossos folguedos, medos

(por que não?), mitos e, assim, refazer nossa trajetória afetiva; redefinir nossa imagem social diante daquilo que nos tornamos, visitar nossa ação de cidadania para redimensionar nossas crenças na palavra como gesto sonoro capaz de se propagar ao infinito e incitar mudanças; remexer nossa imaginação com cargas sempre maiores de liberdade; recompor o lugar de seres criadores que todos ocupamos no mundo. Tarefa nada simples. Ainda inconclusas, uma vez que seguimos sendo esboços de inúmeros desejos e projetos. E é pelo desejo de falar com o outro que levantamos a voz. E a matéria do nosso sonho – que a princípio pode parecer fugaz, já que o ato de narrar oralmente não se perpetua no tempo e no espaço – só encontrará eco se levar, num próximo passo, o ouvinte ao livro. Aí sim, ao refazerem suas histórias de leitores, o contador de histórias ocupará, nessas biografias, um lugar especialmente resguardado pelo coração. E que toda essa fala aqui venha legendada pela urgência de novos contadores de histórias. (2012, p. 26-27)

E mesmo aqueles que não foram afortunados, que não trazem as marcas dos que garantiram a memória das leituras, do convívio nas festas e outras reuniões sociais, mesmo os que se sentem diante de um papel em branco quando a pergunta é “quem lhe contava histórias? Ou qual foi a primeira ouvida por você?” mesmo esses, se prestarem atenção e aguçarem os ouvidos: “poderão ouvir como as ruas sussurram suas histórias” e terão matéria prima para “contar, emendar, conhecer a tessitura” das narrativas orais. (GIRARDELLO, 2012, p. 25); se aguçarem os ouvidos perceberão que já nasceram contando histórias – as que os antecede e as que irão sucedê-lo – a própria vida, narrativa com enredos variados e personagens que se unem através de um fio que evolui o tempo inteiro, num movimento de causa e efeito, a vida do outro que exige um saber mais apurado, uma consciência de narrar o que acontece a terceiros a partir da própria ótica:

Pronto! Temos aí elementos suficientes para organizar a narrativa de uma vida: um contexto, o conhecimento praticamente inerente de que podemos relatar as coisas que nos acontecem; uma noção da ordem, da sequência, do encadeamento dos fatos numa linha contínua e ininterrupta que faz o estágio inicial ser distinto do estágio final, porque sempre sujeito às mudanças, próprias de um percurso: fato é soma!

[...] Essa condição de ser portador de uma história todo homem tem! Essa noção de **sujeito-narrador** é própria de quem aprendeu a pensar a sua história! (SISTO, 2012, p. 83)

É por conta disso que a crença na capacidade narrativa de todo e qualquer sujeito sustentam essa pesquisa, todos aqueles que são capazes de se emocionar com as histórias são, ao mesmo tempo, capazes de recontá-las e provocar novas marcas em quem as ouve. Uma história bem contada – de coração – se encontra cumplicidade em algum *escutante*, por certo vai se expandir para além do momento da contação, vai ecoar por muito mais tempo que o da própria narrativa e estabelecer pontos de intersecção entre suas histórias pessoais,

provocando, ajudando a acordar sensações adormecidas e emoções que ocupam lugar no interior de cada ser. A experiência do contador, acumulada no corpo dos anos, repercute no outro e é levada adiante, num “largo campo de mobilidade” (SISTO, 2012).

A verdade das marcas em movimento, deixadas no ouvinte – geográfica e temporal – sustentam a arte de contar histórias e garantem a perenidade das narrativas, desse patrimônio cultural de um povo. Continuamos a viver nas experiências recontadas por nossos antepassados e compartilhamos uma humanidade com as novas gerações que espelha a presente condição humana. Eis o mistério que provoca as pessoas a desejarem ouvir e contar histórias. Nesse sentido, Peter Brook, citado por Brant, ensina-nos:

Um dos maiores encenadores e pensadores do teatro contemporâneo, Peter Brook, conta no livro “A Porta Aberta” suas experiências observando a prática dos contadores de histórias tradicionais da Índia, Irã e Afeganistão, que mantém vivos os mitos ancestrais. Com um misto de alegria e gravidade os velhos narradores não perdem nunca a relação com seus ouvintes, não para agradá-los, mas para partilhar com eles as qualidades sagradas do texto. Os grandes narradores nunca perdem o contato com a grandeza do mito que estão fazendo viver: “Tem um ouvido voltado para o seu interior e outro para fora.” Assim Brook sintetiza a maior lição dos velhos narradores: estar em dois mundos ao mesmo tempo.

O narrador artístico sabe transitar por esses dois mundos e sabe também que ele é responsável por criar um terceiro mundo, imaginário. O espaço de construção conjunta da história, espaço de comunhão com os indivíduos da plateia onde de fato da ação do conto acontece. A terceira margem da cena. (BRANT, 2011, p. 69)

3.4 DAS FORMAS DE APRENDIZAGEM À CONSTITUIÇÃO DO ACERVO: A HISTÓRIA DE ALGUNS CONTADORES...

Para Brant (2011, p. 68)²⁰ o repertório do contador de histórias “é resultado de uma experiência individual com a literatura, com o seu universo mais íntimo de significações, com sua história de amor com a linguagem; ele tem o dom de trazer para a voz a palavra autoral por meio de um processo de apropriação que faz seu texto se transformar em oralidade.” Diante dessa constatação é preciso refletir: Como um contador de histórias escolhe as histórias que deseja contar? Que critérios vêm à tona na hora dessa escolha? Existem autores preferidos? É imprescindível gostar da história para narrar bem? Há uma relação entre o repertório constituído pelo narrador oral e o profissional que ele se tornou? Que elementos são incorporados ao conto que demarcam o estilo de um contador? Quem lhes ensinou a contar

²⁰ PRIETO, Benita (Org.). *Contadores de Histórias: um exercício para muitas vozes*. Rio de Janeiro: s. ed, 2011.

histórias? São inquietações que sustentam este trabalho e que foram refletidas por contadores de histórias através de entrevistas. O conteúdo dessas entrevistas compõe parte do corpus desta pesquisa e revela substantiva contribuição para nosso entendimento acerca da constituição do repertório de um contador de histórias.

Não nos parece redundância lembrar que o narrador contemporâneo, quase sempre, apreende os contos, na maioria das vezes, através da leitura que faz deles, pois vive em uma realidade em que a experiência da escuta e da repetição para esse tipo de aprendizagem foram, muitas vezes, substituídas por formas variadas de estudo que vão da leitura dos livros a participação nas oficinas de contação de histórias. O narrador contemporâneo não tem a escuta de narrativas como prática do cotidiano e quase nunca constitui o seu repertório a partir de um grupo cultural com o qual tenha convivido; Diferentemente, o contador tradicional, aquele que tem a memória do seu grupo como fonte inesgotável de narrativas e a memória auditiva como capacidade enraizada de estruturar o pensamento, carrega a marca da cultura oral que lhe influencia diretamente e, conseqüentemente estrutura as narrativas.

Existe, entretanto, contadores contemporâneos com marcas advindas de sua formação recente, mas que mantém marcas da tradição. Esse parece ser o caso do nosso entrevistado Toni Edson. Em entrevista concedida em 05/02/2013 para essa pesquisa, Toni reconhece que a escolha das suas histórias também se dá pela força da ancestralidade que demarca as suas raízes culturais e quando provocado a falar sobre o seu processo de apreensão do seu repertório, nos revela:

[...] inclusive num dos espetáculos do “E se África...” a Jose começa falando: “Essas histórias talvez eu já soubesse” e a gente acredita muito nisso... nessa questão de que é... voltando a essa questão “a gente não escolhe, as histórias as histórias escolhem a gente?”... e as histórias comunicam com camadas interiores nossas... é mais ainda sobre isso que eu falo [...]

Contar histórias é um ato que se configura através da espontaneidade e quando as aprendizagens saem da transmissão das estruturas tradicionais e perpassam as formas de ensino organizadas de maneira institucionalizada, a exemplo dos espaços de produção de conhecimento intelectual como as universidades, elas se convertem em cultura erudita. E é essa forma de produção de conhecimento que os contadores de histórias contemporâneos têm construído na atualidade, para quem o conto de tradição oral é parte ou inteiramente o seu repertório. Esse processo se dá, não por herança, mesmo que alguns ainda tenham em seu

repertório histórias ensinadas por contadores tradicionais... mas, por interesse e escolha como demonstram os relatos das entrevistas revelados nesta pesquisa.

A princípio, é possível perceber que mesmo tendo se formado pela via da institucionalização, muitos atores desta pesquisa tiveram a figura de um narrador tradicional na infância ou na fase adulta que lhes marcaram, que trouxeram a ideia de ancestralidade e que provocaram o desejo de narrar. Mesmo sendo o livro um grande aliado na composição do repertório para todos eles, foi possível integrar essas duas formas distintas de transmissão da tradição contida nas histórias: a oralidade e a escrita. Quem ilustra com propriedade esse híbrido é a contadora de histórias Keu Apoema em entrevista realizada em 02/01/2013 quando inquirida sobre a composição do seu acervo ela descreveu a figura de uma narradora tradicional, mas demarcou os livros ou autores/compiladores que registraram tais histórias:

Eu tenho... duas experiências que são muito importantes para a construção do meu acervo: uma é de uma contadora de histórias de quando eu era criança... na minha vida... E na verdade ela me contava três histórias... mas são três histórias que eu conto até hoje que é a Princesa da Cara de Pau que é uma versão de Cara de Asno de Perrault, A Moura Torta que também é bem conhecida pelo nosso... é... o nosso... folclore brasileiro, né? Pelos contos brasileiros; e uma outra história chamada Os Dois Corcundas que também foi recolhida por Câmara Cascudo. Então essas três histórias são muito base pra mim, eu conto elas há mais de vinte anos, muito antes de ser, de trabalhar como contadora de histórias.

Clara Haddad, contadora de histórias luso-brasileira, em nossa entrevista, descreveu como o seu acervo foi constituído e, mais uma vez a narradora tradicional apareceu como um primeiro elemento orientador das aprendizagens e das experiências do ato de narrar. Só depois dessa iniciação é que ela se aproxima da literatura impressa através das coletâneas de textos da tradição oral brasileira, compilados por etnólogos e folcloristas:

Bem, na verdade...é... eu comecei pelas histórias que eu ouvia da minha avó, então os contos... é... tradicionais, mais libaneses, mais do universo árabe foram as primeiras histórias que eu narrei porque era esse o universo que eu vivia desde infância, né? Depois foi entrando mesmo na minha vida, a questão dos contos populares brasileiros, né? Outros contos... ahhh... as histórias literárias. Mas o meu forte sempre foi contos ligados a África, ao Continente Africano, né? Porque aí tem, dessa cultura... não sei porque... eu acho que talvez a minha avó que me tenha, assim, motivado a buscar mais essas histórias. Porque elas fazem parte da minha história, né? E...o meu repertório é basicamente formado disso. (Entrevista concedida em 28/10/2012).

Mas há os contadores de histórias que não tiveram a figura de um narrador tradicional na infância, a exemplo de Toni Edson, que traz em seu repertório grande quantidade de contos africanos e indígenas, todos aprendidos nos espaços de atuação profissional como ator e nos cursos de formação de contadores de histórias promovidos pelo SESC de Florianópolis, Santa Catarina. Em entrevista, concedida em 05/02/2013 ele revela que:

Eu morei em Florianópolis por treze anos e trabalho como ator há bastante tempo, daí... em 99 houve uma instalação do SESC Nacional que foi pra lá que chamava Mitos e Lendas e aí, a gente... éramos um grupo de vinte e seis atores e a gente ficava em torno de quatro horas e nessas quatro horas a gente recebia algumas pessoas e contava histórias curtas. E daí, eu acabei fazendo parte desse grupo de atores, compus músicas para todas as lendas e depois de um tempo o pessoal contava cantando também e houve um resultado super positivo, mas na verdade, antes disso, eu trabalhava, eu era voluntário numa casa chamada Lar Recanto do Carinho pra crianças portadoras do HIV e eu havia feito a adaptação de uma história do, de um livro infantil, infanto-juvenil do José Geraldo Pinto Ferreira chamado Pena Quebrada e eu adaptei Pena Quebrada e levei pras crianças pra contar. Aí na verdade eu levei, fiz toda uma cola bonitinha, com umas folhas coloridas, mas as crianças destruíram as folhas e mostraram que eu tinha que contar sem cola, sem folha, foi ótimo, foi maravilhoso, foi uma história que eu conto até hoje também... essa história do Pena. Daí logo depois a questão dos Mitos e Lendas que eu fiquei, o projeto tinha mais ou menos um mês, eu fiquei trabalhando e aí a gente recebia... é... em quatro horas, com intervalos de quinze minutos, a gente recebia vinte e cinco pessoas, contava quatro, cinco histórias... aí tinha um tempo pra relaxar, aí depois a gente tinha mais um grupo de vinte e cinco, então, comecei a praticar. O mesmo SESC depois, o SESC de Santa Catarina instituiu o primeiro curso de formação contadores de histórias, um ano depois e aí eu fiz o primeiro curso que foi com Sérgio Belo, pessoa fantástica, um contador de histórias maravilhoso e... fui contando, fui contando, fui contando, fui contando histórias [...]

[...] depois que eu comecei a contar histórias eu voltei pra Aracaju e fui conversar muito com meu avô que é uma pessoa que tava sempre ali, o tempo todo, disponível, mas parecia o... que... eu nunca ter tempo, sempre fazendo outras coisas e eu parei pra escutar as histórias dele. Ele me contou muita coisa, muita coisa bacana... na verdade, logo depois dos meus dezesseis anos eu comecei a ter prática de ouvir histórias... que antes disso [...]

Para outra contadora de história, Ana Luiza, o que vem determinando a escolha do seu repertório é o contexto no qual desenvolve sua prática. Como ela atua em instituições que atendem a pessoas com deficiência, a exemplo da Pestalozzi que presta atendimento educacional aos alunos da Rede Estadual de Ensino, com transtornos globais do desenvolvimento – TGD, com idade a partir dos 02 anos, a exemplo do Centro de

Atendimento Educacional Especializado da Bahia – CAEEPB, a diferença é a temática que dá unidade ao seu repertório:

[...] eu comecei a perceber que todas as histórias que eu contava na escola eram histórias de livros [...] uma história do Camaleão, depois uma história do Pequeno Azul e do Pequeno Amarelo, eram histórias que lidavam com as diferenças. Então eu peguei essas histórias e mais algumas que eram da oralidade, por exemplo, a história do Menino sem Nome [...] peguei histórias que eu já contava e montei uma apresentação que era “Histórias das Diferenças”.

Os atores desta pesquisa, no momento da entrevista, revelaram os nomes de narradores tradicionais que representam a renovação da arte de contar histórias no país a partir da década de 1990 e que estruturaram em cursos e oficinas os modos de narrar responsáveis pela inserção de muita gente no mundo das narrativas orais. Através do PROLER pude vivenciar as oficinas de contação de histórias com Augusto Pessoa, Grupo Confabulando, José Mauro Brant e muitos outros; enquanto Clara Haddad bebeu na fonte de Hassane Kassi Kouyat; Keu Apoema conviveu com Gislayne Matos que inspirou também Ana Luiza; Rita Nasser estudou com a Regina Machado; Pinduka interagiu com a Betty Coelho e os Tapetes Contadores de Histórias; e, Toni Edson com Sérgio Bello, Gilka Girardello e Celso Sisto. Eles marcaram decisivamente a constituição desses sujeitos como gente das maravilhas. Segundo Toni Edson:

[...] Em 2003 o SESC traz o primeiro curso intermediário de formação de contadores... primeiro foi o básico com uma formação de 60 horas onde a gente consegue contar bem uma história, pelo menos... e aí no curso intermediário a gente aprende a fazer costuras de histórias, né? [...] Eu já contava histórias, eu já brincava um pouco com isso no Lar Recanto do Carinho e no Mito e Lendas, gostava relativamente do que eu fazia, sempre na perspectiva do ator – eu trabalho com o teatro desde os 11 anos – eu sabia de certa maneira que eu estava atuando. Mas o primeiro curso em 2000, na verdade esse estalo surgiu aí quando eu contei a primeira história e o olho do Sérgio Bello lacrimejou e ele falou: “Nossa, você é um contador de histórias”. Aí ele falou pra mim, eu fui batizado [...] E o próprio Sérgio, depois eu fiz outro curso com ele, e aí ele já teceu outras críticas, a gente já teve conversando bastante sobre isso [...] no curso intermediário os professores eram o Sérgio e a Gilka Girardello, e ao mesmo tempo o Celso Sisto tava lá [...] então era um curso maravilhoso, a gente tava imerso [...]

Segundo Keu Apoema, quando questionada sobre os narradores que lhe influenciaram, ela descreve a relação com a Gislayne Matos, sua mediação numa oficina de contação de histórias e suas publicações:

[...] O segundo trabalho que foi extremamente importante foi o trabalho com a Gislayne Matos... Eu tenho uma relação com a Gislayne Matos porque eu fiz uma oficina com ela de uma semana e, dessa oficina eu já sai mais ou menos com umas quatro, cinco histórias na cabeça... [...] então hoje, histórias muito importantes que eu conto, eu constitui a partir da relação com a Gislayne, primeiro nessa oficina – a primeira oficina que eu fiz que foi em 2000 em São João Del Rei, com ela – depois a partir dos livros de coletâneas dela – ela tem um livro em especial que pra mim é o mais importante que é o Caderno de Contos, que é um livro anterior aquele das fases e a partir daí eu fui me constituindo de diferentes formas [...]

Ana Luiza fala do Teatro Griô, um grupo de pesquisa e prática do teatro, que se inspira na arte dos contadores de história de matriz africana, artistas populares e palhaços para a realização de um trabalho artístico e de formação e fala também sobre uma experiência com uma contadora de histórias portuguesa com quem conviveu e costumava estruturar a formação proposta a partir da neolinguística:

[...] Passado um tempinho eu fiz um outro curso com o Teatro Griô... [...]

[...] Eu fiz um curso que durou três meses em Portugal... que eu fui pra fazer uma residência artística e eu tinha alguns tempos livres e eu fiz esse curso em um lugar que era num lugar chamado EVOE e lá tinha uma contadora de histórias muito interessante, portuguesa, que trabalhava também com PNL – Programação Neolinguística – e então ela tinha uma forma própria também de trabalhar a narrativa espacialmente... então ela colocava por exemplo, banquinhos e aí você começava a contar histórias sentada e terminava em pé e como que isso modificava a sua forma de contar a mesma história. E então ela trabalhou muito com esses jogos. Trabalhou por exemplo com: você contava um pedacinho, aí falava assim “então vá lá você agora e conta esse mesmo pedacinho”. Então a gente via uma diversidade dentro da mesma coisa, pessoas contando diferente [...]

Diante da mesma questão, Pinduka trouxe uma resposta que integrou o processo de aprendizagem visto nas oficinas de contação de histórias e as aprendizagens adquiridas a partir da interação com outros contadores em estado de performance. Mesmo não tendo feito uma oficina de contação ele viu os narradores contando as suas histórias e falando sobre os seus processos de constituição, isso lhe valeu outro olhar sobre uma didática da formação:

Não fiz nenhuma formação como contador, mas encontrei alguns pelo caminho, filiados a diferentes tradições (umas mais afeitas à performatização da narrativa, outras mais interessadas em apenas dar voz à história), e busquei na fruição do que eles apresentavam, pistas sobre uma possível relação excelente entre texto e gesto. Entre os nomes que posso destacar assim de supetão estão o do mineiro Adelson Murta (que é mais “oficialmente” artista dos brinquedos), o da Zoe, aqui de Salvador, o da Betty Coelho, além dos coletivos Tapetes Contadores de Histórias, Gira Girou, Roda-Pião e Bola de Meia.

Quando provocados a pensar sobre os critérios que os levaram para a escolha das histórias, para constituição de um repertório, a maioria dos sujeitos do nosso estudo afirma que buscam sempre o que gostam, que abraçam as histórias que lhes tocam, muitas vezes porque estabelecem uma relação com sua história de vida e outras porque simplesmente são tocados pelo texto. Betty Coelho diz em seu livro “Contar histórias: uma arte sem idade” (1999, p. 14) que “se a história não nos desperta a sensibilidade, a emoção, não iremos contá-la com sucesso. Primeiro, é preciso gostar dela, compreendê-la para transmitir tudo isso ao ouvinte”. É o que Clara Haddad ratifica em entrevista quando provocada sobre a constituição do seu repertório:

Ah, é tudo que eu gosto de contar... porque o contador ele conta a si mesmo, ele conta o que ele vê do mundo, o que ele sente e as suas inquietações... é... os seus desejos, os seus sonhos eeee... a partir do momento que ele narra, ele entra em comunhão com aquelas pessoas, com as pessoas que o ouvem e eu acho que essa comunhão faz ele entender um pouco de quem ele é, né? E do que é que ele tá fazendo aqui no mundo, e porque tá aqui, né? Eu tenho muito essa ideia, não sei, sempre foi por aí, né? Acho que as histórias contam um pouco do como eu penso o mundo, como eu sinto o mundo, como eu vejo o mundo. É isso, faz parte de mim... ah, não tem nada que descole... é minha pele.

Keu Apoema quando provocada com a mesma questão apresentou uma resposta que nos remete também aos seus gostos, mais especificamente as suas crenças e vivências, citando o universo feminino como um coletivo de histórias escolhidas para compor o seu repertório:

As histórias me escolhem porque elas falam de coisas que eu acredito, de coisas que eu tô vivendo... isso sem dúvida... nenhuma. Não tem um elemento específico que cruze a todas, né? Mas são histórias que de alguma coisa, de alguma forma falam de coisas que eu acredito, isso sem dúvida. É... tem uma história que eu conto muito por exemplo que é a história de “Fátima Fiandeira” que é uma história que tá, que a Regina Machado contava, que tá também em alguma coletânea da Gislayne, que tá em outros livros também. É uma história muito relativamente comum, que uma história que fala dos desafios que uma mulher enfrenta, né? Ela vai enfrentando um desafio atrás do outro pra no final conseguir tecer o destino dela e tem uma outra história que é uma história que eu adoro também... chamada “Sinhá e a Cachorrinha” que é uma história de uma menina que vai... que acaba matando a cachorrinha dela pra poder ficar com o moço bonito e a cachorrinha na verdade é o signo da intuição dela. Gosto muito de histórias que falam de mulheres. Eu tenho um conjunto bastante bom de histórias que falam do feminino. Tem um livro pra mim que é super importante que é aquele “Mulheres que correm com os lobos” da Clarice Pinkólas [...]

A visão dessa contadora de histórias coaduna com as palavras de Patrini (2005, p. 129):

Algumas contadoras acentuam esta necessidade de força interior, de conversa com sua natureza de mulher para esculpir seu repertório. Através das histórias e narrativas de vida, pode constatar que no repertório de algumas contadoras predominam os temas da mulher, da interdição da palavra, do retorno à tradição e do confronto consigo mesmas. É a marca de uma cultura que encontra sua origem numa época em que o papel social da mulher era outro. Esta influência é ressentida através de uma ausência, de uma dor, da experiência da devastação, além de outros sentimentos que passam por uma via mais intimista.

É possível perceber ainda que há uma aproximação nas vozes de Clara Haddad e Keu Apoema, especialmente quando descrevem a construção de um repertório que lhes revela, que traz a tona uma forma de ver o mundo pelo olhar da sensibilidade. Essas histórias lhes provocam, lhes fazem pensar e elas, misturam esses efeitos de sentido promovidos pelo texto e por suas histórias de vida e lançam para quem as ouve. O ouvinte recebe toda a carga de emoção de uma contadora de histórias que acredita verdadeiramente na força da palavra narrada por ela.

O conto para eles (o contador de histórias), mais que um texto, é uma mensagem ancestral que alimenta o espírito e deve ser transmitida. O conto é uma palavra viva e o contador, alguém que pode testemunhá-lo, pois foi escolhido por ele. (MATOS, p. XXVIII, 2005).

Ana Luiza quando descreveu as suas escolhas demarcou os ganhos de ter a possibilidade de misturar o conto de autor com os de tradição oral e apresentou os seus argumentos em defesa da completude entre as fontes que lhe inspiram e abrem as portas do narrar:

[...] Eu acabo que no fim das contas, eu mesclo... porque como eu comecei com contos de autor por conta da experiência como professora eu vim a contar contos que eram mais de domínio público, depois. Só que eu percebia que existia uma diferença no público com as duas – não desmerecendo nenhuma forma, né? – eu acreditava muito que tanto uma forma quanto outra eram boas. Eu percebia, por exemplo, que quando eu contava uma história – Qual é o sabor da lua?²¹ – que é uma história de autor e que tem toda uma graça, que é uma história bem construída, muito inteligente, né? Uma história, digamos que alguém teve algum *insight* e construiu uma narrativa muito linda e ela envolve [...]. Só que quando você conta uma história da oralidade que ela traz umas discrepâncias que assim... que te coloca em outro lugar, te deixa descolocado mesmo. Aí você vê que existe um tipo de envolvimento que parece que a criança entra num jogo, numa pré-disposição de jogo diferente [...] então eu percebo que existe essa diferença... eu percebo que uma tem uma habilidade linda de encantamento [...] e a outra tem a coisa da sabedoria.

²¹ Michael Erejniec (Ed. Brinque-Book)

Pinduka sinalizou que o seu repertório vem de onde a grande maioria dos narradores contemporâneos costuma garimpar as suas histórias – áudio, vídeo e livro – já a sua escolha é feita através do que lhe parece provocar a imaginação do ouvinte, seja pelo que escutam, seja pelas ilustrações que vêm durante a narrativa feita através do livro, revelando com isso o seu conceito para o narrador oral de histórias – aquele que narra oralmente e aquele que lê recebem o mesmo status:

Meu repertório vem de onde histórias costumam vir contemporaneamente: contos tradicionais já fixados na escrita, registrados em áudio (caso dos discos: Lp's, Cd's ou em formato digital) e, mais raramente, de fontes orais diretas; Também utilizo livros de literatura para a infância, com maior ou menor número de ilustrações, mas que me pareçam sugestivos para a imaginação e para a tessitura de um bom acontecimento narrativo com as crianças e/ou professores em formação.

Rita Nasser demarcou o seu repertório com as histórias aprendidas com os familiares, especialmente os contos de tradição oral e os contos de fadas, mas foi a única que experimentou contradizer a ideia de que o contador de histórias deve narrar apenas o que ele gosta, o que lhe emociona, o que pode ser contado de cor. Para ela, o interesse do ouvinte também precisa ser considerado, considerando ser ele é um parceiro importante na hora da constituição do repertório:

Muitas... Muitas histórias formam meu repertório: contos da tradição oral, contos de fadas, outros, muitos, todos, sempre...Muitas também vieram da infância, contos de tradição (família de origens árabe e mineira).

Atualmente conto aquelas histórias que não me são muito significativas, para mim. Por quê? Ah! Porque depois de tantos anos contando apenas aquilo que gostava experimentei apresentar ao ouvinte textos diferentes daqueles, pensando mesmo na desconstrução da ideia de que devemos estar apaixonados por uma história para contá-la. Assim fiz e vi que as percepções são diferentes, assim como as histórias-vida. Venho observando que histórias despertam sentimentos diversos em diferentes pessoas e momentos e por isso preciso contar novas e outras também. Pessoas diferentes se identificam, ou não, com diferentes textos e formas de contá-los.

Experimento mais, ousa mais!

Mudei? Ainda não sei. Descobri que agora não conto apenas o que gosto e conto para ver se gostam, do que gostam.

Algumas do meu repertório atual: As Três Penas (Grimm), As Três Casinhas (Ítalo Calvino), O Macaco e a Velha (conto popular), O Rabo do Macaco (conto popular), Bulunga o Rei Azul (Pedro Bloch), O Chapéu Torto (Rita Nasser), A Caixa de Palavras (Rita Nasser), A Madrasta (conto popular) O Lobo e os Sete Cabritinhos (Grimm), são tantas outras...

No que concerne à escolha de autores, os entrevistados foram unânimes em apontar o conto de tradição oral como coluna vertebral de seus repertórios, mas embora tenham retratado a figura do Câmara Cascudo como responsável pela coleta dos muitos contos que narram, outros autores foram acrescidos ao repertório. No caso de Keu Apoema, mesmo apresentando uma boa quantidade de autores quando descreveu seu repertório, todos eles sempre apareceram na condição de quem reconta o conto de tradição oral, fato que ela fez questão de destacar durante a entrevista:

Eu não gosto de trabalhar com o conceito de autor na minha pesquisa, de histórias inclusive. Eu gosto de trabalhar com o conceito de pessoas que recolhem e fazem o reconto. E aí nesse sentido, não tem muito assim. Tem alguns autores de quem eu peguei muitas... alguns autores, alguns pesquisadores de quem eu peguei muitos: tem o Câmara Cascudo que eu acho básico o livro dele Contos Tradicionais do Brasil, que é onde vai ter Moura Torta, é onde vai ter Os Compadres Corcundas, é onde tem uma história também que é Príncipe Cara de Veado que é, que eu acho linda que é uma versão de Eros e Psiqué. Eu bebo muito na fonte da mitologia também, dos mitos africanos, dos mitos gregos, eu gosto muito também... é... tem um livro que eu gosto muito que é... chama-se...(tse)... Contos de Fada... do século XX... não... não vou lembrar agora, mas é uma escritora inglesa que ela coletou, ela fez uma coleção maravilhosa de contos de fada... eu gosto muito. As Mil e Uma Noites, né? Que é fabuloso. Mas é isso assim, eu não tenho... o que me atrai quando eu penso num livro pra poder escolher uma história, não é o autor é mais que histórias que eu vou encontrar ali, então...

Recentemente, por exemplo, eu andei comprando vários livros do Ricardo Azevedo... porque eu tô querendo muito contar contos de assombração e contos de morte e ele tem umas três publicações... assim... Recentemente eu andei comprando livros que é do Daniel Munduruku e do Cacá Verá porque eu tava querendo adentrar no universo das histórias indígenas, mas assim, o que me chama mesmo é isso, é a história.

Eu comprei alguns livros da Ana Maria Machado porque ela tem uma coleção que ela chama Histórias à Brasileira que tem vários contos, inclusive tem a Moura Torta, tem Pedro Malazarte... é... eu tô muito curiosa por uma coleção da Ana Maria Machado em que ela só tem conto de acumulação [...]. Então, de um modo geral o que me atrai é isso, o que me atrai é que histórias eu tô querendo conhecer, então se aquele autor conta aquelas histórias, então eu vou lá e compro.

Como é possível notar, a contadora de histórias contextualiza seus movimentos de escolha de seu repertório, o que faz com que ele seja variável, não obedecendo a uma categorização rígida. Assim, ora as escolhas demarcam a preferência pelos contos ouvidos na infância como a Moura Torta e Os Compadres Corcundas, ora pelos contos de determinadas culturas como a grega, a africana, a árabe e, ora como acontece no momento, quando há um interesse pelos contos de assombração e morte e pelas histórias indígenas.

O depoimento de Toni Edson é revelador de uma escolha de repertório mais pelas características do conto que pelo estilo de um determinado autor:

[...] e depois os contos africanos... é...um movimento contrário ao que foi minha adolescência, de negar tudo que era afrodescendente, por não... apesar de ter tido alguns aspectos de racismo durante a infância e a adolescência, era uma coisa que eu não discutia justamente porque não era tão forte, era uma coisa que eu preferia falar “eu sou mais que isso, eu continuo caminhando”... até hoje eu digo isso, mas em outras posturas, outras reações... mais enérgicas, atualmente né?... depois da experiência de Florianópolis, principalmente. Então um pouco isso, mas eu pesquisei muitos contos, né? Essa trilha como formador de conto a minha pesquisa era muito mais calcada em contos africanos, mas tenho lido muita coisa e... gosto, tenho um fascínio enorme por contos que tratam dos Brasis, dos vários Brasis como das várias Áfricas. Não são autores preferidos, são gêneros, são locais, são as coisas que eu gosto.

O que acontece com esse narrador oral é o que descreve Patrini (2005, p. 129), ele: “[...] não abandona a sua origem, e, como fazem todos os contadores, quer mostrar o fio que o liga à tradição”. Um exemplo dessa ligação para Toni Edson é a música, elemento incorporado as suas narrativas, ao conto africano... no caso desse narrador há um diálogo estreito entre as suas origens, o seu estilo como contador de histórias e a canção:

[...] minha mãe canta... ela canta o tempo todo e ela conta as histórias das músicas, como é que ela descobriu e, conta muitas histórias também, mas em torno desse aspecto musical que me fortaleceu. Eu sou compositor e trabalho muito com música pra teatro e música pra os contos. As músicas aparecem nas minhas histórias. Eu não toco instrumento nenhum, mas eu componho, faço melodia e letra de cabeça. Normalmente começo as minhas sessões de conto cantando, né?

E aí a gente foi pra Cabo Verde, foi em 2011... mas... e a gente foi pra Cabo Verde e um contador de histórias do Mali, um diéli, ele começou a contar histórias cantando e, aí eu tava com duas garotas que eu dirijo o espetáculo de contação de histórias – depois de um tempo eu comecei a fazer isso, formar contadores, trabalhar como diretor de contação de histórias... e a gente foi com três espetáculos pra lá, um que eu faço e dois que elas fazem e eu dirijo – e aí – todos os espetáculos começam com música – fiz questão de compor e o... (como é o nome dele?)... vou lembrar daqui há pouco – ai meu Deus – Utandina. Ele falou pra gente que na verdade tudo na África começa com música, tudo na África passa pela música e as duas meninas me olharam ao mesmo tempo, assim. Aí eu disse, eu sabia... e eu não li em lugar nenhum... é... já tava em mim muito antes...

Clara Haddad faz a inserção de outros elementos em suas histórias, mas deixa claro que prefere fazer uso apenas da palavra já que se inspira na figura de uma narradora tradicional que é a sua avó:

[...] É claro que hoje em dia eu mesclo um pouco de tudo: eu uso livro, eu uso bonecos, eu uso kamishibai, que é um teatro japonês, né? Pra contar histórias – que é uma técnica milenar, antiga, ancestral – então eu busco beber do ancestral e deixar um pouco o contemporâneo... de alguma maneira, né? Eu tento ainda preservar essa cultura, isso que eu aprendi... que a minha avó... ela não usava recurso nenhum, o recurso dela era a voz, né? A entonação, essas variações que ela fazia, essa modulação de voz – que era uma coisa natural – ela nunca estudou nada de teatro, era uma coisa dela. Então, a figura da minha avó foi o que mais influenciou e influencia até hoje o meu trabalho.

Keu Apoema quando perguntada sobre a inserção de elementos diversos em suas histórias registra uma nova experiência que vem vivendo no campo do espetáculo, nos fala ainda da inserção da música e dos contos de acumulação (que exigem um pouco mais da performance do contador de histórias) em seu repertório:

Tem um tempo de uns cinco anos pra cá, mais ou menos... talvez mais, de uns oito anos pra cá que eu comecei a adentrar num outro território que era menos conhecido pra mim que são os contos acumulativos, contos com canção, contos pra criança como João Jiló... que aí tem a coisa da música, do corpo, que tem uma coisa, né? Mas, assim... que é uma parte bem menor do meu repertório, comparado com esses outros contos onde eu já insiro os elementos sonoros. Adoro trabalhar com canção, adoro... e acho que não trabalho mais porque não me sinto tão à vontade, se eu me sentisse mais à vontade eu inseriria mais ainda o elemento da canção. Tem uma coisa que me deixa muito confortável na coisa do contar história que é isso, a gente conta com os recursos que a gente tem. Então, eu diria que o meu recurso é muito mais a minha memória mesmo e uma sensação de que eu tenho de que eu tô conversando com as pessoas quando eu conto, então isso faz com que eu seja... bem... mais... tradicional, digamos, mas eu não sei se é essa de fato a expressão, né? Eu me sinto conversando com as pessoas quando eu conto. Meu desafio agora, nesse momento da minha vida, inclusive, quando eu me proponho a fazer o espetáculo – o Ziri-Ziri – tem um outro espetáculo começando a ser sonhado... é de extrapolar um pouco, inclusive isso, né? É de trabalhar mais com a canção, trabalhar mais com o corpo, trabalhar com a noção de espetáculo mesmo e aí eu já vou fazendo um percurso um pouco diferente, mas isso é novo pra mim, isso é novo [...]

A fala de Keu Apoema nos faz refletir sobre o estilo de cada contador de histórias e como ele vai misturando os seus gostos por determinadas histórias e as suas habilidades para cantar, tocar um instrumento, inserir um objeto na cena da narrativa. Esses experimentos resultam em um tipo de *performance* que vai dando a ele uma identidade, um jeito de narrar que é apenas seu. São abordagens que segundo Patrini (2005, p. 68), se traduzem como: “[...] fundamentais e nos dão uma ideia da consciência que o contador possui do contexto de sua arte. Às vezes, elas nos revelam as vontades pessoais através das confidências que surgem no

coração das respostas”, como é o caso de Ana Luiza e a inserção de elementos sonoros em sua narrativa:

[...] Eu adoro história que tem música e uso também instrumentos pra entremear, pra dar uma pausa na história, um momento onde tem mesmo um suspense, onde eles estão mesmo refletindo, sabe? Onde é o momento de dizer assim: Olhe, a história veio até aqui e tin – din – din – din – din – din – din (*sofejando o som da kalimba*). Eu uso a kalimba, eu uso uns chocalhozinhos, eu uso um berimbau de boca, uso tambor, qualquer coisa que faça barulhinho... às vezes eu não tenho nada disso e eu bato alguma coisa, eu uso. Eu acho que o som traz um movimento diferente pra história.

As histórias que compõem o meu repertório falam de superação, da trajetória de uma personagem que depois de muitos obstáculos, chega a redenção, como é o caso de Helena, Helena (anexo 3) e A Menina da Figueira, onde a figura da madrasta substituta da mãe, é responsável pelos maltratos sofridos pela personagem principal e, só depois de um longo caminho, carregado de dificuldades, o final feliz chega com a revelação da verdade. Assim como as histórias preteridas por Keu Apoema, meu repertório também evoca o feminino, mas sempre com uma marca distinta, a música. As histórias que me escolheram, que costumo contar de “cor”, trazem uma musicalidade, seja pela inserção do elemento sonoro – como a canção ou um instrumento musical – ou pela poesia, que também é outra forma musical de trazer à tona as narrativas. Por esse viés, o ato de contar passa a ser, tomando de empréstimo a expressão de Pelen um “ritual de celebração identitária” (PELEN, 1991 in PATRINI, 2005, p. 69).

Como foi possível observar, nossos contemporâneos contadores de histórias, assim como muitos tradicionais, sustentam as suas práticas no uso da voz e da expressão corporal como instrumentos de trabalho, como um desdobramento da palavra, que às vezes ganha o acompanhamento de um instrumento musical ou outro elemento sonoro, a exemplo dos que buscam inspiração nos antigos narradores africanos ou orientais, como é o caso de Ana Luiza e Toni Edson. Entretanto, todos eles apresentam um universo bastante diversificado em seu repertório, e trazem a memória como elemento de coesão, capaz de dar unidade a uma arte que tem na experiência de vida e consciência de si os maiores ingredientes para sustentar as suas práticas.

E é essa identidade que se revela através das entrevistas quando os contadores de histórias são questionados sobre a relação existente entre o repertório que constituíram e o contador de histórias que se tornaram. Toni Edson revela a sua relação com a África em toda a sua entrevista e as suas histórias contam muito da trajetória percorrida por ele até aqui. Clara

Haddad, residente em Portugal tem um grande número de histórias europeias no repertório e a sua formação como atriz se revela no momento da performance, mas é Keu Apoema e Pinduka, os que expressam sistematicamente a relação repertório – contador de histórias:

Eu gosto muito de contos de sabedoria, que falam de confiança, contos que falam de destino, de superação, contos que falam de adversidade da vida. Eu tenho um conjunto de contos desses que eu tenho... é... eu gosto muito de contos de fada, que tem essa mesma característica, né? O conto de fadas é sempre provas... e... enfrentamento disso... e tal. [...] Eu tenho um universo muito pequeno de contos que a gente chamaria de conto pra criança, né? que é onde meu corpo, ele se abre mais, ele se coloca mais. Então eu sou de fato uma contadora de histórias que é muito enraizada, né? A minha voz também é uma voz que... ela tá pro calmo... eu faço variações mas tá numa certa, numa certa faixa e eu acho que as histórias que eu conto propiciam isso. Elas falam muito de quem eu sou, inclusive como contadora de histórias, da escolha do tipo de história que eu conto, né? (Keu Apoema)

Essa é profunda, hein! Sei não, Sou um “cabra” da superfície. Posso dizer que as histórias que conto são aquelas que quando encontrei dispararam minha autoria, me chamaram para ser co-autor, foram insinuantes o bastante para que eu puxasse o fio da história e seguisse desenrolando-o em outras paragens para que outros se autorizassem a também serem co-autores e a ciranda narrativa pudesse girar com as muitas autorias de mãos dadas, cuidando de vez por outra fazer sentido e fazer sentir. Acho que é isso que penso.

Eu acredito, assim como os contadores de histórias entrevistados aqui, que o nosso repertório revela diretamente que contador de histórias nos tornamos, as escolhas são feitas por gostos pessoais, na maioria das vezes marcada pela memória afetiva de cada um, que aciona elementos ritmícios, estilísticos, enredos, personagens, cenas que levam o narrador a uma emoção vivida em algum momento da sua própria história. Mas há para cada um, uma história fundante, que nem sempre é a primeira que foi ouvida, mas aquela que arrebatou o contador de tal maneira que o fez passar adiante esta e muitas outras. No meu caso, Helena, Helena, de Aramis Ribeiro Costa, ouvida a primeira vez na voz do Silvio Carvalho²² em um dos encontros do PROLER na Universidade Estadual de Feira de Santana; para Toni Edson, o conto Pena Quebrada, encomendada pelo próprio autor²³ para converter-se em texto teatral e,

²² Contador de Histórias, atuou junto ao PROLER desde a década de 1990 e professor da Universidade Estadual da Bahia.

²³ Segundo Toni Edson: José Geraldo Pinto Ferreira fez uma encomenda para uma professora de teatro que dava aulas de teatro de bonecos para mim, eu escrevi o texto - montagem para bonecos - montamos, circulamos, eramos 12 pessoas, e depois contei sem os bonecos e o restante do elenco. Já estava fazendo faculdade de teatro...

no caso de Clara Haddad e Keu Apoema, nos contos tradicionais narrados pela avó e pela babá (respectivamente), contadoras tradicionais que marcaram a infância.

Sobre a escolha do repertório, é muito importante que o contador de histórias tome consciência de suas afinidades, desde a relação afetiva que estabelece com o conto até a qualidade estético-literária que ele apresenta até os objetivos de seu movimento de contação. De posse desses elementos, fica possível adaptá-lo ao seu estilo de narrar. Existem histórias que por mais interessantes, provocadoras e bonitas que sejam, precisam combinar com o estilo do contador que vai levá-la ao público; se isso não for feito, corre-se o risco da artificialidade. “Ao escolher um texto para contar o narrador vira dono desta voz. Ele tem o dom de saber escutar e sentir os movimentos subjacentes ao texto” (BRANT, 2011, p. 69):

Eu conto mais do meu jeito, eu prefiro e preciso colocar na minha embocadura. Eu vejo muito isso, com esse trabalho, tem frase que não cabe na boca de algumas pessoas, por várias questões, né? E as vezes a pessoa fica se forçando pra dizer aquilo e aquilo sai... mas acaba saindo mecânico e isso eu desgosto. A gente tem que se apropriar, na minha opinião, dos contos, né? (Toni Edson)

Instigar esses contadores de histórias a revelarem o caminho percorrido para constituírem um repertório foi também um ato de provocação para que reconstruíssemos – pesquisadora e atores da pesquisa – o percurso formativo como narradores orais. É o que Busatto (2011, p. 41) refletiu diante de uma entrevista realizada com uma narradora oral, descrita em seu livro “A Arte de Contar Histórias no Século XXI”:

Esse movimento de recordar a si mesmo conduz a uma tomada de consciência da nossa própria experiência de vida, seja ela intelectual, emocional, afetiva. Aqui se situa a exemplificação da diferença que Derrida²⁴ faz entre indício e expressão. O que poderia ser apenas um indício tornou-se uma expressão, uma ação comunicativa ampliada pela manifestação das vivências, pela exposição da vida interna da alma, pela lembrança dos afetos despertados pela figura paterna, o qual conduzia a narradora por estradas tortuosas, com tantos perigos e convites à descoberta de algo jamais imaginado. Poder-se-ia pensar esse momento como uma expressão do simbólico mediado pela ritualidade ancorada na palavra, no olhar, na escuta, no movimento tosco [...]

Como era de se esperar, os caminhos foram variadamente muitos até que repertório e contador se formassem; muitos deles aprenderam a contar de maneira intuitiva, a exemplo de Keu Apoema que, embora administradora de formação... encontrou nas atividades da área de recursos humanos um insight para começar a narrar, outros são atores de formação como Toni

²⁴ Cléo Busatto se refere as ideias de Jacques Derrida em “A voz e o fenômeno” (Lisboa: Edições 70, 1996, p.27)

Edson e Clara Haddad e, incorporaram em suas práticas teatrais a narrativa de histórias. Outros ainda, vem de uma construção complexa como a Ana Luiza que perpassa um caminho que vai da sala de aula a interação com a yoga, o teatro, a dança, que dialoga com experiências que se efetivam no Brasil – Minas Gerais, São Paulo, Bahia – e em outros países do mundo, a exemplo da Índia e da Tailândia, onde o processo de autodescoberta como educadora coaduna com o da contadora de histórias. Felizmente, houve também muitos pontos comuns nas histórias desses narradores que desenvolveram um saber baseado na experiência, em suas histórias de vida, provocador da emersão e imersão no revolucionário movimento de contação de histórias na contemporaneidade Patrini (2005) chama de “Renovação do Conto”.

4 A EMÍLIA QUE MORA EM CADA UM DE NÓS: constituição do “pedagogo-contador de histórias”²⁵

Educar alguém é introduzi-lo, inicia-lo numa certa categoria de atividades que se considera como dotadas de valor [...], não no sentido de um valor instrumental, de um valor como meio de alcançar uma outra coisa (tal como o êxito social), mas de um valor intrínseco [...] Ou ainda é favorecer nele o desenvolvimento de capacidades e de atitudes que se consideram como desejáveis por si mesmas, é conduzi-lo a um grau superior [...] de realização. (FORQUIN, 1993, p. 65)

Assim como o contador de histórias educa através das histórias e da relação que elas constituem com seus ouvintes, o professor também educa através da relação pedagógica estabelecida com seus alunos. Partindo dessa premissa, desenvolvemos, através do componente curricular “EDCC60 – Vamos contar outra vez? Oficina de contação de história”, procedimentos que se colocaram no território do ensino e da contação de histórias. De modo algum esses procedimentos redundaram em artificialidade, considerando que um dos legados que recebemos da tradição oral foi, no nosso entendimento, “De encantamento em encantamento, o texto da tradição oral faz-se fonte de sabedoria e ensinamento”. Essas oficinas nos renderam elementos para compreender as relações entre o professor e o contador de histórias e o tipo de educação gerado pelo fazer híbrido de professor e contador de histórias. A análise foi feita com o intuito de efetivar o principal objetivo desta tese, definido como o de apresentar entendimentos sobre os percursos percorridos por iniciantes da arte de narrar, estudantes de Pedagogia da FAGED (UFBA), durante a parte empírica da pesquisa, realizada na “oficina” citada.

Nosso percurso nessa “oficina”, desde sua instalação, foi indicativo de que o que as narrativas propiciam a formação do “pedagogo-contador de histórias”. Elas são capazes de promover um exercício de inclusão, em que estudantes de pedagogia diversos – “[...] como são diversas as pessoas com as quais nos relacionamos no mundo, dentro e fora da sala de aula.” (SISTO, 2012, p. 11) – exercitam entre si o binômio fala e escuta, espalhando as histórias que os rodeiam e as suas diferenças.

A narrativa tem o poder de ensinar, como já vimos nos capítulos anteriores desta tese, seja diretamente, como é o caso das fábulas e a moral que elas encerram, seja de maneira

²⁵ Essa expressão será usada sempre que nos referirmos aos estudantes de Pedagogia, sujeitos desta pesquisa, os quais, em sua maioria, também são professores.

subliminar. Através delas, são reveladas questões culturais, que denotam o modo de pensar de um povo, e questões étnicas relativas às raízes que sustentam a formação de qualquer indivíduo.

O contador de histórias, em seu ofício, apresenta, através de suas narrativas, posicionamentos a favor da cidadania – a exemplo do respeito pelos direitos humanos, pelas questões de gênero e pela diversidade, que tanto demarcam a luta das minorias – e faz isso porque tem como matéria-prima a sabedoria ancestral, que se baliza pela justiça.

As narrativas orais integram, socializam, aproximam os diferentes. Por isso, é importante que a função de professor coexista com a de contador de histórias. Quando revestido de contador de histórias, com verdades herdadas de seu repertório de contos e de posse das qualidades estéticas da arte da contação, o professor tem condições de interagir com o outro em seus processos de narração e de escuta de si.

Entretanto, cabe perguntar: em que se assemelham esses dois profissionais da palavra? Em primeiro lugar, professor e contador de histórias desenvolvem seu ofício de gente para gente, com gente – as pessoas com quem necessariamente têm de interagir para fazer circular informações e saberes, produzir conhecimentos e constituir valores. Se atuarem pela via do afeto e da sensibilidade, as semelhanças entre eles se ampliam.

Um professor envolvido com narrativas, como acontece com o contador de histórias, inclina-se a desenvolver também disposição para a “dimensão educativa da palavra” (MATOS, 2005), o que ultrapassa o espaço da escola e se coaduna com a função social da educação prevista pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (BRASIL, 1996):

Art. 2º A educação, dever da família e do Estado, inspirada nos princípios de liberdade e nos ideais de solidariedade humana, tem por finalidade o pleno desenvolvimento do educando, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho.

Sabemos que, nas sociedades de tradição oral, os contadores de histórias fazem uso da palavra em sua dimensão educativa. E fazem isso através da oralidade, reconhecida por eles como o principal veículo de transmissão de saberes. Hoje, porém, o contador de histórias tem consciência de que o sujeito já nasce imerso na sociedade da escrita, influenciado por uma oralidade secundária, na expressão de Ong (1993), fortemente demarcada por suportes tecnológicos que difundem voz e imagem em dimensões diversas. Eis aí o desafio de quem tem a pretensão de educar através das histórias. Nesse sentido, um professor, quando é

também um contador de histórias – tomado pelo desejo e vontade de querer revelar sua condição de narrador, “uma vocação”, na perspectiva de Rubira (2006, p. 18) –, habilita-se para alcançar essa dimensão educativa da palavra:

Falamos de uma vocação não no sentido de se ter um dom dado pronto e acabado que, portanto, dispensa qualquer esforço para que se usufrua dele, mas no sentido mesmo de um chamamento (*vox anima*), ao qual não se pode ignorar porque ele grita em nós, clama por nós, reclamando-nos uma ação. Há de se ter dentro de si uma grande vontade de se comunicar com o outro, de partilhar ações comuns que resultem no aprendizado, no ensinamento desse outro.

Professores e contadores de histórias são guardiões da palavra e, quando se misturam, constroem, através das narrativas, um movimento de fala e escuta entre os seus interlocutores – seus alunos. Quando descobrem quem é a Emília que mora em si – metáfora utilizada neste trabalho para referência ao contador de histórias –, fazem-se portadores de toda sorte de gestos culturais e palavras, assim como a Marquesa de Rabicó um dia contou sua história para ser escrita pelo célebre Visconde de Sabugosa. Como Emília, a tríade pedagogo, professor e contador se aproxima da essência do narrador ancestral que habita em cada um. Através da memória afetiva, eles vão revelando as histórias fundantes que lhes marcaram a vida e revelam o seu gosto pelas narrativas. E, para isso, não há receitas nem fórmulas, tampouco um jeito milagroso que provoque esse híbrido. O que há é um caminho metodológico composto por modos de narrar que saíram dos livros de outros contadores de histórias, é o repertório e a performance de contadores que se apresentam em espaços diversos, é o processo de descoberta dessa Emília que mora em cada um na sua ancestralidade, o que se revela através de um estilo pessoal que provoca e visibiliza potencialidades encobertas.

É no percurso do caminho de descoberta desse narrador, especificamente na pesquisa de campo deste trabalho, que encontramos uma aluna refletindo sobre o que imaginava ser o padrão mais perfeito da performance de um bom contador de histórias e como ela desconstruiu esse paradigma. Quando convidada a falar sobre os efeitos de sentido provocados pelos convidados que frequentaram as oficinas de contação de histórias vivenciadas naquele semestre, ela revelou:

Keu, ela me marcou também. Ela quebrou todos os meus paradigmas, como contadora de histórias. Ela é muito séria. Aí eu fiquei pensando – Meu Deus, se ela é muito séria, como é que ela vai contar histórias? Contador de histórias é tipo Lu, assim, toda à vontade, gosta de brincar, de dar risada. E

assim, ela (Keu) conta história muito bem e naquela seriedade toda. Ela é tranquila, diferente. Aí eu descobri que também posso contar de um jeito mais parecido com o dela (Eliana, Grupo de discussão realizado em 13/12/2011)

Com isso, ficou claro que, nesse processo de aprendizagem, o “pedagogo-contador de histórias”, ao tempo em que se forma pela via das narrativas, também o faz com a “gente das maravilhas”. Isso faz com que ele perceba que não existe um padrão de contador. Contador é um ofício plural, daí a propriedade da expressão “gentes das maravilhas”, indicativa da multiplicidade de pessoas que se ocupam do ofício de contar histórias. Essa percepção é educativa, porque propicia a esse “aprendente” a compreensão de que seus alunos fazem parte do universo de pessoas com histórias singulares e que também merecem expressar suas singularidades, inclusive na forma de narrar seus textos.

Assim como aprende a narrar com a ajuda das potencialidades e características que tem – responsáveis pela construção de um estilo –, também cada criança, jovem ou adulto encontra um jeito próprio de construir seus processos de aprendizagem. E eis a proposta de educação onde se sustenta a palavra educativa do contador de histórias:

Numa proposta de educação ampla – e por ampla entendemos, como Costa²⁶, uma educação interdimensional, ou seja, na qual as diversas dimensões constitutivas do ser humano, a saber: o lógos (razão), o páthos (sentimento), o éros (corporeidade) e o mythos (espiritualidade), sejam trabalhadas de forma equilibrada e harmônica –, a “palavra” do contador tem lugar garantido (MATOS E SORSY, 2005, p. 140)

Mesmo se localizando no universo das artes cênicas, a arte de contar histórias vem, no nosso entendimento, ocupando o espaço de quem se preocupa em educar com arte. Isso porque, na arte da contação, o profissional da educação, em especial o professor, é convidado a expandir um conhecimento interdisciplinar e observar a realidade à sua volta com a sensibilidade de quem faz cultura. Através de histórias, as pessoas encontram lentes para enxergar com mais acuidade seu processo de autoconhecimento e de compreensão do momento histórico em que a sociedade se encontra. Para isso, o sujeito desta pesquisa, um estudante de Pedagogia, iniciante na arte de contar histórias, precisa se portar como parceiro, aquele que propicia meios e torce para que a criatividade do outro aflore, condições importantes para o estabelecimento de espaços de confiança entre os seus alunos, o que pode, na compreensão de Matos (2005, p. 112), “[...] ajudá-los a sair do medo, do torpor e da confusão, para entrar em contato com o próprio processo criador.”

²⁶ COSTA, Antonio Carlos Gomes da. *Folha de São Paulo*, 29 jul. 2003. Suplemento Sinapse, nº 13.

Matos (2005) associando a arte de contar histórias com a educação, na perspectiva da dimensão formativa, afirma que o desenvolvimento humano, seja ele razão, sentimento, corporeidade ou espiritualidade, se realiza através da arte de viver. Cita a expressão usada por Hampaté Bá “do berço ao sarcófago”, para expressar a ideia harmoniosa de “educação formativa”, que começa quando o indivíduo nasce e segue com ele até o final da vida.

Essa é a educação que desejamos para as nossas escolas de Educação Básica, em especial, nas classes da Educação Infantil e nos anos Iniciais do Ensino Fundamental, espaço de atuação dos pedagogos em formação, envolvidos com esta pesquisa. Trata-se de uma escola cuja proposta pedagógica adote, entre outras coisas, a cultura como um elemento iniciador do processo de ensino e aprendizagem.

Acreditamos que a história da formação de um contador de histórias começa antes mesmo que ele aguice o desejo de contar profissionalmente suas próprias narrativas, pela voz de muitos outros sujeitos que compartilharam com ele os momentos que passaram diante dos livros de literatura e das narrativas orais: pais, parentes, amigos, professores e colegas. Assim, o postulado de Bakhtin (apud KOCH, 1993, p. 15-16) fez-se presente em todos os momentos de desenvolvimento da oficina: “Eu sou na medida em que interajo com o outro. É o outro que dá a medida do que sou. A identidade se constrói nessa relação dinâmica com a alteridade.”

A narrativa encena, dramatiza essa relação expressa por Bakhtin. Através dela, o sujeito é, ao mesmo tempo, projeção de si e do outro, porque nenhum discurso provém de um sujeito adâmico que, num gesto inaugural, emerge a cada vez que fala ou escreve, como fonte única do seu dizer. Segundo essa perspectiva, o conceito de subjetividade se desloca para um sujeito que se cinde porque é átomo, partícula de um corpo histórico-social no qual interage com outros discursos dos quais se apossa, ou diante dos quais se posiciona (ou é posicionado) para construir sua fala. Com essa certeza, o desenvolvimento das atividades, com a contação de histórias em sala de aula, foi pautado e sustentado na esperança de que se faça utopia o que diz Chiappini e Marques (1988, p.48): “é essa vivência do grupo que pode habilitá-lo para a descoberta do significado do texto (oral) e das relações sociais dentro e fora da escola”..

Isso, por certo, não dispensa quem trabalha com contação da construção de seu repertório de narrativas, de suas preferências, da condição de segurança para saber de onde partir para desenvolver uma proposta de formação pelo dialogismo: as personagens que deixaram suas marcas, os cenários que desafiaram o tempo e permaneceram intocáveis na memória, os enredos recontados e ressignificados com riqueza de detalhes – tudo isso,

possivelmente, impactará os que estão em seu entorno, especialmente seus alunos. Lacerda (2001, p. 221), em seu texto *Os peixes de Schopenhauer: leitura e classe pensante*, afirma que sua escolha pela literatura é oriunda, em especial, das aulas de alguns professores: “cada um deles me envolveu em sua própria paixão e arrebatamento peculiar”. No caso do “pedagogo-contador de histórias”, se ele não possui esse repertório, se nada ficou guardado em sua memória afetiva, se não tem gostos e preferências por um conto de autor ou de domínio público, se não compartilha títulos, nomes, histórias com os seus alunos, como poderá mediar dialogicamente os muitos sentidos provocados pelas histórias?

Para Bakhtin (2003, p. 410):

[...] não há a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, [...] podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo.

No contexto dialógico em que os momentos de suspense de uma história aparecem sob forma de tristeza de uma personagem, a angústia de uma situação, o envolvimento acaba ocorrendo, de quem conta e de quem ouve, intensificando a experiência da narrativa e seus impactos no grupo. Esse ponto é essencial, considerando que a pessoa humana não é apenas dotada de razão. A alegria e o riso se afastam da escola, pelo menos na hora de efetivar o currículo oficial. A conversa, o bom humor, a risada e a descontração são, por vezes, tomados como “falta de aula” pela administração da escola e, muitas vezes, pelos próprios professores, reproduzindo a lógica da divisão do trabalho, da separação entre prazer e produção, típicos da sociedade capitalista, conforme enfatiza Chiappini e Marques (1988, p. 48).

E é na contramão dessa divisão entre lazer e labor que se encontra a arte de contar histórias, provocadora de alegria no processo educativo, localizada no cerne de uma educação sustentada pelo afeto e pela sensibilidade, responsável, ao lado das outras artes, pela construção de uma poética dos processos de ensino e aprendizagem. Mas, para que essa alegria seja reconhecida no processo educativo, é preciso que o professor se reconheça como alguém que, ao mesmo tempo em que educa, é também educado, já que vive num círculo de

relacionamentos. Esse círculo, segundo Freire (1997, p. 26), permite “[...] a presença de espíritos livres, criativos, libertos da cadeia de comando que assola e conforma nossa educação. [...] percebe que ensinar e aprender não pode se dar fora da procura, da boniteza e da alegria.” [...] e que a educação deve ser estética e ética.”

4.1 AFETO E SENSIBILIDADE: MATÉRIA PRIMA DO “PEDAGOGO-CONTADOR DE HISTÓRIAS”

Para Walter Benjamin (1994), somos todos contadores de histórias, especialmente quando produzimos memórias, sejam elas ficcionais ou verídicas, e essas narrativas angariam sentido quando perpassam o olhar do outro e dialogam com as narrativas desses outros. Em sintonia com as ideias de Benjamin estão também Ricoeur (1985) e Larrosa (2004). Enquanto Benjamin (1994, p. 56) nos indaga sobre uma possível “[...] ligação que o narrador tem com sua matéria – a vida humana – estabelecida através de uma relação artesanal”, Paul Ricoeur (1985, p. 60) reflete sobre o provável diálogo existente “[...] entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana como uma relação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural.” Larrosa (2004, p. 22) complementa essas ideias com a seguinte argumentação:

Talvez nós homens não sejamos outra coisa que não um modo particular de contarmos o que somos. E, para isso, para contarmos o que somos talvez não tenhamos outra possibilidade senão percorrermos de novo as ruínas de nossa biblioteca, para aí tentar recolher as palavras que falem por nós. [...] Que podemos cada um de nós fazer sem transformar nossa inquietude numa história? E, para essa transformação, para esse alívio, acaso contamos com outra coisa a não ser os restos desordenados das histórias recebidas? É isso a que chamamos autoconsciência ou identidade pessoal, isso que ao que parece tem uma forma essencialmente narrativa [segundo Ricoeur] não será talvez a forma sempre provisória e a ponto de desmoronar que damos ao trabalho infinito de distrair, de consolar ou de acalmar com histórias pessoais aquilo que nos inquieta?

Larrosa (2004) ainda comunga as ideias de Ricoeur (1985), especialmente quando se refere à autoconsciência e à identidade pessoal como formas de narrar:

Nossa própria existência não pode ser separada do modo pelo qual podemos nos dar conta de nós mesmos. É contando nossas próprias histórias que

damos, a nós mesmos, uma identidade. Reconhecemo-nos, a nós mesmos, nas histórias que contamos sobre nós mesmos. E é pequena a diferença se essas histórias são verdadeiras ou falsas – tanto a ficção como a história verificável nos provêm de uma identidade. (RICOEUR, 1985, p. 213)

Com base nessas discussões, compreendemos o conceito de narrativa explicitado por esses autores e definimos a perspectiva deste estudo sobre o relato de memórias dos participantes da pesquisa. Lançamos também o olhar sobre a narração de histórias orais ouvidas por essas pessoas em momentos fundantes de sua trajetória de vida. O ato de contar histórias, mesmo sendo alocado num tempo específico, funciona como ferramenta de resgate da importância da palavra e desenvolve a capacidade imaginativa de quem as ouve. Além de explorar a linguagem, as histórias – quando narradas em sala de aula – atribuem sentidos à relação existente entre adultos e crianças, e possibilitam o desenvolvimento da criatividade e a capacidade de brincar com o imaginário de maneira astuciosa. Na contação de histórias, aparecem, como mediadores, pais, avós, tios, professores, primos, “grupos de iguais”, primeiros amigos, entre outros. Esses agentes, ao contarem e lerem histórias para os sujeitos em questão, contribuem definitivamente para sua constituição.

Assim, pesquisas na área de linguagem (GREGÓRIO FILHO, 1998, MATOS, 2005) já demonstraram que a atitude do outro (adulto ou não), de contar histórias ou lê-las para as crianças, é uma via de expressão de afeto. Grotta (2000) afirma, em suas pesquisas, que as “falas” dos sujeitos apontam o que foi a qualidade afetiva de suas interações com as narrativas, através da *performance* do outro, que promoveu o prazer inicial pela oralidade. Daí a importância de relembrar as histórias ouvidas na infância ou na adolescência. Alguma delas deixou uma marca fundante? Que conhecimentos foram apreendidos? Quem as contou? Essa pessoa fez uso do livro ou contou de cor? São ações importantes, pois elas exigem de cada pessoa uma capacidade discursiva que pode levá-las a perceber os acontecimentos responsáveis pela própria formação presentes em sua história pessoal e escolar. Além disso, pode levá-las a constituir um repertório carregado de sentidos e afetos, a ser recontado para outros.

É importante destacar, então, o papel dos conteúdos afetivos na constituição de todo e qualquer sujeito. Galvão (2002) relata que, para Wallon, as emoções têm valor plástico e demonstrativo, incontestáveis e permitem ao sujeito uma primeira forma de consciência de suas próprias disposições. Constituem-se no recurso primeiro de interação com o outro.

Concordando com isso, defendemos que escola é espaço tanto de explosão de inteligência quanto de emoções e sentimentos dos sujeitos, socialização, sensibilidade e afeto, caminhos para o desenvolvimento de uma educação mais ampla, acolhedora de prazer, descobertas, sonhos e desejos. Quando a escola dá pouca importância à afetividade e à sensibilidade, a educação perde o seu caráter mediador da compreensão efetiva e afetiva do mundo.

Tudo isso parece contribuir para uma “conjunção amorosa”, expressão de Roland Barthes (2005), cunhada por Magalhães (2011, p. 166):

A conjunção amorosa, para Barthes (2005), envolve as escolhas dos conceitos, textos, livros, obras que utilizamos na sala de aula; também implica a forma como sentimos os autores e autoras escolhidos, como nos relacionamos com eles, e como ensinamos a outros essa conjunção amorosa. O professor que estabelece a conjunção amorosa é capaz de promover momentos inspiradores que promovem o prazer de aprender, a magia de inspirar mudanças, refletir, reescrever, criar, partilhar, o que nas palavras de Assmann (1998)²⁷ acaba indicando que o professor possui a capacidade de reencantar a educação.

Portanto, importa perseguir os aspectos afetivos, mas sem perder de vista os cognitivos, entendendo que, juntos, eles são os responsáveis pelas marcas e sentidos que irão determinar a qualidade da aprendizagem. Nesse contexto, o “pedagogo-contador de histórias” se encontra para pensar e viver a educação como ele vive sua arte.

Apesar de a escola ser um local onde o compromisso maior que se estabelece é com o processo de construção de conhecimento, as relações afetivas se evidenciam. O trabalho pedagógico implica, necessariamente, uma interação entre pessoas, com sentimentos, afetos e sensibilidades. Na ação do professor há um processo amplo de mediação que afeta cada aluno e aluna individualmente e o grupo, e tende a influenciar a aprendizagem destes, marcando decisivamente essas pessoas, bem como seus futuros. (MAGALHÃES, 2011, p. 166)

Mas, a contação de histórias ainda apresenta outra peculiaridade – é uma atividade plástica, que exige o esculpir do próprio corpo, e é pela capacidade de modelar esse corpo que a emoção permite a organização de um primeiro modo de consciência dos estados mentais e de uma primeira percepção das realidades externas. A passagem dessa percepção corporal à capacidade de representação mental se dá com a ajuda da intervenção da linguagem, à qual a criança pequena tem acesso antes mesmo de dominá-la. Sendo a vida emocional a primeira condição para que as relações de interação ocorram, pode-se afirmar que ela está também na

²⁷ ASSMANN, Hugo. *Reencantar a educação: rumo à sociedade aprendente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

gênese do desenvolvimento da vida intelectual. Assim, os ouvintes das histórias são constituídos na e pela linguagem, através da relação com o outro, na e pela afetividade.

Constituir-se como contador de histórias é, antes de tudo, articular processos de autoconhecimento, de formação e de produção de conhecimentos. Através das narrativas de si – sua própria história de vida e as histórias fundantes que cada um guarda em sua “caixa de Pandora” –, o estudante de pedagogia revisitou seu passado, produziu sentidos sobre o presente e compreendeu que educação também se faz pelo viés da **conotação** (BARTHES, 1999) daquilo que não se encontra apenas em primeiro plano, do sentido que ações e palavras têm sobre o sujeito na escola ou em outros espaços educacionais.

Supomos que conhecer os caminhos que o sujeito percorreu ou percorre para se constituir como tal seja uma adequada maneira para entendimento dos mecanismos acionados por ele no momento em que são aguçados seus variados desejos. Descobrir se essa formação começou na infância, em casa, pela voz de uma boa contadora de histórias, ou se esse processo se deu no ambiente escolar, através das leituras de literatura realizadas pela professora da Educação Infantil ou do Ensino Fundamental, pode ser uma chave para auxiliar crianças, jovens e até adultos que ainda não enveredaram pelo caminho da narrativa, o qual, em algumas instâncias, é o próprio caminho literário.

A fascinação pelas narrativas começa na infância com os acalantos, as canções de ninar, as cantigas de roda, os contos contemporâneos e os da tradição oral, mas não pode parar por aí. A educação, nos anos finais do Ensino Fundamental e durante o Ensino Médio também pode incluir, em suas práticas curriculares, as narrativas reais e ficcionais. Além da importância já destacada para a constituição das subjetividades e tudo mais que as narrativas propiciam ao sujeito, há ainda a valorização da cultura popular como elemento desencadeador de outras aprendizagens. A formação em nível superior, em especial a que se destina a preparar profissionais para a docência, tem, no nosso entendimento e de muitos estudiosos da questão, de considerar a importância das narrativas para a constituição do sujeito da educação.

Para fazer eclodir a memória afetiva dos estudantes de nossa pesquisa, foi necessário buscar a Emília que morava em cada um e, com a ajuda dela, acionar dispositivos que os levassem ao desejo de rememorar as histórias de si, além de entender, entre outras coisas, como foi o seu encontro com o universo da literatura oral, dentro e fora da universidade: o currículo proposto em sua formação básica e inicial, a influência de professores, contadores de histórias, escritores e demais profissionais que têm, nos enredos narrativos, seus objetos de

estudo e de vida. Por fim, há as histórias fundantes que deixaram marcas e hoje podem ser contadas a seu modo, através de uma *performance* que revela a Emília interior.

Nesse sentido, a contação de histórias pôde constituir-se em um movimento revolucionário para esses estudantes, ajudando-os a perceber que todos, na escola, nas praças, nos asilos e orfanatos, têm histórias para narrar, descobrindo que essas histórias podem apontar caminhos para uma educação balizada na sensibilidade. Daí que alguns indicaram a necessidade de ouvir o relato de crianças, de contadores de histórias escondidos em espaços de educação formal e não formal que pudessem ajudar o professor em processo de formação inicial a estabelecer um diálogo entre a sua subjetividade e a do outro.

4.2 DA MEMÓRIA AFETIVA ÀS HISTÓRIAS FUNDANTES: A ESCUTA DE SI E DO OUTRO

Contar nossa história, falar de nós, é compartilhar a própria experiência com o outro e, a princípio, quando isso é feito com a história de vida de cada um, esse mecanismo funciona como uma engrenagem que movimenta tanto a escuta de si quanto a do outro, num exercício de “escuta sensível”. (BARBIER, 1998) Segundo Sidnei (2000, p. 199), “[...] ao se utilizar do dispositivo da ‘escuta sensível’, não basta contextualizar o sujeito pesquisado, é preciso, antes de tudo, vê-lo como um Ser que tem uma qualidade e um imaginário criador”. E essa foi a impressão que tive ao ouvir as memórias afetivas narradas pelos atores desta pesquisa, quando foram convidados a falar sobre as histórias que lhes eram contadas, o contexto em que essas narrativas eram suscitadas e os contadores de histórias que davam voz a elas. Esse encontrar-se provocou, nos ouvintes da EDCC60, uma viagem ao passado, ao tempo de seus acalantos, de suas escutas de histórias vindas de onde vieram, formadoras de suas fantasias e, quem sabe, de seus medos, fundantes de seu eu mais profundo. Esse processo de exposição de lembranças, não aconteceu de imediato: demorou para que o primeiro se arriscasse nesse movimento de desvelamento. Entretanto, a partir do primeiro “corajoso”, outros e mais outros fizeram coro com seus pontos de convergência, divergência, surpresas, saudades, choros. E isso não se esgotou, pois, até o último dia de “oficina”, reminiscências eram apresentadas.

Bastava que alguém começasse a contar o enredo de uma história marcante, ou que declamasse versos, trovas e trava-línguas, que cantasse uma cantiga de roda ou um acalanto

para que outra pessoa se reconhecesse nas mesmas experiências. Os contos e causos da roça fizeram eco entre aqueles que viveram a infância em cidades do interior. A figura dos avós contadores também reverberou entre os muitos sujeitos desta pesquisa, assim como os clássicos ouvidos nas escolas de Educação Infantil. Uma experiência puxava a outra, e a atenção e o silêncio expressavam toda a emoção que aqueles momentos representavam para o grupo. Não era um simples exercício de escutar e olhar: eles viviam o que a narrativa provocava em cada um – com espaço para choros e risos!

Diante da experiência de trazer à tona a memória afetiva de histórias e contadores que deixaram marcas, o grupo compreendia que escuta e narrativa são de natureza formativa, produzem reflexão, mas produzem também afagos, sensações, pois “sentimento ilhado, morto e amordaçado, volta a incomodar”²⁸ e se revelam em gestos, silêncios, lágrimas, voz embargada e toda sorte de expressão d’alma.

Essa atividade marcante ultrapassou a natureza cognitiva, consolidando-se numa experiência agregadora de interação e entrega. O esforço intelectual e ficcional promovido durante a rememoração abriu um espaço de intersubjetividades que possibilitou a quem narrava uma compreensão de si e do outro. Houve, ali, um exercício de escuta do outro através de si, um entrecruzamento de enredos, fatos, personagens que desencadearam um autoconhecimento e a expansão do nível reflexivo do grupo.

Eu lembro que, no primeiro dia de aula, uma menina... Quando ela começou a contar que era a avó dela quem contava história para ela, ela ficou muito emocionada e aquilo me emocionou muito também. Eu acho que a afetividade foi do início até o fim, viva na disciplina, né? Então eu percebi que a contação de história, sim, pode chegar nesse ponto também. Não uma coisa assim... De eu estar aqui contando e a pessoa estar ali ouvindo e acabou, acabou... Conte e acabou... E não é! Se você faz uma contação de histórias, primeiro você tem que ter muito presente a vontade, tem que se entregar realmente [...] Então, eu acho que o lado verdadeiro da contação de histórias é esse de contar tentando atingir a memória da pessoa, a afetividade da pessoa, acaba atingindo também a dele [...]. (Jamile, Grupo de discussão realizado em 13/12/2011)

Com o exercício de rememorar a relação que estabeleceram no passado com as histórias e seus contadores, os atores desta pesquisa se aproximaram e passaram a conhecer melhor o outro através dos fatos fundantes que marcaram a vida de cada um, especificamente os que retratam a relação daquele narrador-ouvinte ao escutar histórias do outro e recontar

²⁸ Trecho da canção “Revelação” dos compositores Clodomir e Clodô, interpretada por Fagner.

histórias de si. Ao dar espaço ao outro, foram reveladas experiências que se assemelharam e que ajudaram esses sujeitos a buscarem, na memória, contextos fundantes de aprendizagem das narrativas:

O que me marcou mesmo em contação de histórias foi o meu irmão – que eu tive um irmão mais velho – e praticamente ele me criou, mas que meu pai que trabalhava e ele fez a figura do pai. E eu era uma criança que dava muito trabalho pra dormir, eu tinha muito medo do escuro, de barulho, e aí ele me contava histórias e essas histórias eram fundadas na cantora que ele era fã, que era Clara Nunes. Ela tinha muitas músicas que falavam de sereias que, na doutrina dele, do candomblé, era Iemanjá e eu ficava fascinada! (Jamile, Grupo de discussão realizado em 13/12/2011)

A história que mais me marcou eu lembro até hoje e era a minha avó me contando. Essa história tinha que ter na roda de contação da gente, mesmo que tivesse outras histórias, não podia faltar a de João e Maria. E eu ficava com medo – naquela parte em que as crianças saíam, né? E não conseguiam voltar pra casa – e eu tinha medo. E aí, de tanto se contar e contar e contar, chegou uma época que eu não tinha mais medo. E eu tinha muito medo de escuro, muito medo de ficar sozinha. E essa foi uma história – que minha mãe disse que com o passar do tempo eu melhorei até isso do medo do escuro, medo de ficar sozinha, por causa da história. (Susana, Grupo de discussão realizado em 13/12/2011)

Aqui, a verossimilhança foi exercitada: as histórias ouvidas para conter o medo, ao mesmo tempo, provocavam o medo e davam a seus ouvintes a oportunidade de solicitar que o contador contasse a mesma história muitas e muitas vezes. Tal como o poeta fingidor dos versos de Pessoa, assim também esse “pedagogo-contador de histórias”, em pleno processo de formação, experimentou as percepções “[...] do velho esquema aristotélico do mundo como um duplo e como lógica mediada pela construção do logos.” (SEPÚLVEDA, 1992, p. 6), onde:

Verossimilhança ainda é, e creio que será por muito tempo, a expressão da necessidade humana de reconstruir o mundo discursivamente e como expressão de sua contingência, pois o homem pode não conhecer a morte da mesma maneira, pode ter para ela diversas expressões culturais, mas certamente conhece a contingência, que procura superar como as alternativas da transcendência. Reconstruir o mundo discursivamente, seja para deduzir dele o que há de sagrado, de misterioso, seja para explicá-lo, é revelá-lo enquanto vontade de poder. Como uma hermenêutica ou como ideologia, não importa, a categoria resiste por sustentar-se na radical idade do limite: a morte. “Narrar é resistir”, como resumiu nosso genial Guimarães Rosa no seu Grande Sertão: Veredas.

Essa rememoração deu também ao grupo a propriedade necessária para efetivar uma atitude de escuta capaz de acolher e compreender aquela voz que demarcava seu processo inicial de formação e apontava os precursores dessa arte em sua vida (era o irmão quem contava, ou a avó, eram as tias, as professoras e toda sorte de “gente das maravilhas”):

A história que mais me marcou, que teve assim uma parte bem significativa, emocionalmente mesmo, foi a de minha avó. Ela já tinha sofrido dois derrames.. Então ela tinha a memória dela recente já afetada, mas a memória antiga dela ela ainda tinha. Então, por vezes, ela repetia a mesma história no mesmo dia umas sete vezes. [...]. Eu me lembro da minha avó sentada num banco rosa, e aí ela contava a história do Pássaro Preto. Essa história foi a história que mais me marcou. Existiram n histórias, mas quando eu me lembro de histórias e pessoas contando, eu lembro dessa figura. [...] Eu não tive a minha avó como referência, mas eu tive ela como referência nessa situação marcante. Não era ela fazendo um bolo, fazendo um pão, um doce... Alguma coisa assim, questão de afeto de avó... Mas foi contando essa história que não deixa de ser de afeto. (Gabriela, Grupo de discussão realizado em 13/12/2011)

Uma coisa que me marcou muito foram as histórias contadas pelo meu irmão. [...] Na época em que eu ouvia, elas já marcavam, porque hoje, eu falando assim, já na maturidade, deixaram um bom momento mesmo, né? Eu ia dormir, eu sonhava com aquilo e, hoje, falando assim, quando eu lembro, marca muito a minha emoção, porque o meu irmão já faleceu. E aí, quando eu me vejo contando aquela história – nossa! A sementinha dele ficou! Ele era muito carinhoso, atencioso... Era um rapaz que era muito carinhoso comigo, me criou como filha [...] então, quando eu lembro hoje, a emoção vem muito à tona e eu gosto de lembrar assim. E as histórias me ajudaram a criar esse laço que fica até hoje na minha memória afetiva. (Jamile, Grupo de discussão realizado em 13/12/2011)

Com isso, os atores desta pesquisa se aproximavam também dos imaginários, das representações que os ajudariam a revelar o contador de histórias que já existia em si – que iria ganhar corpo durante a Oficina – e, a partir daí, isso promoveria um espaço de crescimento, onde compartilhar memórias que revelavam cultura funcionaria como uma tentativa de combate ao perigo de “uma história única”. 29

[...] o conhecimento da nossa cultura passa inevitavelmente pelo conhecimento das outras culturas; e devemos especialmente reconhecer que somos uma cultura possível entre tantas outras, mas não a única. (LAPLANTINE, 1988, p. 21)

²⁹ Expressão usada no discurso da escritora nigeriana Chimamanda Adichie no evento Technology, Entertainment and Design (TED), disponibilizado no site *Youtube*, em que trata do perigo da história única – termo cunhado por ela – em referência à construção do estereótipo de pessoas e (ou) lugares, numa perspectiva de construção cultural e de distorção de identidades.

E foram muitas as histórias que promoveram um processo de comunicação mais intrínseco ao grupo, que provocaram, nos envolvidos, a descoberta da importância de falar de si e da constituição de sua subjetividade. O “pedagogo-contador de histórias”, em pleno processo de formação, rememorou as narrativas fundantes que lhes foram contadas e refletiu sobre elas, assim como ouviu a memória afetiva do outro e passou a entendê-lo a partir das experiências de vida e da interioridade reveladas em plena oficina de contação de histórias. E, quando provocados a pensar sobre o que aprenderam com o exercício de rememorar afetivamente as histórias, seus narradores e contextos, eles apresentaram suas reflexões:

Rememorar, relatar os contos, causos e histórias, é nos aproximar (resgatar) da nossa ancestralidade e possibilitar a permanência “viva” desta tradição na humanidade. Isso porque, através da história oral, é possível aproximar os tempos e as pessoas, já que estarão imersas num processo de interação, de troca de olhares. Num processo que, ao prezar as tradições dos contos e histórias populares, permite a todos os envolvidos conhecerem-se e reconhecerem-se como indivíduos pertencentes àquela manifestação; como integrante e (ou) resultante daquela cultura, fortalecendo, então, a construção e (ou) a (re) afirmação da sua identidade (individual e coletiva). (Kleriston, Grupo de discussão realizado em 13/12/2011)

Escutar as histórias dessa turma, viver a experiência de contato com contadores de histórias diversos, conhecer o momento fundante de cada uma daquelas pessoas foram experiências que ajudaram todo o grupo a efetivar a construção das memórias de si. Assim como Emília narrou em suas memórias episódios inesquecíveis e fez isso de um jeito peculiar, os professores-contadores de histórias, em formação, abriram espaço para uma potencialização de suas narrativas que as conduziram ao status de ficção, contribuindo, dessa forma, para que elas fossem as desencadeadoras do desejo de narrar, narrar e narrar... Ao incorporar o contador de histórias, esse pedagogo-contador de histórias pôde se reinventar e perceber que o caminho do desejo estava aberto para as narrativas de tradição oral.

Como construir, então, esse repertório? Como preparar o conto para a roda de contação de histórias? Como realizar a performance? É o que iremos tratar a partir de agora.

4.3 A PREPARAÇÃO DO CONTO E DO CONTADOR DE HISTÓRIAS

São muitas as inquietações sobre o caminho metodológico constituído para a formação do contador de histórias, especialmente no que tange à preparação desse narrador numa relação dinâmica entre os três elementos que envolvem a arte de contar histórias: o contador, o ouvinte e o conto (MATOS, 2005). Assim, foram muitas também as inquietações que emergiram do grupo de alunos matriculados em EDCC60. Ao observarem a ementa da disciplina – “Fundamentos teórico-práticos acerca da arte de contar histórias; repertório de histórias da narrativa oral e escrita; arte de contação de histórias; memória afetiva de contadores de histórias em espaços de educação formal e não formal.” –, os estudantes matriculados apresentaram expectativas diversas, tais como:

[...] me matriculei nessa disciplina por considerá-la imprescindível no processo de nossa formação enquanto educador que valoriza a tradição popular, tão importante para o resgate cultural e ancestral de um povo. (Kleriston, Grupo de discussão realizado em 16/08/2011)

[...] peguei essa disciplina porque imagino que ela será diferente de tudo que eu já vivi dentro da Faculdade de Educação. Acredito que, através dela, eu vou aprender a contar histórias bem melhor do que faço hoje. (Maria Luiza, Grupo de discussão realizado em 16/08/2011)

[...] observei que essa era uma das disciplinas mais procuradas e mais recomendadas durante a matrícula, recebi boas referências, principalmente que ela vai enriquecer a minha formação pessoal e profissional... E é isso que eu espero. (Letícia, Grupo de discussão realizado em 16/08/2011)

[...] essa disciplina, para mim, é como um convite para embarcar num mundo de sonhos, encantos e magia, onde eu vou aprender a contar bem uma história e vou poder passar tudo adiante. (Lana, Grupo de discussão realizado em 16/08/2011)

[...] imaginei que cursar essa disciplina seria como encontrar, na Faculdade de Educação, uma porta mágica, cheia de pó de risadas, dourado que nem um sol... Assim como nos livros de histórias, procuro um lugar cheio de fantasia que, ao mesmo tempo, seria real, recheado com algodão doce lá do céu, como as nuvens que a gente come com os olhos em dias ensolarados. (Fernanda, Grupo de discussão realizado em 16/08/2011)

Segundo os atores desta pesquisa, ao mesmo tempo em que desejavam encontrar o universo imaginário presente nos livros, também esperavam interagir com o que há de fantasioso na cultura popular, matérias-primas das histórias. Sinalizaram ainda a vontade de aprender a contar histórias para vencer a timidez, para conquistar a atenção de seus alunos,

para melhorar a qualidade de suas aulas e para adentrar no universo infinito das emoções e aprendizagens provocadas pelas narrativas orais, descrito aqui por Abramovich (1997, p. 23):

Ouvir [...] histórias é também desenvolver todo o potencial crítico da criança. É formar a opinião, é ir formulando os próprios critérios, é começar a amar um autor, um gênero, uma ideia e daí ir seguindo por essa trilha e ir encontrando outros e novos valores (que talvez façam redobrar o amor pelo autor ou viver uma decepção... Mas isto tudo faz parte da vida).

Todo o grupo da oficina, depois que conseguiu iniciar a revelação de sua memória afetiva, parece que disparou o desejo de narrar. Prova disso foi a entrega no momento em que revelaram as suas histórias de vida e quando trouxeram narrativas fundantes oriundas do contato com um contador tradicional. Histórias trocadas, desejo aguçado, foi o momento de saber um pouco mais sobre a estrutura do conto e sobre a preparação do contador de histórias. Como memorizar um conto? Como narrar com emoção? Como usar a voz de maneira apropriada? E o corpo? É necessário ser ator? Como envolver os ouvintes durante a narração? E foi Abramovich (1997, p. 23) quem os ajudou com as primeiras reflexões:

Para contar uma história, é preciso saber como se faz... Afinal, nela se descobrem palavras novas, se depara com a música e com a sonoridade das frases, dos nomes... Se capta o ritmo, a cadência do conto, fluindo como uma canção... E para isso, quem conta tem que criar o clima de envolvimento, de encanto... Saber dar as pausas, o tempo para o imaginário de cada criança construir seu cenário, visualizar os seus monstros, criar os seus dragões, adentrar pela sua floresta, vestir a princesa com a roupa que está inventando, pensar na cara do rei... E tantas coisas mais...

Contar de memória é uma operação sofisticada, que exige leitura aprofundada do conto, apreensão de sua linguagem simbólica e do seu sentido mais profundo. Para isso, é necessária uma identificação estreita com as personagens, as situações vivenciadas por elas e suas próprias vivências cotidianas como contador de histórias. Como converter o conto lido ou ouvido em *performance* é o objeto do próximo item, quando se comenta sobre o processo de memorização da própria narrativa oral.

4.3.1 O CONTO: DA ESTÁTUA AO CORPO EM MOVIMENTO

Para guiar o grupo no intuito de construir os processos de memorização do conto, Matos e Sorsy (2005, p. 9) foram convidadas para o diálogo sobre a memorização do conto:

O grande segredo dos bons contadores está na perfeita assimilação daquilo que pretendem contar. Assimilação no sentido de apropriação. Apropriar-se de uma história é processá-la no interior de si mesmo. É deixar-se impregnar de tal forma por ela, que todos os sentidos possam ser aguçados e que todo o corpo possa naturalmente comunicá-la pelos gestos, expressões faciais e corporais, entonação de voz, ritmo etc.

Ao aproximar-se das personagens, ao buscar uma similaridade com as situações vividas por elas na história, ao enxergar o que delas existe em si, mesmo em se tratando de personagens reais ou ficcionais, o contador de histórias dá início ao processo de apropriação do conto. Para isso, é necessário estar aberto à invasão dos contos que o escolhem e, dessa forma, deixar-se possuir pelo prazer ou tristeza que transborda de uma história bem sentida, no corpo e na alma, que por certo encontrará eco no jogo jogado de narrador e seu público.

Quando expõe fisicamente diante do público, o jogador-narrador se defronta com todas as questões de atuação teatral; seu corpo passa a significar tanto quanto significam os corpos dos jogadores-personagens. As variações de seu olhar, sua movimentação, a qualidade da concentração, a diversidade da emissão vocal não podem deixar de ser lidos e interpretados pela plateia. (PROPP, 1974, p. 87)

Para dar vazão a esse processo, os atores desta pesquisa percorreram um caminho metodológico comum à formação de contadores de histórias, que começa com a narração oral da memória afetiva e a reflexão sobre ela, perpassando o reconhecimento das semelhanças entre as histórias que se gosta de ouvir ou contar e sua própria vida. Foi se afeiçoando aos personagens de um conto, buscando uma identificação com eles, percebendo as nuances da sua própria trajetória e em que elas se assemelham à dos personagens que os atores desta pesquisa viram a narrativa como uma via capaz de “compartilhar com sabedoria, charme, humor e sutileza as próprias experiências de vida”. (MATOS E SORSY, 2005, p. 9)

Quando converte um conto em *performance*, surge uma verdade pela qual o contador revela, de certo modo, sua própria história. Ele empresta a emoção de uma perda, a alegria de um novo amor, a angústia da saudade e toda sorte de sentimentos que um dia já experimentou, compartilhando, dessa forma, experiências e sonhos. Por isso é tão importante que ele tenha

as histórias de cor (do latim *cor*, *cordis*, coração), que mantenha uma relação estreita com elas e que busque também uma via de mão dupla, em que se alimente da vida e das emoções dos personagens. E é exatamente essa a ligação que Gabriela e Jamile revelam, respectivamente, no grupo de discussão realizado em 13/12/2011:

Eu gosto de contar história de bicho... Aí pode ser histórias de fábulas, de domínio público, até histórias recentes, de conto de autor... É tudo uma mistura [...] Essas histórias têm uma relação direta com o Pássaro Preto, que era contada por minha avó, e também com a minha infância, porque eu vivia na roça – a minha melhor amiga foi uma jabuticabeira...

Eu tento fazer como ele (o irmão), né? De pegar as letras das músicas como eu ouvia e contar...

Eu lembrei de uma vez que a gente estava lá em casa e era no fim do ano, nas férias, e aí tinha um pandeiro de um amigo meu e aí eu peguei o pandeiro – que era só o que eu sabia tocar – aí fui pegando a história da sereia e cantando a música e aí eu via aqueles olhinhos das minhas sobrinhas brilhando... E a pequenininha confirmando que a sereia existe e me contando que um dia foi mergulhar e viu a sereia passar... Aí eu fiquei feliz porque havia uma sementinha das histórias plantada ali...

Para se extrair as inúmeras mensagens contidas em um conto, faz-se necessário muito estudo, inúmeras leituras e um aprofundamento sobre suas muitas camadas, até que o contador descubra qual é a melhor maneira de trabalhar com ele. Para isso, é preciso pensar no conto como um corpo e enxergar as partes que o constituem. Assim, através dessa analogia, será possível ao contador de histórias enxergar elementos diferentes a cada nova leitura: “Ambos (o conto e o corpo) têm em comum um esqueleto, músculos e tendões. Mas um conto escrito seria como a escultura de um corpo, enquanto, contado, ele seria como o corpo vivo.” (MATOS E SORSY, 2005, p. 18)

Nessa analogia apresentada por Matos e Sorsy (2005, p.18), o conto é comparado ao corpo: “o esqueleto, os músculos, o sangue e a respiração, o coração”. Traduzindo sua descrição, dizemos que o primeiro deles – o esqueleto – traz a ideia de rigidez, mesmo com as possibilidades presentes nas articulações, e isso faz dele o portador da mensagem do conto, a ideia de começo, meio e fim contida na trama que é passada adiante sem alterações. O segundo – os músculos – referem-se às imagens que o conto apresenta e que aguçam o imaginário do ouvinte (detalhes sobre locais, características físicas dos personagens, ações, entre outros). O terceiro – o sangue e a respiração – são as intenções do contador que conduz a emoção do ouvinte, através da voz, do silêncio, dos gestos, do ritmo, para onde ele deseja. E

o último – o coração – diz respeito à intenção do conto, que promove a transmissão de uma história de coração para coração e estabelece uma empatia entre o contador e seus ouvintes.

Embora essa analogia tenha sido discutida em sala de aula, o estudo do conto foi realizado nos momentos de solidão, quando os atores da pesquisa se viram diante do desafio de escolher as histórias que desejavam contar, dissecá-las e, ao mesmo tempo, reconstruí-las para o momento da *performance*. Esse repertório foi constituído a partir de duas matrizes, as histórias ouvidas por eles durante as aulas e as lidas, especificamente, no livro *Contos tradicionais do Brasil* de Luís da Câmara Cascudo, base do nosso próprio repertório. E foi ouvindo e lendo essas histórias que as escolhas do repertório e da metodologia de estudo foram sendo feitas, com a opção por memorizar o que se ouve:

Eu acho que foi muito bacana quando você contava história... Não quando você explicava depois que contava histórias, mas no momento em que você iniciava contando... Eu acho que aquilo ali tinha que ter três vezes no dia, né? Porque era aquilo ali que encadeava todo o motivo daquela aula... Era a história que você contava. E você contava histórias de diferentes modos, mas aquela diferente forma daquele dia podia ser tratada em várias histórias e eu acho que isso vem... Caramba! Aprender a contar história... Quase que não tem jeito de você aprender no livro... É vendo você fazendo e depois você contando – é realmente é daquele jeito, né?

Quando você trouxe uma menina que falou de dissecar a história – Keu – do esqueleto, foi super bacana, mas pra gente fazer foi super difícil... Mas vendo ela fazer... Quando ela pegou uma história que todo mundo conhecia e fez... Foi super bacana, porque você aí compreende a estrutura daquela história, sabe? Então, ali foi fantástico! Aquele momento foi um dos puxões da minha formação como contadora de histórias... (Gabriela, Grupo de discussão realizado em 13/12/2011)

Ou então de memorizar o que se lê:

[...] quando eu me via diante do livro e precisava memorizar aquele conto que eu tinha escolhido de cor... De coração, né? Eu tentava ao máximo sempre fazer links com minhas vivências anteriores... É muito mais fácil a gente internalizar uma história que nos identificamos do que uma que não disse nada, que não toca a gente! (Camila, Grupo de discussão realizado em 13/12/2011)

Para perceber como esse estudo se efetivou, observamos a *performance* dos professores-contadores de histórias e inferimos o caminho metodológico que eles usaram para chegar até ali, especialmente a sua interação com o conto. Mas promovemos também uma conversa através de grupo de discussão, quando eles puderam contar um pouco sobre como se

efetivou esse processo de interlocução com o texto literário, que efeitos estéticos o conto produziu e que catarses foram também provocadas nesse leitor-ouvinte-narrador.

[...] a maneira pela qual é lido o texto literário é que lhe confere seu estatuto estético; a leitura se define, ao mesmo tempo, como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor. (ZUMTHOR, 2007, p. 51)

As ideias de Zumthor (2007) nos levaram à *Estética da recepção*³⁰ e geraram uma reflexão diante dos processos da experiência estética vivenciada pelos atores desta pesquisa no movimento de aproximação e afastamento do conto, de percepção dos fatos da ficção e da realidade, de assimilação entre o perfil dos personagens e o do próprio contador de histórias. É o que, para Lima (1979, p. 19), “... consiste no prazer originado da oscilação entre o eu e o objeto, oscilação pela qual o sujeito se distancia interessadamente de si, aproximando-se do objeto, e se afasta interessadamente do objeto, aproximando-se de si”. Ver o estudo do conto feito pelo contador de histórias através da *Estética da recepção* promoveu a análise do fato artístico e, nesse caso, cultural, focado no texto – escrito ou oral – e no leitor.

E entre os aspectos investigados, destacamos os que foram importantes para a constituição desta tese e são fundamentais para a compreensão dos processos de estudo e preparação do conto para a conversão da escrita em narrativa oral: 1) a recepção e o efeito que o conto provocou em seu leitor (e fez com que ele fosse escolhido de “cor”); 2) a experiência estética do ato de ler (a emoção que o conto escolhido produziu no leitor a partir dos conhecimentos prévios que ele possui); 3) a possibilidade de preencher os silêncios do conto (a ação de inferência do leitor na construção dos sentimentos que promoveram a verdade do conto no momento da *performance*); 4) a atemporalidade da obra (a capacidade de o conto ser lido, compreendido e narrado oralmente fora do seu tempo de produção); e 5) o desprendimento do conto (quando a narrativa ofereceu ao leitor outras aprendizagens e, até mesmo, novas dimensões da existência). Esses aspectos foram explicitados através da fala de Bruna no grupo de discussão realizado no dia 13/12/2011:

[...] primeiramente, Lu, para que um conto permaneça em minha memória ou para eu memorizá-lo, ele precisa tocar meu coração me interessar verdadeiramente... Estava falando sobre isso na escola em que eu trabalho... A menina e a figueira é um bom exemplo disso. Eu preciso ter uma ligação afetiva com o conto, salientando que eu não apenas decoro, não é um “decoreba”... Eu assimilo, compreendo, me aproprio no sentido de gostar e

³⁰ Conceito oriundo da obra de autores como Jauss (1994); Iser (1999), Fish (1995), entre outros, citados em Zumthor.

de ter uma verdadeira relação afetiva com o conto. Então, depois de compreender, assimilar dentro de mim – em meu coração primeiro para depois ir para minha memória, senão não funciona –, a história fica aqui dentro de mim, assimilada de uma forma singular, né? Utilizando a minha forma ou fórmula de "decorar" que é de “cor”, de coração.

Para que o primeiro passo funcione, também preciso me identificar com o conto, com as situações, com os personagens, lugares. É perceber mesmo o quanto os personagens, as situações, dentre uma infinidade de coisas no conto, têm a ver comigo, com minha trajetória, com minha vida ontem, hoje e o que penso dela para o amanhã.

Estruturalmente, depois dos passos acima, eu penso no conto, leio o conto para mim mesma, é o meu teste para ver se conheço muito bem a história que irei contar. Se eu tiver dúvida sobre o que vem depois, eu nem começo a contar... Penso que, se eu conseguir recontar para mim mesma, me emocionar e aprender com o conto e com a história dos personagens, consigo fazer a mesma coisa para qualquer pessoa. Minhas amigas dizem que eu penso em balõezinhos, como história em quadrinhos... Então assim se dá meu processo com o conto. Como ele está internalizado, eu desenho os lugares e os personagens do conto em minha mente... É algo meu... Então, toda vez que inicio um conto, algumas palavras que geralmente eu destaco em meu estudo antes do conto me remetem a imagens e, como eu tenho a sequência de imagens em minha cabeça, consequentemente sei todas as ações da sequência da história, ou seja, a ordem em que as ações acontecem, mas também o silêncio e as emoções que aparecem.

Exemplo: A menina e a figueira. Era uma vez uma menina tão linda que possuía os cabelos dourados como a luz do sol. Nesse caso, a expressão cabelos dourados me remete a uma menina loirinha de cabelos bem claros e longos... Logo sei o que sequencialmente virá depois – que é a mãe penteando os cabelos da menina e por aí sucessivamente... É, na verdade, um esqueleto... Leio a história, escrevo às vezes... Se o conto for muito longo, eu gosto de escrevê-lo, releio para mim mesma, conto para mim mesma e, nesse processo, destaco expressões significativas no início meio e fim da história, que me remetem a imagens, e essas imagens me dão a sequência do conto do início ao fim.

Mas o que penso é que tudo depende do primeiro ponto: sempre escolho uma história, um conto que eu gosto, que me toque. Assim, eu conto com prazer e acho que haverá mais chances de que os outros gostem dele também e, principalmente, muito naturalmente eu irei internalizar esse conto. E mais: todo esse processo que eu relatei se dá naturalmente e é intrínseco. Se eu gosto da história e penso em contá-la, faço como descrevi... Ah, isso vale tanto para o escrito quanto para a história oral...

Os aspectos aqui descritos também foram utilizados por outros pedagogos-contadores de histórias, sujeitos desta pesquisa, com o mesmo objetivo de apreender os processos de estudo e de preparação dos contos a serem apresentados. Embora todos os contos apresentados na roda de histórias, produto final da EDCC60, estivessem registrados em livros, alguns deles foram também apresentados em nossa oficina, ora por nós, ora por outras

contadoras convidadas, com outros estilos de narrar, que também influenciaram a *performance* dos sujeitos de nossa pesquisa.

Por fim, ficou claro com as falas dos atores da pesquisa, que a formação do contador é processual, exigente e, principalmente, envolvente, no sentido de criar vínculos entre narrador, narrativas e ouvinte. É esse vínculo que garante a permanência da tradição através da certeza secular de que “contar história é sempre a arte de contar outra vez”. (BENJAMIN, 1994, p. 203) Ou, como ensina Matos e Sorsy (2005, p. 39): “o melhor contador de histórias é aquele cujas histórias são lembradas muitos e muitos anos depois que seu próprio nome tenha sido esquecido.”

4.3.2 A PERFORMANCE: PELEJA DO CONTO E DO CONTADOR PARA COLOCAR A HISTÓRIA DE PÉ

O contador de histórias desempenha três papéis importantes para a manutenção da cultura oral: narrar, ouvir e absorver as histórias lhe são contadas. Isso significa, para Fernandes (2007, p. 56), que, quando o contador

[...] narra, é o performer sensível ao auditório, já que incorpora a voz da comunidade; ouve, troca experiências com outros narradores e absorve as histórias que lhe contam; e cria, torna-se o responsável por constituir um sentido para o que ouviu, bem como para atualizar isso com significantes e significados diferenciados.

Para dar conta desses papéis o contador de histórias precisa explorar em potencial as narrativas para quem ele empresta corpo e voz, no intuito de potencializar a relação entre ele e o ouvinte no momento da *performance* narrativa que se manifesta através de mecanismos diversos: a voz que dá poder às palavras e impregna um colorido ao texto (silêncios, pausas, ruídos, personificação de tipos, mudança de volume, velocidade, entonação), o movimento de corpo, que revela as intenções por trás do texto e potencializa os sentidos das palavras (gestos, expressões faciais, mímicas, imitações) e o olhar, que demarca a cumplicidade entre o público e o contador de história, capaz de lhe dar o combustível necessário para mantê-la viva. E é nessa perspectiva que os contadores de histórias defendem a ideia de que ler e contar são atividades distintas:

Aqui talvez seja oportuno fazer uma distinção entre o contador de histórias e o leitor de histórias. A arte do contador envolve expressão corporal, improvisação, interpretação, interação com seus ouvintes. O contador, como vimos, recria o conto juntamente com seu auditório, à medida que conta. O leitor, por sua vez, empresta sua voz ao texto. Pode utilizar recursos vocais para que a leitura se torne mais envolvente para o ouvinte, mas não recria o texto, não improvisa a partir dos estímulos do auditório. O mesmo se dá com o ator que interpreta um texto literário. Ele não pode recriar o texto, não pode interferir no estilo literário do autor. (MATOS E SORSY, 2005, p. 8-9)

E, para dar vazão ao texto, o contador de histórias, antes mesmo de iniciar a *performance*, pensa no espaço físico em que irá realizar a roda de contação e investe em objetos que estimulam a imaginação e que podem funcionar como “coadjuvantes do conto”. (MATOS E SORSY, 2005, p. 9) Cuida do figurino, prepara o cenário – que, muitas vezes, é apenas uma colcha de retalhos – e garante o conforto dos ouvintes durante o espaço e o tempo da criação narrativa. No caso dos atores desta pesquisa, eles foram estimulados a usar roupas coloridas, trazer objetos que dessem vazão ao imaginário – do contador e do ouvinte – e coreografar as entradas e saídas de cada contador na medida em que se iniciava uma nova história. Tudo isso para ajudar o ouvinte a entrar na atmosfera do conto.

Foto 1 – Coadjuvantes do Conto



Fotógrafo: Roda de Histórias: Uma Vez Todo Mês/GELING³¹/FACED/UFBA. Foto: arquivo pessoal.

Ao analisar a *performance* desses contadores de histórias em formação, nos deparamos com a questão de que não é possível transcrever todos esses modos de narrar, porque eles se perdem na descrição, especialmente os que surgem do improviso, da espontaneidade. Descrever o tom de voz, a modulação do enunciado que revela exatamente a intenção do

³¹ Grupo de Pesquisa em Educação e Linguagem.

narrador e que provoca uma mudança de sentido no próprio texto ou uma pausa, geradora de uma determinada emoção na plateia, embora não tenham sido o foco deste estudo, foram surpreendentemente incorporados nas *performances* de nossos contadores em formação, o que nos surpreendeu positivamente, considerando sua importância para o ato de narrar.

Começamos a análise da *performance* refletindo sobre o início da roda de histórias, onde o contador provoca no grupo um sentimento de pertença, de união, em que o indivíduo se sente parte de uma comunidade, a exemplo da própria sala de aula. E esse movimento se dá a partir do compartilhamento de canções encantatórias, ou até mesmo uma conversa introdutória, capaz de suscitar o imaginário do grupo. Trata-se do “momento de aquecimento” (MATOS E SORSY, 2005), quando o contador de histórias promove a criação de uma atmosfera catalisadora da atenção e da integração dos envolvidos. E tais comportamentos se mantêm não apenas no início da roda de histórias, mas durante todo o tempo em que o contador conduz a contação.

Os atores desta pesquisa fizeram uso de atividades diversas para promover o momento de aquecimento nas suas rodas de histórias, através de adivinhas, trava-línguas, quadras e cantigas de roda, utilizando instrumentos musicais e objetos diversos que garantiram olhos e ouvidos à disposição deles. Fizeram isso coletivamente, convocando a plateia para todo o espetáculo e, individualmente, quando introduziam um conto novo. A canção “Acalanto”³², aprendida durante as oficinas, foi usada em todas as rodas de histórias: “*Esse menino não é meu/ me deram para criar/ o consolo de quem cria/ é poder acalantar*” (Domínio Público). Assim como as encantatórias³³: “Assim me contaram, assim vos contei...”, ou ainda, “Caminha hoje, caminha amanhã, de tanto caminhar se faz o caminho...” ou “Foi lá que isto se passou, além do Mar Vermelho, além da Floresta Azul, além da Montanha de Cristal, além da Cidade de Palha, lá onde se junta água na peneira...” Geralmente, quem escolhia determinada fórmula encantatória ou canção, mantinha a escolha em todas as rodas de histórias, a exemplo da canção “Sabiá lá na Gaiola”³⁴, utilizada por um grupo de contadores:

Foto 2: O aquecimento

³² Do CD Cantos, Contos e Acalantos do José Mauro Brant.

³³ Encantatórias de domínio público registradas em MATOS (2005) e apresentadas na “EDCC60 - Vamos contar outra vez? Oficina de contação de história”, expostas em cartazes durante todo o semestre.

³⁴ Composição atribuída a Hervé Cordovil e Mário Vieira.



Fotógrafo: Roda de Histórias: Uma Vez Todo Mês/GELING/FACED/UFBA. Foto: arquivo pessoal.

As fórmulas encantatórias têm como principal função resgatar o prazer de ouvir e, conseqüentemente, levar o ouvinte a universos distintos, carregados de magia e encantamento. Levam-nos ao espaço do “Era uma vez”, onde o impossível é possível, onde heróis e vilões se enfrentam e o bem sempre vence, onde os contadores de histórias em formação, atores desta pesquisa, levaram o seu público a conviver, pela via das narrativas, com o mundo às avessas, como aconselha Chevrier (apud MATOS E SORSY, 2005, p. 134):

Com um mundo radicalmente diferente onde o sobrenatural é a regra e onde a ordem habitual das coisas é inversa. É o momento em que todos se encontram unidos, e essa integração ao espaço psíquico do relato favorece plenamente o sentimento de solidariedade e de tomada de consciência de um destino comum.

Para analisar com maior precisão as “boas práticas da contação de histórias” efetivadas por esses contadores, demarcamos alguns itens a serem considerados como indispensáveis na *performance* do contador de histórias: **Ritmo, Energia, Expressão, Poder, Memorização e Improviso.** (MATOS, 2005)

Para analisar o **Ritmo** impresso às narrativas apresentadas em sala de aula (ensaios) e durante o evento “Uma vez todo mês”, promovido pelo Grupo de Pesquisa Educação e Linguagem (GELING), remetemo-nos à ideia de Ítalo Calvino (2001, p. 52) quando compara a narrativa a um cavalo: “... um meio de transporte cujo tipo de andadura, trote ou galope, depende do percurso a ser executado, embora a velocidade de que se fala aqui seja uma velocidade mental”. Embora se refira, com essa metáfora, à narrativa escrita, tomamos emprestada a mesma ideia para falar de ritmo nas narrativas de tradição oral, onde também é

necessário que o narrador não interrompa o galope (texto) com o uso de expressões que gerem desconforto no ouvinte (aí, né, tá...) e que comprometam o ritmo da história.

Se por ritmo entendemos este galopar seguro, com energia e também suavidade, podemos também entender ritmo como a musicalidade da narrativa, ora mais ágil, ora mais vagarosa, ora com mais volume de voz, ora com menos, ora jogando mais com os graves, ora com os agudos. Enfim, estes predicados colaboram para se criar uma partitura, uma melodia que embala os contos. Aqui se faz necessário aquele olhar atento para perceber onde é possível cavalgar velozmente, e onde parar para um rápido respiro. (BUSATTO, 2008, p. 65)

Quando falamos em velocidade mental, destacamos o ritmo impresso às narrativas e a destreza do cavaleiro (o contador de histórias) em segurar as rédeas do animal (o conto) com firmeza e guiá-lo pelo caminho escolhido, às vezes com mais velocidade, outras com ritmo mais lento, e até mesmo imprimindo uma pausa em determinado momento. É através da consciência de ritmo que o contador de histórias promove a harmonia e a musicalidade necessárias à boa narrativa. Para isso, quem conta precisa estar seguro da história escolhida, no intuito de equacionar equilibradamente o ritmo necessário para dar colorido ao texto.

Imprimir ritmo na narrativa não quer dizer apenas iniciar a narrar velozmente até o final da história. Por ritmo não se entende a velocidade na emissão da voz, onde o narrador chega ao fim exausto e sem ar, mas sim uma relação entre esta velocidade mental, que é a capacidade de pensar ágil, de se adaptar às situações que forem apresentadas pelo conto, e a percepção correta do momento de silenciar. (BUSATTO, 2008, p. 66)

Dito isso, tomemos como exemplo a história “A menina da figueira”, contada por Bruna e Susana na roda de contação de histórias promovida pelo GELING em 29/11/2011:

Quando o pai viu que a filha estava viva, ele pegou a menina nos braços e entrou em casa com ela (**ritmo arrastado, imprimindo suspense**). Colocou a menina na cama (**pausa**) e se dirigiu para a madrasta que já olhava assustada, sem acreditar no que estava vendo.

O pai não contou conversa/ agarrou um cinto de couro, desses bem grossos/ e surrou a madrasta/ até que ela ficar na carne viva (**volume aumentando a cada trecho**).

Depois, mandou que a malvada saísse pelo mundo e nuuuun-ca (**elastecimento e quebra da palavra**) mais voltasse.

Outro exemplo foi o “O Fiel Dom José”, contada por Lana e Luiza no mesmo evento:

Dom José tirou da bainha o alfanje (**sussurro**) e assim que a serpente passou o batente da janela/ descendo para o chão do quarto/ lhe deu

um golpe tão violento (**volume aumentando a cada trecho, seguido de pausa de suspense**) que arrancou as duas cabeças de uma só vez (**silêncio**).

Um jorro de sangue esguichou (**voz e expressão de nojo**) e três pingos foram parar no rosto da princesa (**pequena pausa de suspense**) que estava dormindo e nada viu (**pausa de alívio**). Então, Dom José tratou de limpar tudo e jogou o corpo da serpente pela janela que sumiu assim que tocou o chão (**expressão dita com firmeza**).

Sentimentos como apreensão, raiva, desespero, coragem, entre outros, foram vividos intensamente nas narrativas apresentadas pelos atores desta pesquisa, especialmente porque promoveram o ritmo necessário para dar vida ao conto. Os narradores aqui em destaque souberam fazer uso equilibrado dos contrários – do silêncio ao grito, da fala ao sussurro, do riso ao choro – e de toda forma de expressão que fez pulsar a história nos corações e mentes dos presentes, conferindo a nossos jovens outra marca necessária à boa prática do contador: a **Energia**.

Quando o contador de histórias entra em contato com o conto e começa o processo de escolha e estruturação do texto para a narrativa oral, o desenvolvimento do que denominamos energia já começa a acontecer. Segundo Matos (2005, p. 55):

A energia é a vida na história. Um contador utiliza de sua experiência de vida para falar dos sentimentos dos personagens, descrever os lugares, dar vida àquilo que narra, pois não estará repetindo palavras vazias, mas carregadas de experiência. Nesse caso, elas têm energia.

Pensando dessa forma, relatamos nosso processo de formação como contadora de histórias, trazendo um exemplo de como a energia se desencadeou pela via do conto de Aramis Ribeiro Costa, “Helena, Helena”, ouvido pela primeira vez na década de 1990. A emoção das personagens tomou conta da ouvinte que éramos, e, a partir daquele momento, também desejamos contar aquela história. Anos mais tarde, quando aprofundamos os estudos sobre as narrativas orais, nos demos conta do quanto nosso repertório trazia histórias de madrastra e percebemos a relação direta que elas tinham com nossa. A partir daí, ficou fácil imprimir a dor de Helena – um pouco da nossa dor – e a alegria daquela menina, a alegria presente na nossa redenção. Acreditamos que outras pessoas nos ouviram contar essa história com a emoção presente no texto e no narrador e tomaram para si esse conto, assim como um

dia fizéramos, promovendo, dessa forma, a energia imprescindível para uma prática significativa do narrar e do ouvir uma boa história.

O que nos tocou não foi necessariamente o que tocou nosso ouvinte, mas existem, nas histórias, emoções fundantes que dialogam diretamente com as histórias de outras pessoas. E é essa energia que poderá leva-las ao desejo de também querer narrar aquele conto. Assim também pode ter acontecido com os contadores de histórias em formação envolvidos com esta pesquisa: no momento da roda de contação, seus ouvintes, em maior ou menor proporção, podem ter sido tomados por uma energia que abriu o desejo de narrar uma ou muitas das histórias ali narradas.

E, para que essa energia se processasse, foi necessário também que o contador de histórias usasse todo o tipo de **Expressão**, no intuito de mobilizar seu ouvinte. Para isso, os atores desta pesquisa precisaram ter uma consciência de corpo – gerada pelos jogos teatrais promovidos nas aulas – que lhes desse a capacidade de reconhecimento, no rosto e no corpo, das expressões capazes de definir sentimentos:

A expressão está ligada à energia e é traduzida em gestos, coisas, ocupação do espaço com o próprio corpo. Usar as mãos, o jeito de se deslocar no espaço imitando o estado de espírito do personagem... (MATOS, 2005, p. 55)

E, mesmo sabendo que contar histórias é diferente de teatralizar o conto, há uma apropriação por parte do contador de histórias da linguagem teatral, recurso didático muito rico e que pode ter determinados aspectos aproveitados na hora da contação. Mas o limite entre uma arte e outra está no fato de dar ao ouvinte a possibilidade de imaginar ações, personagens, cenários, sem ter de, necessariamente, imitar esses elementos:

No teatro buscamos o gesto exato de cada personagem, sua voz, seu pensamento, de tal maneira que ele se apresente inteiro para quem esteja assistindo. Na narrativa este personagem será concebido pelo ouvinte através de elementos oferecidos pelo narrador, muitas vezes não mais que meia dúzia de palavras, as quais fornecem elementos suficientes para que o personagem crie vida na imaginação do ouvinte. (BUSATTO, 2008, p. 74)

Para Matos e Sorsy (2005), é preciso repensar a função do ator e a função do contador de histórias, pois, assim, a demarcação das diferenças entre eles se dará com maior clareza. Para as autoras, a principal diferença entre os dois ofícios se encontra na figura do diretor: enquanto o ator precisa de um olho externo, o contador de histórias tem um diretor interior que funciona como um olho interno. E é a partir daí que elas definem: “[...] qualquer pessoa

que tenha voz, algum poder de memória e uma capacidade de observação, de reflexão, e que seja capaz de tirar lições da vida é um contador de histórias em potencial”. (MATOS E SORSY, 2005, p. 37).

Mas é Arapiraca quem, diante do comentário de uma aluna da EDCC60, define o híbrido entre o ator e o contador de histórias e entre esse último e o próprio professor:

Eu queria comentar o que Luiza falou que, de certo modo, o contador de histórias é um ator. Todos nós vivemos representando papéis. O tempo todo, não é? Representando o papel de professor, papel de comprador, papel de falador, papel de pai, papel de mãe, não é? Então, a gente vive o tempo todo representando...É... Agora, quanto mais a gente adentra esse papel, mais natural ele se torna [...] Lembro que ela disse assim: “Fiquei impressionada com Keu que ela, assim, séria etc., ela vai adentrando aquilo, internalizando cada vez mais esse papel (de contadora de histórias) que ela não precisa nem entrar sorrindo e fazendo pantomimas e palhaçadas... Aquilo já está internalizado, não é? E então, ela conta aquilo cada vez mais com naturalidade. E é esse o nosso caminho, o caminho de quando se assume o papel de professor, não é? Você está representando aí um papel, um papel social... Importantíssimo!. Então, quanto mais você penetra nesse papel... É quase que erótico... Os papéis sociais que a gente desempenha são eróticos. Você vai tendo um movimento de penetração cada vez maior... Pra você assumir esse papel cada vez com mais naturalidade. Então, não precisa eu ficar preocupada com: “E então, agora Mary está representando o papel de professora... Então, agora eu tenho que mudar o meu olhar, a minha voz, os meus gestos etc...”. Cada vez a gente vai se tornando mais natural. E contação de história é isso... [...] Mas Lu, na vida tudo é assim, um universo de representações... A gente está representando o tempo todo. O importante é fazer isso tudo com naturalidade. (Mary, Grupo de discussão realizado em 13/12/2011)

E foi essa naturalidade que o grupo de contadores de histórias em formação imprimiu aos contos que vieram para a roda. Sempre que preciso, buscaram o ator no contador e descreveram espaços e cenários com gestos feitos com as mãos, com a expressão facial ou com todo o corpo:

O rapaz órfão de pai e mãe, saiu pelo mundo (braço esticado a frente do corpo, em movimento, da esquerda para a direita, dando a impressão de que o contador mostrava o caminho percorrido pelo rapaz). para ganhar a vida. Ia por um caminho quando viu uma pedra (gesto com uma das mãos onde as pontas dos dedos estão encostadas, representando o tamanho da pedra) tapando a boca de um formigueiro, e as formigas lutando para arredá-la (expressão de pena). O moço, que tinha bom coração (sorrindo), abaixou-se e tirou a pedra com cuidado para não matar as formigas (de pé, mas mexendo as mãos em representação da retirada da pedra, com cuidado). Quando acabou, uma formiguinha falou:

– Obrigada meu irmão, toda vez que precisar de mim... É só gritar (dedo em riste, como se estivesse aconselhando. Expressão de seriedade e

agradecimento): “Valha-me rei das formigas! (soco no ar e expressão de quem clama) E eu virei ao teu encontro” (expressão de serenidade). (Marcele, Roda de Contação de Histórias, GELING/FACED/UFBA, 29/11/2011).

No momento em que faz uso de sons, gestos, mímicas, no momento em que olha para os seus ouvintes, o contador de histórias consegue transmitir a verdade do conto e, com isso, ele promove outro elemento das boas práticas de contação de histórias, o **Poder**, que diz respeito à capacidade de “seduzir o ouvinte, de reter sua atenção e de mantê-lo em estado de encantamento. Para isso, é imprescindível lançar mão dos elementos descritos até aqui: ritmo, energia e expressão, todos em dosagem certa para provocar o compartilhamento da história: “O poder é em suma a capacidade de conduzir o outro numa viagem ao imaginário. Para isto é necessário que haja prazer. O contador precisa sentir prazer ao contar. Se não há prazer, o conto não acontece.” (MATOS, 2005, p. 55)

O poder é o elemento que dá ao contador a capacidade de captar o ouvinte no momento da roda de histórias. É o que, para Zumthor (1993, p. 222), significa o momento da *performance* que se processa pelo diálogo, mesmo que a palavra esteja apenas na boca do contador de histórias: “A comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso. Eis por que o verbo poético exige o calor do contato”.

É através do diálogo que o narrador sente quando é hora de seguir ou de concluir a narrativa, quando é hora de ampliar elementos, de dar mais detalhes, ou de ir desenhando um final. É a metáfora do barco e do capitão, do vento e da vela, descrita por Gislayne Matos em palestra realizada em Salvador, em 2012. A história é o barco, o contador está no leme, prestes a seguir viagem. O ouvinte é o vento que sopra a vela do barco através do olhar. Quando o contador olha para o seu ouvinte e estabelece um diálogo silencioso com ele, quando faz a leitura desse ouvinte através do balançar da cabeça, das expressões suscitadas pela história (medo, alegria, tristeza), do murmúrio entre eles, é possível imprimir um ritmo à viagem, é possível alterar o sentido da narrativa e ressignificá-la.

São momentos descritos pelos atores desta pesquisa – quando falaram da percepção que tinham sobre o contador de histórias que mora em si e da relação que estabeleceram com os seus ouvintes – que retratam essa relação de diálogo e a ideia de sedução, presente na arte de contar histórias:

No ano passado, toda sexta-feira, eu contava história e eles (os alunos) sempre me pediam pra contar a mesma história – A Menina da Figueira – e não servia outra, tinha que ser essa. E eles se acalmavam com a história, acho que eles se comoviam com o choro da menina. E eu contava direto essa história e era a mesma fisionomia. Na hora que a madrasta maltratava a menina, dava pra ver na face deles que eles ficavam tristes com isso. E depois que o pai chegava, eles ficavam felizes. E é uma história que toda vez que eu conto bem contada... É marcante. (Susana, Grupo de discussão realizado em 13/12/2011)

A minha avaliação é que, diante de tanto aprendizado, eu tive a oportunidade de pôr em prática a contação de histórias em vários momentos, e isso me ajudou a ser uma contadora melhor. Confesso que cheguei na disciplina com muito boa vontade, mas com receio de chegar esse momento (da roda de histórias). Mas quer saber? Foi uma experiência marcante e que me sensibilizou. Fiquei nervosa, fiquei gelada, deu frio na barriga, mas não faltou coragem – ainda bem – a atitude falou mais alto em mim e, assim, segui em frente, esqueci o que me afligia e mergulhei na história, nos olhares de quem estava ao meu redor e isso me motivou, me fez relaxar. Histórias... Bom ouvir, bom contar também! (Leila, Grupo de discussão realizado em 13/12/2011)

O fato que mais me marcou foi a roda de contação do “Uma Vez Todo Mês”, onde aqueles olhares... Eu disse: Nossa! Realmente encantou, sensibilizou, mexeu! Então, ali, eu me pus à prova, eu vi que eu fui além, né? Teve um olhar que me marcou, de uma moça, e ela disse: “Que coisa linda!” E, meu Deus do céu, eu consegui... Foi o vento soprando o barco. Então, pra mim, aquilo ali foi a prova, né? A prova do que eu aprendi, os medos que eu superei – quando eu cheguei vi aquele público que não era o público para o qual eu estava preparada, que era o público infantil... Mas então eu superei meus medos, minhas expectativas e realmente é a questão do ir além, da superação, do máximo, né? Foi um prazer enorme fazer essa disciplina e eu espero passar aqui para “Contar Outra Vez”... (Bruna, Grupo de discussão realizado em 13/12/2011)

Esses momentos foram possíveis também, graças à **memorização**. Esse elemento já foi exaustivamente discutido no capítulo anterior, quando falamos de memória afetiva e, especificamente, neste capítulo, no item “4.2 Da memória afetiva às histórias fundantes: a escuta de si e do outro”. Quando falamos de memorização, nos referimos também à capacidade do contador de histórias de memorizar o conto, criando as imagens que posteriormente serão descritas para o seu ouvinte.

Quando trouxemos à tona a metáfora do esqueleto para falar, entre outras coisas, da estrutura da narrativa, estávamos nos referindo também ao movimento de memorização do conto, que, para Coelho (2002, p. 21), não é sinônimo de decorar uma história, mas: “[...] é, em primeiro lugar, divertir-se com ela, captar a mensagem que nela está implícita e, em seguida, após algumas leituras, identificar os seus elementos essenciais, isto é, os que

constituem a sua estrutura”. Garantir a memorização da estrutura da narrativa é essencial para que o contador de história fique à vontade para explorar melhor o Ritmo, a Energia, a Expressão e o Poder da arte de contar histórias, desencadeadores da **Improvisação**, elemento que garante a renovação de uma mesma história cada vez que ela é contada.

A ideia de improviso, no senso comum, é atribuída a algo que não estava previsto e que, mesmo assim, precisou acontecer, geralmente de maneira desorganizada e às pressas. Às vezes, esse tipo de improviso até dá certo. No caso da contação de histórias, improvisar “é deixar acontecer em cena, sem nenhuma preparação prévia, uma criação pessoal que tenha qualidade como se fizesse parte do ‘*script*’”. (MATOS, 2005, p. 56) A técnica do improviso se dá de acordo com o momento vivenciado pelos personagens da história e deve acontecer de maneira espontânea: “A improvisação é uma arte complexa e que consiste em associar o aleatório ao rigor.” (MATOS, 2005, p. 56)

A improvisação, ensina Matos (2005, p. 56), pode nascer de um objeto, de alguém na plateia, de um tropeço, de um barulho e até mesmo de um ato involuntário, como um espirro. Diante disso, o contador de histórias precisa concentrar-se para provocar um esvaziamento que o deixará disponível para a história e precisa ainda ter flexibilidade para aguçar o imaginário e atribuir, com certa rapidez, uma saída para a situação não prevista. Esse, talvez, seja um dos itens mais importantes para a construção de boas práticas de contação de histórias e, por certo, o mais difícil de ser internalizado, pois exige do contador de histórias uma sutileza para captar e fazer uso de imagens, desejos, emoções, impulsos e todo tipo de sentimento que possa eclodir em uma roda de histórias.

Lembramo-nos que, uma das vezes em que contamos a história “Helena, Helena”, esquecemos um detalhe importante, que comprometeu todo o desfecho da história. Depois de terem se conhecido, Helena e o seu amigo Tumbador trocaram um código com o qual sempre conseguiriam se falar. Quando a menina chegava à beira do riacho, cantava para ele uma canção que dizia assim: “Tumbador, Tumbador, vem cá...” E o Tumbador respondia: “Helena, Helena, Tumba, Tumbaratumbá”. Quando já estávamos no momento da história em que a madrasta descobria o código, lembramos que precisava dele e, dessa forma, foi preciso improvisar: “O que vocês não sabem é que Helena e o Tumbador inventaram uma forma especial de se comunicar. Era uma canção, ensinada pelo peixe à sua amiga e que só agora eu vou revelar para vocês: “Tumbador, Tumbador, vem cá... Helena, Helena, Tumba, Tumbaratumbá”. Essa foi uma forma de improvisar naquela situação. Há, ainda, improvisos

que demarcam jogos de corpo, voz, movimento de cena, transposição de emoções, uma infinidade de tantos outros que se tornaria impossível produzir listagens.

O importante é que, com essa discussão, nossos jovens contadores de histórias foram, aos poucos, ampliando seu nível de apropriação das “boas práticas de contação”, e tomando consciência de que muita estrada terão de percorrer, se desejarem contar cada vez mais e melhor uma mesma história ou um mesmo repertório, muitas, muitas e muitas vezes. É contando novamente que se faz contador, não há outro meio.

É isso leitor: o percurso desencadeado na EDCC60 e nas atividades dela decorrentes, como o grupo de discussão, a participação em “Uma vez todo mês”, as rodas de histórias em espaços de educação formal e não formal, deixaram marcas indeléveis em todos nós envolvidos, sujeitos da pesquisa, pesquisadora e orientadora. Temos certeza de que não é romantismo afirmar com Matos (2005, p. 56):

Contar histórias é semear sonhos, esperanças, ensinamentos. É alimentar a poesia, a imaginação, é inspirar o ouvinte a “ver com outros olhos”. É, sobretudo, ajudar a crescer, a ampliar alternativas para resolver dilemas, a escolher a ser autônomo; é nutrir a essência com grãos de sabedoria, palavras-sementes que poderão ficar adormecidas durante muitos anos, mas estarão prontas a germinar no momento certo. O momento em que apenas as boas lembranças, as boas palavras um dia ouvidas poderão fazer face às dificuldades e guiar no caminho.

Que dizer depois disso?!

No fio das histórias, como no fio da vida, cada um tece o seu tapete³⁵...

Eis aqui o nosso!!!

³⁵ Forma de encantatória usada para fechar as histórias contadas. Anônimo.

5 ENSAIANDO UM FINAL FELIZ...

Acredito que o movimento dos contadores de história está apenas começando, e a humanidade e o planeta conspiram por graça e beleza, e o contador de história pode ser o sujeito-conspirador que vislumbra a permanência do mítico-simbólico, que transparece por entre as ramagens da floresta dos contos. (BUSATTO, 2011, p. 37)

Ao chegar a este momento de reflexão, enxergamos os caminhos percorridos por “gentes das maravilhas”, que se constituíram como tal com a colaboração de procedimentos deste estudo. De posse desse olhar, reafirmamos a tese de que existe mesmo uma Emília, um portador de memórias que mora em cada um de nós e que pode se revelar como contador ou contadora de histórias, se dessa forma se descobrir. Essa constatação também nos remete a Benjamin, quando ele afirma que somos, todos, potencialmente, narradores e, mais ainda, quando diz que é contando que se aprende a contar.

Vimos também, através da reaproximação com nosso caminho como contadora de histórias, as semelhanças com o processo formativo dos jovens contadores de histórias que ajudamos a formar no desenvolvimento da oficina de contação, procedimento utilizado para a produção do material de análise. Tudo conspirou para nossa compreensão de que, como contadores de histórias, percorremos instâncias parecidas de formação: o resgate da memória afetiva, a interação com a *performance* narrativa apreendida com os contadores de histórias – tradicionais ou contemporâneos –, com os próprios livros de histórias e com a literatura especializada, que traz os modos de narrar, além da experiência de *performance* que, nesse caso, ocorreu em espaços de educação formal e não formal.

Ao comparar as nuances de tais caminhos, compreendemos que a figura do contador de histórias, em puro ato de narrar, é tão importante quanto as teorias que sustentam essa arte. Explicamos melhor: o contador de histórias também aprende a contar no papel de ouvinte, pois ele precisa da *performance* de outro contador, de alguém que lhe “passe o bastão” no revezamento das narrativas e, a partir daí, o sagre como cavalheiro da palavra oral.

Ao experimentar, no processo de doutoramento, o percurso de contação e escuta de muitas histórias, nos reaproximamos do caminho que nos constituiu como contadora, e esse exercício nos levou à história de outras “gentes das maravilhas”. Eram colegas de ofício que conviviam no mesmo tempo e, em alguns casos, nos mesmos lugares – a praça, a cidade de Salvador e vizinhanças – o que revelou uma similaridade entre os nossos processos

formativos. Foram os contos da tradição oral que nos levaram à formação de um repertório. Foram eles ainda que demarcaram nosso estilo pessoal de emprestar corpo e voz às narrativas. E foram esses mesmos contos que mexeram com a memória afetiva dos sujeitos desta pesquisa, para que eles pudessem contar de “cor”.

A partir daí, ficou claro que narrar é mesmo uma arte que atravessa o tempo e que cumpre seu papel social de manter as pessoas unidas em torno da palavra. Mas essa arte é camaleônica e se reveste de modificações nas suas formas, intenções e funções a serem cumpridas dentro de determinado grupo social. A fogueira pode ter sido substituída pela luz elétrica, os trovadores pelos músicos com sua parafernália percussiva, mas as histórias continuam ali, num processo de busca do diálogo com outras formas de linguagem artística, para se inserirem numa sociedade imersa na tecnologia e que cultua, entre outras coisas, a beleza dos espetáculos.

E foi por isso que os atores desta pesquisa chegaram de todos os lados, vindos de semestres letivos diferentes e por razões bem diversas, mas sempre com uma certeza: eles queriam contar, contar e contar! Como se o interesse pelas narrativas orais nunca tivesse se perdido, e a necessidade da arte fosse sempre uma constante, como nos revela Rocha (2010, p. 325):

Ainda assim, um número cada vez maior de pessoas busca, no novo, o velho contador de histórias. Procuram-no, motivados talvez pela fome de fantasia, de beleza e de religiosidade, ou talvez pela secura ou aridez da solidão barulhenta dos tempos modernos... Pois, lembrando Fischer (2007), em uma época em que o homem já pode ir à lua, continuamos e continuaremos precisando de poetas fazendo da lua temas para as suas canções.

E foi buscando – pois, segundo Lispector (1996, p. 180), “[...] é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia” – que eles encontraram, em seus parceiros de trajetória, a inspiração para contar histórias. Foi na memória afetiva do outro que a emoção se definiu e funcionou como dispositivo capaz de comunicar outras tantas narrativas e de unir as pessoas através das emoções que estão no âmbito do humano e do sagrado. A partir daí, as histórias encontraram terreno fértil para desabrochar e agregar valores, como também promoveram experiência estética capaz de imprimir à arte de narrar a transformação necessária que levou o pedagogo em formação até o contador de histórias.

Para isso, o espaço de formação dos jovens contadores de histórias aqui apresentados possibilitou a interação entre narradores, ouvintes e muitas narrativas, numa perspectiva poética que perpassou pesquisa de acervo, contação de histórias em espaços de educação formal e não formal e muitas atividades corporais, musicais, plásticas e cênicas. Foi na experiência que o percurso formativo desses sujeitos se deu, ora pelas rodas de histórias, ora pelos estudos individuais que os conduziram a experiências de aprendizagem articuladas, promotoras da percepção estética e do conhecimento sobre a arte de narrar.

As aprendizagens dos jovens contadores de histórias apresentadas neste estudo perpassaram a imaginação e a criatividade. Tiveram como matéria a própria humanidade, personificada em experiência estética, o que os colocou em contato com imagens internas que, por serem encantadas, tomando emprestada a poesia de Djavan, para nós se revelaram, transportando-nos para o lugar dos saberes, dos sentidos e significados impressos na materialidade da voz, que impõe a função criadora da palavra do narrador:

Segundo Zumthor, a palavra é o sopro criador que emana do corpo e é sua parte mais leve. Ultrapassando sua dimensão acústica, a voz é também a parte menos limitada do corpo.

Ela é habitada pela palavra, mas é anterior a ela. Seu nome é espírito: em hebraico rouah; em grego pneuma, mas também psique; em latim animus. O que ela nos traz, anterior e interiormente à palavra que veicula, é uma questão sobre os começos, sobre o instante sem duração em que os sexos, as gerações, o amor e o ódio eram um. (MATOS, 2005, p. 70)

Escutar as memórias dessa “gente das maravilhas” em pleno processo formativo, ouvir suas histórias – reais e ficcionais –, triangular essas histórias com as que trazemos, tudo isso foi a chave para a produção do conhecimento entranhado nesta pesquisa. Ouvir e contar muitas histórias foram atos que integraram presente, passado e futuro, potencializando o respeito pela tradição oral, portadora de mistérios e sabedoria que se perpetuam até os tempos dos tempos.

E é assim que finalizamos este estudo, afirmando que as questões norteadoras que nos guiaram até aqui são nossas velhas conhecidas e foram engendradas durante as muitas formações de contadores de histórias realizadas ao longo de uma década, partilhadas sob o olhar generoso da nossa orientadora e das demais relações que o pesquisador costuma estabelecer com o campo empírico. O que fazer para que esses sujeitos descubram a importância de falar de si, da constituição de sua subjetividade? Como disparar o processo de

revelação dos repertórios de histórias que marcaram sua memória afetiva? O que se pode aprender revelando as próprias histórias e escutando as dos outros? Que caminhos podem ser desencadeados para a formação de sujeitos contadores de histórias? Que referências tomar para isso? A partir daqui, novas questões se abriram, desde as que perpassaram os legados deixados pelas “gentes das maravilhas” de pontos diversos do Brasil e do mundo, até o repensar dos dispositivos de coleta de dados que nos conduziram ao texto mais que imperfeito desta tese. Continuar pesquisando é a forma que encontramos para manter o compromisso com as narrativas, com a formação de contadores de histórias e com a relação que eles estabelecem com a educação.

E essa história não termina aqui, pois ela agrega outras histórias e personagens incorporados na pesquisa de campo, ela se abre em moldura para que muitas outras histórias dentro dela sejam contadas. Assim como “As mil e uma noites”, ela funciona como espaço de chegadas e partidas para narrativas diversas que foram contadas e vividas no corpo do caminho. Tais histórias ensinam as coisas que cabem nos espaços formais do educar, mas trazem também um novo ensinamento, o dos que se encontram em processo de crescimento pessoal. Nesse percurso, aprendemos... Seguimos com as histórias, sempre carregadas de muitas possibilidades... Sabemos mais de nós do que antes... Pelo menos, tentamos nos entender mais e a tantos que povoam o mundo, por meio do conhecimento outorgado pelos *griots*, contadores de histórias que nos pegaram pela mão e conduziram ao reino das palavras, onde fomos capazes de procurar um tesouro.

Eu mesma não sabia qual era o ouro que eu estava prestes a encontrar [...].

Eu sigo por ruas, estradas e caminhos levando o ouro das histórias para todo lugar [...].

Eu sou uma mascate de sonhos. Contar histórias é o meu ofício. E nisso eu acho que me pareço com a ponte de Londres e com todas as demais, porque o propósito de uma ponte é fazer uma conexão. Pode ser uma ligação entre a vida que se tem e a vida que se quer ter, entre o sonho e a realidade, entre o mundo em que vivemos e o que vamos construir.

A beleza das pontes é que, quando elas estão no lugar certo, qualquer um pode atravessá-las. Não são muitos os que constroem as pontes, mas muitas e muitas pessoas podem cruzá-las.

Essa é uma história singela, mas que tem muita força. Tem uma ferocidade do feminino em defesa de uma vida autêntica, com significado e com propósito.

Eu estou aqui porque ouvi mais um chamado [...] Resgatar o caminho para quem se abre caminhos para que muitos outros descubram, entendam, aceitem, respeitem e amem quem realmente são.

Esse é o ouro da minha condição de narradora e é ele que eu quero ver ligado ao mundo.³⁶

³⁶ Trecho da palestra da Fabiana Prando exibida no youtube, em 18 abril de 2013, com o título: *Histórias de vida*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VLO7AFVVEgI>>. Acesso em: 26 maio 2013.

Que dizer depois disso, senão muito obrigada!?

REFERÊNCIAS

- AARNE, Antti; THOMPSON, Stith. **The types of the folktale**. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1981.
- ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil: gostosura e bobices**. 5. ed. São Paulo: Scipione, 1997.
- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. Cascudo: o erudito no popular. **Boitatá: revista do GT de literatura oral e popular da ANPOLL**, n. esp., p. 73-82, ago.-dez. 2008.
- ALMEIDA, Cleide; PETRAGLIA, Izabel Cristina (Org.). **Estudos de complexidade**. São Paulo: Xamã, 2006.
- ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- ALVES, Castro. Espumas flutuantes. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 76-78.
- ARAPIRACA, Mary de Andrade. **Prólogo de uma paideia lobatiana fundada no fazer especulativo: A chave do tamanho**. Tese doutorado. Salvador: PPGE/UFBA, 1996.
- _____. Narrativas fazem sentidos. In: MUNIZ, Dinéa Maria sobral et Al. **Entre textos, língua e ensino**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- _____. Mary Arapiraca (weblog). Salvador: 02 Set. 2008. Disponível em: <http://maryarapiraca.wordpress.com/locomotiva-de-palavras/>
- AZEVEDO, Carmen Lúcia de; CAMARGOS, Márcia; SACCHETTA, Vladimir. **Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia**. São Paulo: SENAC, 1997.
- HAMPÂTÉ BÁ, Amadou. A tradição viva. In: HISTÓRIA geral da África, I: metodologia e pré-história da África. 2. ed. rev. Brasília, DF: UNESCO, 2010.
- _____. La tradition vivante. In: HISTOIRE générale de l'Afrique. Paris: UNESCO, 1981. t. I.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BARBIER, René. **A escuta sensível na abordagem transversal**. In BARBOSA, Joaquim (Coord.). **Multirreferencialidade nas Ciências e na Educação**. São Carlos: Editora da UFSCar, 1998.
- BARBOSA, Alaor. **O ficcionista Monteiro Lobato**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BARTHES, Roland. **Aula**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2009.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance I: da vida à obra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **S/Z**. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.

BARTLETT, Frederic C. **Remembering**: a study in experimental and social psychology. London: Cambridge University Press, 1995. Original publicado em 1932.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____ (Ed.). **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Tradução Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Emile. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1966. v. 1.

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Matière et mémoire**. In: _____. *Ouvvres*. Paris: Presses universitaires France, 1959.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

BIBLIA. Português. **A Bíblia Sagrada**. Tradução: João Ferreira de Almeida. 2ª Edição. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOBBIO, Norberto. **O tempo da memória**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

BONIN, Iara Tatiana. **Tese de doutorado**/ UNEB 2007

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOTELHO, P. **Linguagem e letramento na educação dos surdos**: ideologias e práticas pedagógicas. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

BRANDÃO, Marcos Lira. **Psicofisiologia**: as bases fisiológicas do comportamento.. São Paulo: Atheneu, 2005. p. 107-124.

BRANDÃO, Vera Maria Antonieta Tordinio. Memória (auto) biográfica como prática de formação. **Revista @mbienteeducação**, v. 1, n. 1, Jan./Jul. 2008. Disponível em: <http://www.cidadesp.edu.br/old/revista_educacao/index.html>. Acesso em: 10 jan. 2011. Não paginado.

BUSATTO, Cléo. **A arte de contar histórias no século XXI**. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

_____. **A arte de contar histórias no século XXI**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

- BUSATTO, Cléo. **Contar e encantar**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- CALVINO, Ítalo. **Fábulas italianas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CAMÕES, Luís de. **Obra completa: sonetos**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1963.
- _____. **Contos tradicionais do Brasil**. 13. ed. São Paulo: Global, 2004.
- CARAM, Cecília Andrès e MATOS, Gislayne Avelar. Projeto Convivendo com Arte: Ateliers e Eventos de Contos. Caderno de Textos. Editora Frente e Verso. Belo Horizonte: MG, 1996.
- _____. Projeto Convivendo com Arte: Ateliers e Eventos de Contos. Caderno de Metáforas em Terapia. Editora Frente e Verso. Belo Horizonte: MG, 1996.
- CARLSON, Neil R. **Fisiologia do comportamento**. 7. ed. São Paulo: Manole, 2002. p.423-465.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.
- CASTAGNINO, Raúl H. **Análise literária: introdução metodológica a uma estilística integral**. Tradução de Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1968.
- CAVALHEIRO, Edgar. **Monteiro Lobato: vida e obra**. São Paulo: Ed. Nacional, 1955.
- CHAUÍ, Marilena. A universidade pública sob nova perspectiva. **Revista Brasileira de Educação**, n. 24, p. 5-15, set./out./nov./dez. 2003.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.
- COELHO, Betty. **Contar histórias: uma arte sem idade**. São Paulo: Ática, 2002.
- COELHO, João Batista. Proler: um estudo sobre sua implantação. **Anais da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, v. 129, p. 9-55, 2009. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_129_2009.pdf>. Acesso em: fev. 2013.
- COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico da literatura infantil juvenil brasileira**. São Paulo: EDUSP, 1995.
- _____. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.
- COHEN, Gillian. **The psychology of cognition**. 2nd. ed. London; New York: Academic Press, 1983.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- CONTE, Alberto. **Monteiro Lobato: o homem e a obra**. São Paulo: Brasiliense, 1948.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELORS, Jacques. **Educação: um tesouro a descobrir: relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o Século XXI**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

DEMO, Pedro. **Pesquisa – Princípio Científico e Educativo**. São Paulo: Cortez: Biblioteca da educação, 2001.

DEWEY, John. **Como pensamos: como se relaciona o pensamento reflexivo com o processo educativo (uma reexposição)**. 3. ed. Tradução de Haydée de Camargo Campos. São Paulo: Nacional, 1959. Texto originalmente publicado em 1910.

_____. Pedagogos y pedagogías. **Educación Hoy**, Bogotá, D. C., Colombia] Revista de la Confederación Interamericana de Educación Católica, CIEC, p. 91-102, 2003. Tradução de Luis Ernesto Solano Gutiérrez.

DÍDIMO, Horácio. **Ficções lobatianas: Dona Aranha e as seis aranhinhas no Sítio do Picapau Amarelo**. Fortaleza: Edições UFC, 1996.

_____. Memórias da Emília: uma releitura comemorativa do cinquentenário de Monteiro Lobato (18/04/1882 – 14/07/1948). **Espiral**: revista eletrônica do Núcleo José Reis de Divulgação Científica, Fortaleza, n. 4, 1998.

DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. Curitiba: Edições, 2001.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **O dom da história: uma fábula sobre o que é suficiente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

VERSIANI MACHADO, Maria Zélia (Org.) EVANGELISTA, Aracy Alves Martins; BRANDÃO, Heliana Maria Brina;. **A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz e o sentido: poesia oral em sincronia**. São Paulo: Ed. UNESP, 2007.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1996.

FORQUIN, Jean-Claude. **Escola e cultura: as bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar**. Tradução de Guacira Lopes Louro. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993, 205 p.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Madri: Editora Biblioteca Nueva, 1981. 3.v.

_____. **The ego and the Id**. London : Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1962.

_____. **The interpretation of dreams**. New York: The Modern Library, 1950.

FREUD, Sigmund. **New introductory lectures on psychoanalysis**. London: Hogarth Press, 1964. v. 20.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 42. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. 49. ed. São Paulo: Global, 2004.

GADOTTI, Moacir. **Escola cidadã, cidade educadora: projetos e práticas em processo**. Trabalho apresentado no V Fórum de Educação CEAP, 5., 2003, Salvador. p. 1-9

GALVÃO, Izabel. **Henri Wallon: uma concepção dialética do desenvolvimento infantil**. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. (Educação e conhecimento).

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

GARCIA, Celina Fontenele. **A escrita Frankenstein de Pedro Nava**. Fortaleza: Edições UFC, 1997.

_____. **A escola: personagem da literatura brasileira**. Fortaleza: 7 Sóis, 2005.

_____. **Poética do memorialismo: diálogos com Philippe Lejeune**. Fortaleza: 7 Sóis, 2006.

GERALDI, João Wanderley. **Portos de passagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

GESUELI, Zilda M. A escrita como fenômeno visual nas práticas discursivas de alunos surdos. In: LODI, Ana Claudia Balieiro; HARRISON, Kathrin Marie Pacheco; CAMPOS, Sandra Regina Leite de (Org.). **Leitura e escrita no contexto da diversidade**. Porto Alegre: Mediação, 2004. p. 39-49.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não-formal e cultura política: impactos sobre o associativismo do terceiro setor**. São Paulo: Cortez, 1999.

GREGÓRIO FILHO, Francisco. **Guardados do coração: memorial para contadores de histórias**. Rio de Janeiro: Amais, 1998.

GROTTA, Ellen Cristina B. **Processo de formação do leitor: relato e análise de quatro histórias de vida**. 2000. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

GRUPO CONFABULANDO CONTADORES DE HISTÓRIA. **Pode entrar, Dona Sorte**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004. Original publicado em 1950.

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

ANÔNIMO. **Livro das mil e uma noites**, volume 1: ramo sírio/ Anônimos; [introdução, notas, apêndice e tradução do árabe: Mamede Mustafa Jarouche.] – 3 ed. São Paulo: Globo, 2006.

KHÉDE, Sonia Salomão. **Personagens da literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Ática, 1986.

KOCH, Ingedore Grundelf Villaca. **A inter-ação pela linguagem**. São Paulo: Contexto, 1993.

KRUG, Andréa; AZEVEDO, José Cloves de. Século XXI: qual conhecimento? qual o currículo? In: SILVA, Luiz Heron (Org.). **Qual conhecimento? Qual currículo?** 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

LAPLANTINE, François. **Aprender antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LACERDA, Nilma Gonçalves. **Manual de tapeçaria**. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2001.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida**. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. (Org.). **Monteiro Lobato**. São Paulo: Abril Educação, 1981.

_____.; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: história & histórias**. São Paulo: Ática, 2003.

LANDERS, Vasda Bonafini. **De Jeca a Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 2. ed. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1996.

LE GRAND-SÉBILLE, Catherine. Como se lembrar de um lugar do segredo? **Projeto História**: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História, São Paulo, n. 17, p. 259-267, 1998.

CHIAPPINI, L. M. L.; MARQUES, R. M. H. Ao pé do texto na sala de aula. In: ZILBERMAN, R. (Org.). **Leitura em crise na escola: as alternativas do professor**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LIMA, Luiz Costa. **Introdução: o leitor demanda (d)a literatura**. In: _____ (Coord.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.19

LISPECTOR, Clarice. Felicidade clandestina. In: _____. **O primeiro beijo**. São Paulo: Ática, 1996.

LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre: quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Range**. São Paulo: Brasiliense, 1957. v. 11 e 12. (Obras completas de Monteiro Lobato)

LOBATO, Monteiro. **Memórias da Emília**. São Paulo: Globo, 2007.

LOBATO, Monteiro. **Mundo da lua e miscelânea**. São Paulo: Brasiliense, 1948. v. 10. (Obras completas de Monteiro Lobato)

LOPES, Eliana Marta Teixeira et al. **Lendo e escrevendo Lobato**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

LUDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Chrysallís, currículo e complexidade: a perspectiva crítico multirreferencial e o currículo contemporâneo**. Salvador: EDUFBA, 2002.

_____. **A Etnopesquisa Crítica e Multirreferencial: nas Ciências Humanas e na Educação**. Salvador: EDUFBA, 2000.

MACHADO, Regina. **Acordais: fundamentos teórico poético da arte de contar histórias**. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2004.

MAGALHÃES, Solange M. O. Afetar e sensibilizar na educação: uma proposta transdisciplinar. **Linhas Críticas**, Brasília, DF, v. 17, n. 32, p. 163-181, jan./abr. 2011.

MAHONEY, Abigail Alvarenga (Org.). PLACCO, Vera Maria Nigro de Souza. **Psicologia & educação: revendo contribuições**. São Paulo: Educ, 2003.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura**. 19. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Primeiros passos, 74).

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

_____; SORSY, Inno. **O ofício do contador de histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____; Gislayne Avelar e CARAM, Cecília Andrès. **Projeto Convivendo com Arte: Ateliers e Eventos de Contos**. Caderno de Textos. Editora Frente e Verso. Belo Horizonte: MG, 1996.

_____. **Projeto Convivendo com Arte: Ateliers e Eventos de Contos**. Caderno de Metáforas em Terapia. Editora Frente e Verso. Belo Horizonte: MG, 1996.

MEIRELES, Cecília. Das palavras aéreas. In: _____. **Romanceiro da inconfidência: poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e amp. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOREIRA, José Carlos Barbosa. **Monteiro Lobato: textos escolhidos**. Rio de Janeiro: Agir, 1962.

PRIETO, Benita (Org.). **Contadores de histórias: um exercício para muitas vozes**. Rio de Janeiro: Prieto, 2011.

NUNES, Cassiano. **A felicidade pela literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, DF: INL, 1983.

- NUNES, Cassiano (Org.). **Monteiro Lobato vivo**. Rio de Janeiro: MPM, 1986.
- NUNES, Cassiano. **Novos estudos sobre Monteiro Lobato**. Brasília, DF: Ed. Universidade de Brasília, 1998.
- ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- PALMER, Richard E. **Hermenêutica**. Tradução de Maria Luisa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1989.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. (2003) O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber. São Paulo: Ed. 34
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 200-212, 1992.
- PORTELLA, Eduardo. Problemática do memorialismo. In: _____. **Dimensões: crítica literária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- PRADO, Jason. Ordem e progresso. **Leituras compartilhadas**, Rio de Janeiro, Ano 6, n. esp. Leitura Ampla. Rio de Janeiro: Ano 2.
- PRANDI, Reginaldo. Os príncipes do destino. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2001
- PROPP, Vladimir. **Las raices históricas del cuento**. Madri, Fundamentos, 1974.
- QUINTANA, Mario. Caderno H. In QUINTANA, Mario. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005.
- RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis**. 42. ed. São Paulo: Record, 2001.
- REGO, José Lins do. **Romances reunidos e ilustrados**, 1: Menino de engenho. 32. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- ROCHA, Vivian Munhoz. **Aprender pela arte a arte de narrar: educação estética e artística na formação de contadores de histórias**. 2010. 200 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- ROSA, Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. 30. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ROSA, Nereide S. Santa. **Monteiro Lobato: crianças famosas**. São Paulo: Callis, 1999.
- RUBIRA, Fabiana de Pontes. **Contar e ouvir estórias: um diálogo de coração para coração acordando imagens**. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- SANDRONI, Luciana. **Minhas memórias de Lobato, contada por Emília, Marquesa de Rabicó e pelo Visconde de Sabugosa**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997.
- SANDRONI, Laura C.; MACHADO, Luiz Raul (Org.). **A criança e o livro: guia prático de estímulo à leitura**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- SANT'ANA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 2003.

SANTOS, Lulu e MOTA, Nelson. Como uma onda. Último Romântico. Rio de Janeiro: BMG ARIOLA DISCOS LTDA, 1987. 1 CD. Faixa 1.

SANTOS, Marcos Ferreira. **Novas mentalidades e atitudes:** diálogos com a velha educação de sensibilidade. Conferência apresentada no XV Congresso da Apase, Parlatino, junho de 2001.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Memória coletiva e teoria social. São Paulo: Annablume, 2003

SHAH, Tahir. **Nas noites árabes:** uma caravana de histórias. Rio de Janeiro: Roça Nova Ed., 2009.

SIMONSEN, Michele. **O conto popular.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SISTO, Celso. **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias.** Chapecó: Argos, 2012.

SMOLKA, Ana Luiza B. A atividade de leitura e o desenvolvimento das crianças: considerações sobre a constituição de sujeitos leitores. In: _____ et al. **Leitura e desenvolvimento da linguagem.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989. p. 23-41.

SOARES, Magda. **Letramento:** um tema em três gêneros. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. (Linguagem e Educação).

STANISLAVSKY, Constantin. **A construção da personagem.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

TAHAN, Malba. **A arte de ler e contar histórias.** Rio de Janeiro: Conquista, 1961.

_____. **Lendas do deserto.** 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TULVING, E. **Elements of episodic memory.** New York: Oxford University Press, 1983.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: HISTÓRIA geral da África, 1: metodologia e pré-história da África. 2. ed. rev. Brasília, DF: UNESCO, 2010. p. 157-179.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. **Diálogos impossíveis.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

YIGOTSKY, Lev Semenovich; **Pensamento e linguagem.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____; LÚRIA, Alexander Romanovich; LEONTIEV, Alexis N. **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem.** São Paulo: Ícone, 2001.

WARNER, Marina. **Da fera à loira:** sobre contos de fadas e seus narradores. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WEINRICH, Herald. **Lete:** arte e crítica do esquecimento. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

YIN, Robert K. **Estudo de caso:** planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZAGURY, Eliane. **A escrita do eu.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, DF: INL, 1982.

ZILBERMAN, Regina (Org.). **Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

_____. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989. (Princípios, 41).

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

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2007.

_____. **A letra e a voz: a “literatura medieval”**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXO



ANEXO A – PROGRAMA DO CURSO

Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Educação
Departamento de Educação II



Programa de Curso

Disciplina	EDC Vamos contar outra vez? Oficina de contação de história
Curso	Pedagogia
Carga Horária	68 horas
Natureza	Optativa
Módulo	25 alunos
Professora	Mary de Andrade Arapiraca e Luciene Souza Santos

Ementa
Fundamentos teórico-práticos acerca da arte de contar histórias; repertório de histórias da narrativa oral e escrita; arte de contação de histórias; memória afetiva de contadores de histórias em espaços de educação formal e não formal.

Conteúdo
<ul style="list-style-type: none"> • Rememoração e relato de contos, causos e histórias • Resgate das histórias escutadas na infância • Escolha e formação de repertórios • Modos de contação de histórias • Bibliografia Comentada • A narrativa de domínio público.

Objetivos
<ul style="list-style-type: none"> • Compreender o significado das narrativas orais como fonte de afetividade, de constituição de subjetividades e de descoberta de estilo pessoal na arte de contar histórias • Avaliar a importância do resgate das narrativas de memória • Valorizar a história oral como ferramenta de aproximação e diálogo entre tempos e pessoas • Compreender a memória afetiva como aquela que resgata e valoriza histórias e acontecimentos passados a partir do acervo pessoal do sujeito • Partilhar experiências ficcionais através de contextualização sociocultural do reconto de histórias escutadas na infância • Conhecer a obra de autores que trabalham com o resgate da Literatura Oral e os seus desdobramentos • Identificar e interagir com contadores histórias em espaços de Salvador,

incluindo-se escolares.

- Tematizar questões que envolvem a heterogeneidade da sala de aula e apresentar possibilidades de trabalho pedagógico, considerando as diferenças do saber entre os alunos e suas necessidades de aprendizagem.

Metodologia

No tratamento teórico-metodológico

- Exposições dialogadas
- Leitura e discussão de textos de natureza verbal e audiovisual
- Estudo investigativo: Câmara Cascudo e Joel Rufino.
- Expressões coletivas de estudos

Na prática da contação de histórias

- Roda de Contação de Histórias: espaços de educação formal e não formal
- Roda de conversa a partir das impressões causadas pelas narrativas orais
- Exercícios de improvisação, leitura, narração, dicção, memorização, relaxamento e dinamização corporal.

Cronograma de Encontros

AULA	DATA	TEMA
01	16/08/2011	Convocação Geral (A Bela Borboleta de Ziraldo)/Apresentação do Grupo/Discussão do plano de disciplina
02	23/08/2011	Guilherme Augusto Araújo Fernandes (Mem Fox)/Levantamento de Repertório de Memória Afetiva: <ul style="list-style-type: none"> • Rememoração e relato de contos, causos e histórias • Resgate das histórias escutadas na infância
03	30/08/2011	Modos de Contação de História – Da solidão do contador ao aconchego da plateia (histórias contadas individualmente e histórias contadas com interferência).
04	06/09/2011	Modos de Contação de História – algumas bases - Paisagens Sonoras (Pinduca).
05	13/09/2011	“Que hoje na memória eu guardo e sei de cor” (Naquela Mesa de Sérgio Bittencourt na voz de Nelson Gonçalves).
06	20/09/2011	Modos de Contação de História: No começo era o Griô - A palavra do Contador de Histórias (Keu Ribeiro)
07	27/09/2011	História única e histórias múltiplas. DVD O perigo de uma única história - :Chimamanda Adichie.
08	04/10/2011	Atividade de Campo: Contadores em espaços de educação formal e não formal.

09	11/10/2011	Histórias cantadas – Eudes Cunha
10	18/10/2011	Quem é e onde está essa gente que conta? Repertório: <ul style="list-style-type: none"> • Escolha e formação de repertórios/gêneros Fragmentos de vídeo com a <i>performance</i> desses contadores (<i>pouporri</i>)
11	25/10/2011	Histórias das Histórias: Efeitos de sentidos das histórias contadas em espaços de Educação Formal e não Formal/
12	01/11/2011	Encontro preparatório para atividade de campo: as histórias invadem a Biblioteca Monteiro Lobato. <ul style="list-style-type: none"> • Visita de Campo a Biblioteca Monteiro Lobato – Espaço de ensaios e estruturação de cenário
13	08/11/2011	Atividade de Campo na Biblioteca Monteiro Lobato
14	22/11/2011	Sintetizando Ideias: Keu Ribeiro
15	29/11/2011	História das Histórias: Encontro de Sentidos (retomada das histórias e sensações vivenciadas nas atividades de campo) – Preparação para a atividade do “Uma vez todo mês”. Uma Vez Todo Mês: Vamos contar outra vez? .
16	06/12/2011	Do imaginário ao concreto: Produção de materiais para a contação de histórias (cenários) - Oficina de Arte: Tapetes que contam histórias
17	13/12/2011	“O conto respondeu, eu me calo...”. Encontro de Avaliação da Oficina. Confraternização: Banquete de Histórias.

Avaliação

- Demonstração de leituras através de anotações, resumos e de participação qualificada nas discussões;
- Relato de experiências de interação narrativa em espaços sociais;
- Produção escrita acerca das lições propiciadas pelas experiências teórico-práticas do curso.
- Produção de síntese das aulas através do caderno de histórias;
- Qualidade das apresentações práticas nos espaços de educação não formal, na Biblioteca e na FACED;

Bibliografia Básica

- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: Ensaio de Psicologia Social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BUSATTO, Cléo. **A Arte de Contar Histórias no século XXI**. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2006
- COELHO, Betty. **Contar histórias: uma arte sem idade**. São Paulo, 2002. Editora Ática.
- MACHADO, Regina. **Acordais: Fundamentos teórico poético da arte de contar histórias**. São Paulo: DCL, 2004.
- MATOS, Gislayne Avelar, SORSY, In.: **O ofício do contador de histórias**. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

_____. **A palavra do contador de histórias:** sua dimensão educativa na contemporaneidade. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

Bibliografia Complementar

BOBBIO, Norberto. **O Tempo da Memória.** Rio de Janeiro: Campus, 1997.

DEWEY, John. **“Pedagogos y Pedagogías”.** In: Revista: Educación Hoy [Bogotá, D. C., Colombia] Revista de la Confederación Interamericana de Educación Católica, CIEC. Nº...(91-102). 2003. Tradução de Luis Ernesto Solano Gutiérrez.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **O dom da história:** uma fábula sobre o que é suficiente. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TAHAN, Malba. **A Arte de Ler e Contar Histórias.** Rio de Janeiro: Conquista. 1961..

ANEXO B – ROTEIRO DE ENTREVISTA



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

Caro(a) amigo(a), Gente das Maravilhas!

Como você sabe, estou finalizando a escrita da minha tese de doutorado cujo objeto de estudo é a constituição do sujeito como Contador de Histórias. Sendo você um reconhecido contador, eu gostaria de receber valiosa contribuição sobre o seu acervo, qual é e como foi constituído.

Pediria que você se expressasse livremente. Ficarei atenta a tudo que você disser, em especial informações sobre como as histórias são escolhidas, se existem autores preferidos, relações do seu acervo com o contador que você é, e se há outros elementos incorporados ao seu acervo como canções, recursos audiovisuais, etc.

Quero e preciso muito ouvir o que você tem a me contar!

Se preferir, pode gravar sua fala através da ferramenta “Gravador”, encontrada em qualquer computador, localizada na pasta Programas. Inclusive, na ferramenta de pesquisa é possível escrever a palavra “Gravador” e buscá-lo.

Aguardo, ansiosa, o que você tiver, quiser e puder me dizer.

Obrigada,

Luciene

ANEXO C – HELENA, HELENA

Há muitos e muitos anos existia uma família muito feliz: o pai, a mãe e Helena.

Um dia, uma desgraça se abateu sobre a casa da menina... a mãe de Helena acabou falecendo. Mas, como não há dor que o tempo não apague, o pai de Helena acabou se casando novamente.

A princípio, a madrasta era só mimos e dengos com a menina, mas com o passar dos anos ela teve as suas próprias filhas e passou a maltratar Helena, além de atribuir a ela todos os afazeres da casa.

Um dia, não tendo mais o que inventar, a madrasta resolveu mandar Helena ao riacho para que ela pudesse lavar toda a roupa da casa. Disse à menina que lavasse tudo e que voltasse para casa antes do meio-dia.

Helena ficou apreensiva! como poderia dar conta de tanta roupa em tão pouco tempo? - pensou a menina.

Ela saiu triste naquela manhã e seguiu em direção ao riacho.

Quando Helena começou a lavar a roupa, percebeu que de dentro do riacho surgia uma luz muito forte e intensa... e de dentro dessa luz, ela viu surgir um peixe...

Não um peixe como esses que nós estamos acostumados a ver. era um peixe Tumbador, um peixe que falava como nós.

A princípio Helena sentiu muito medo, mas o Tumbador lhe disse que não se assustasse, que ele queria apenas ser seu amigo. Helena aceitou a amizade do Tumbador e, naquela manhã, eles passaram o tempo todo conversando:

primeiro sobre a morte da mãe, depois sobre o casamento do pai, os maus tratos da madrasta e por fim, toda aquela roupa que deveria ser lavada em tão pouco tempo.

Naquele instante, o Tumbador foi até as profundezas do riacho e pediu aos seus amigos peixinhos que lavassem toda a roupa da menina, e bem assim foi feito, os peixinhos deixaram a roupa tão branquinha que jamais mão humana nenhuma ousaria lavá-las daquela maneira.

Antes de ir embora, o Tumbador disse a Helena que todas as vezes que ela voltasse ao riacho e quisesse falar com ele, bastaria cantar uma canção que diz mais ou menos assim:

"Tumbador, Tumbador vem cá"

E eu te responderei:

"Helena, Helena, tumba, tumbaratumbá"

Helena voltou para casa naquele dia feliz da vida, mas tratou logo de disfarçar para que a madrasta não percebesse nada.

Quando a madrasta viu a roupa que Helena havia lavado e que tinha cumprido a tarefa no prazo determinada, mal acreditou.

Só que na manhã seguinte, ao invés de pedir que Helena lavasse uma trouxa de roupa, mandou que a menina lavasse duas.

Só que diferente do dia anterior, Helena partiu para o riacho feliz da vida, certa de que iria encontrar o seu amigo Tumbador.

Quando chegou à beira do riacho a menina cantou:

"Tumbador, Tumbador vem cá"

e o Tumbador respondeu:

"Helena, Helena, tumba, tumbaratumbá"

Mais uma vez eles passaram a manhã juntos e ficaram ainda mais unidos. E outra, o Tumbador chamou novamente os seus amigos peixinhos e eles lavaram as duas trouxas de roupa trazidas por Helena.

Só que durante dias e dias, essa situação se repetiu, dessa forma, a madrasta começou a ficar desconfiada e naquela manhã, ao invés de pedir a Helena que fosse ao riacho lavar a roupa de costume, pediu à menina que lhe trouxesse também um peixe.

Helena saiu para o riacho chorosa, triste da vida. Como iria ter coragem de pedir ao seu amigo Tumbador que sacrificasse um de seus amigos peixinhos? naquela manhã Helena não cantou.

Mas, o Tumbador já conhecia todos os horários da menina e, mesmo sem ter sido chamado ele veio à tona.

- Por que choras, Helena? - perguntou o Tumbador.

Helena contou-lhe o que a madrasta havia pedido e no mesmo instante o Tumbador foi até as profundezas do riacho e trouxe o peixe que a madrasta havia pedido. Assim que entregou o peixe à menina, o Tumbador fez com que ela jurasse que jamais choraria novamente e Helena prometeu.

Só que durante dias e dias a madrasta pediu peixes de cores e formas diferentes e todos Helena trouxe. Até um xaréu que nem é peixe de água doce a madrasta pediu e Helena a atendeu com a ajuda do seu amigo Tumbador.

Um dia, já bastante desconfiada, a madrasta resolveu seguir Helena e, naquela manhã, assim que a menina saiu para o riacho como de costume, a madrasta a

seguiu e escondeu-se atrás de uma árvore. Quando Helena chegou à beira do riacho, ela encheu seu coração de alegria e cantou para o seu amigo Tumbador:

"Tumbador, Tumbador vem cá"

E o Tumbador respondeu:

"Helena, Helena, tumba, tumbaratumbá"

- Ah! Helena, é assim que fazes para lavar a roupa que mando e trazer os peixes que peço? Deixe estar... - pensou a madrasta.

A madrasta voltou para casa e nada disse à Helena. Na manhã seguinte, ao invés de pedir que Helena fosse ao riacho, mandou a menina ao mercado comprar algumas coisas. E assim que Helena saiu, a madrasta foi até a cozinha, abriu a gaveta, pegou uma faca enorme e partiu para o riacho.

Quando lá chegou foi a madrasta quem cantou:

"Tumbador, Tumbador vem cá"

e o Tumbador pensando que era Helena respondeu:

"Helena, Helena, tumba, tumbaratumbá"

Nesse instante a madrasta cravou a faca no peito do Tumbador até o fim e ele saiu se esvaindo em sangue até as profundezas do riacho. Mas, ele não morreu.

A madrasta voltou para casa e não falou com Helena o que havia acontecido. Na manhã seguinte, quando Helena voltou ao riacho, encheu seu coração de amor e cantou para o seu amigo tumbador:

"Tumbador, Tumbador vem cá"

mas nada aconteceu...

Foi aí então que Helena resolveu cantar um pouco mais alto:

"Tumbador, Tumbador vem cá"

E nada...

Foi aí que Helena teve uma idéia, resolveu pedir a ajuda de todos vocês.

Vamos lá?

"Tumbador, Tumbador vem cá"

Mas nem com a ajuda de vocês o peixe Tumbador ouviu.

Helena lembrou-se da promessa que havia feito ao seu amigo de jamais chorar novamente e engoliu a sua dor.

Durante dias e dias, Helena voltou ao riacho sempre na esperança de reencontrar o seu amigo Tumbador. E um dia, sem que ela mais esperasse, Helena viu surgir de

dentro do riacho uma luz como aquela vista por ela a primeira vez que o seu amigo Tumbador aparecerá.

Helena não se conteve, encheu o seu coração de amor e cantou:

"Tumbador, Tumbador vem cá"

E o Tumbador com a voz fraquinha, respondeu:

"Helena, Helena, tumba, tumbaratumbá"

O Tumbador contou a Helena o que havia acontecido e ela decidiu que não voltaria mais para casa.

Ele convidou a menina para morar com ele em seu reino e no mesmo instante ela aceitou. Mas havia uma condição, Helena deveria montar em suas costas, fechar os olhos e só abrir quando ele mandasse.

A menina bem assim o fez e juntos eles atravessaram rios, mares e foram parar nas profundezas do oceano.

Quando lá chegaram, Helena desceu das costas do seu amigo Tumbador e ele lhe disse que ela já poderia abrir os olhos.

Helena mal acreditou no que via diante de si: um lindo castelo de cristal. Ela ficou tão extasiada que mal reparou na operação que acontecia atrás dela: o peixe Tumbador estava virando homem.

Quando Helena olhou para trás assutou-se, mas o Tumbador lhe disse:

- Calma Helena, sou eu, o seu amigo Tumbador. Eu fui enfeitiçado por uma fada má que passou pelo meu reino há muitos e muitos anos, e só o amor verdadeiro de alguém de coração puro poderia quebrar o encanto. Você me amou na forma de peixe Tumbador e agora eu estou livre.

Helena e o Tumbador se casaram, tiveram muitos filhos e dizem que até hoje, antes de dormir, Helena canta uma canção para o seus filhos que diz mais ou menos assim:

"lá, lá, iá, lá, lá, iá, lá, lá, iá

lá, iá, lá, lá, iá, lá, iá, lá, iá, lá, iá, lá, iá"

E foram felizes para sempre...

ANEXO D – A MENINA DA FIGUEIRA OU A MENINA ENTERRADA VIVA

A MENINA ENTERRADA VIVA

Luís da Câmara Cascudo

Era um dia um viúvo que tinha uma filha muito boa e bonita. Vizinha ao viúvo residia uma viúva, com outra filha, feia e má. A viúva vivia agradando a menina, dando presentes e bolos de mel. A menina ia simpatizando com a viúva, embora não se esquecesse de sua defunta mãe que a acariciava e penteava carinhosamente. A viúva tanto adulou, tanto adulou a menina que esta acabou pedindo que seu pai casasse com ela.

– Case com ela, papai. Ela é muito boa e me dá mel!

– Agora ela lhe dá mel, minha filha, amanhã lhe dará fel! – respondia o viúvo.

A menina insistiu e o pai, para satisfazê-la, casou com a vizinha. Obrigado por seus negócios, o homem viajava muito e a madrasta aproveitou essas ausências para mostrar o que era. Ficou arrebatada, muito bruta e malvada, tratando a menina como se fosse a um cachorro. Dava muito pouco de comer e a fazia dormir no chão em cima de uma esteira velha. Depois mandou que a menina se encarregasse dos trabalhos mais pesados da casa. Quando não havia coisa alguma que fazer, a madrasta não deixava a menina brincar. Mandava que fosse vigiar um pé de figos que estava carregadinho, para os passarinhos não bicarem as frutas.

A pobre da menina passava horas e horas guardando os figos e gritando – chô! passarinho! quando algum voava por perto. Uma tarde estava tão cansada que adormeceu e quando acordou os passarinhos tinham picado todos os figos. A madrasta veio ver e ficou doida de raiva. Achou que aquilo era um crime e no ímpeto do gênio matou a menina e enterrou-a no fundo do quintal. Quando o pai voltou da viagem a madrasta disse que a menina fugira de casa e andava pelo mundo, sem juízo. O pai ficou muito triste.

Em cima da sepultura da órfã nasceu um capinzal bonito. O dono da casa mandou que o empregado fosse cortar o capim. O capineiro foi pela manhã e quando começou a cortar o capim, saiu uma voz do chão, cantando:

Capineiro de meu pai!

Não me cortes os cabelos...

Minha mãe me penteou,

Minha madrasta me enterrou,

Pelo figo da figueira

Que o passarinho picou...

Chô! passarinho!

O capineiro deu uma carreira, assombrado, e foi contar o que ouvira. O pai veio logo e ouviu as vozes cantando aquela cantiga tocante. Cavou a terra e encontrou uma laje. Por baixo estava vivinha, a menina. O pai chorando de alegria abraçou-a e levou-a para casa. Quando a madrasta avistou de longe a enteada, saiu pela porta afora, e nunca mais deu notícias se era viva ou morta.

O pai ficou vivendo muito bem com sua filhinha.

(fonte: <http://ciapalavraencantada.blogspot.com/2011/05/historia-da-minha-infancia-menina.html>)

ANEXO E – VISITANDO A BIBLIOTECA MONTEIRO LOBATO – 01/11/2011





























ANEXO F - Do imaginário ao concreto: Produção de materiais para a contação de histórias (cenários) - Oficina de Arte: Tapetes que contam histórias

06/12/2011









































