UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

VIVIAN MUNHOZ ROCHA

**Aprender pela arte a arte de narrar: educação estética e
artística na formação de contadores de histórias**

SÃO PAULO

2010

VIVIAN MUNHOZ ROCHA

**Aprender pela arte a arte de narrar: educação estética e
artística na formação de contadores de histórias**

Tese apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de
Doutora em Artes.

Área de Concentração: Artes Visuais
Linha de Pesquisa: Teoria, Ensino e
Aprendizagem.

Orientadora: Prof. Dra. Regina Machado

SÃO PAULO
2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Rocha, Vivian Munhoz.

Aprender pela arte a arte de narrar: educação estética e artística na formação de contadores de histórias / Vivian Munhoz Rocha; orientadora Regina Machado. -- São Paulo, 2010.
343 p.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes. Área de Concentração: Artes Visuais. Linha de Pesquisa: Teoria, Ensino e Aprendizagem.

ROCHA, V. M. Aprender pela arte a arte de narrar: educação estética e artística na formação de contadores de histórias. Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*A todos aqueles que inventam, reinvenatam e encantam o
mundo pela palavra poética...*

AGRADECIMENTOS

Finalmente conclui uma história que começou há alguns anos atrás quando, seduzida pelo poder da palavra, decidi investigar a aprendizagem da arte dos contadores de histórias.

Como uma menina ingênua dos contos tradicionais, empreendi uma busca, porque a arte necessita de conhecimento, de sensibilidade e de experiência para ser compreendida. E isso eu não tinha, pelo menos não na medida certa. De meu, só tinha o desejo e a disposição. Mas não é no desejo que as coisas primeiro existem, antes de se tornarem realidade?

Neste percurso, que se tornou uma trajetória de desenvolvimento, segui impulsionada pela figura de meu pai que, sem saber, me ensinou a apreciar o universo da cultura tradicional presente nas histórias, nos cordéis, nos versos e ditados populares.

Como no verdadeiro conto tradicional, assim que saí da casa paterna, encontrei logo de início, a figura da sábia, da madrinha – aquela que nos contos orienta, acompanha, aponta o caminho, acolhe, oferece o objeto mágico, que cria a situação certa para a aprendizagem daquela que se inicia... **Regina Machado** é para mim essa madrinha. A ela minha mais profunda gratidão, respeito e afeto, primeiramente por ter me aberto as portas da sua casa e as portas do Paço do Baobá e, através destes espaços, as portas do conhecimento, da generosidade e da amorosidade que somente a verdadeira relação de mestre e aprendiz tem, “acordando” em mim os “recursos” de que necessitava para seguir minha jornada. Reconheço que sem ela muito pouco poderia ter feito, assim como as histórias que nada são sem que alguém as conte.

Pelas mãos dela encontrei a generosidade de muitos contadores de histórias que, compartilharam comigo, aquilo que tinham de mais precioso: a arte da palavra. Seus depoimentos e, mais ainda, o exemplo vivo de sua arte foram fundamentais para a compreensão da arte de contar histórias. A **Aglaê D’Ávila, Lenice Gomes, Gislayne Avelar Matos, Madalena Monteiro, Stela Barbieri, Liliana Cinetto, Chico dos Bonecos, Cristiane Velasco e Viviane Coentro**, o meu mais delicado agradecimento.

Nesta trajetória, a história me colocou ao lado de artistas muito especiais. Pessoas com as quais partilho o prazer de conviver e de aprender por meio da linguagem universal do brincar, da música e da dança. A **Estêvão Marques**, a **Leandro Medina**, a **Lydia Hortélio** e aos professores-artistas do Teatro Brincante, também a minha gratidão e o meu carinho.

O fio da história quando se desenrola muitas vezes leva para lugares distantes. Então, agradeço o acolhimento carinhoso de **Gilka Girardello**, em Santa Catarina; de **Vanusa Mascarenha Santos**, de **Betty Coelho** e principalmente de **Doralice Alcoforado**, na Bahia, que infelizmente não poderá ler este agradecimento, mas que de onde estiver recebe esta lembrança. Também agradeço dona **Carlota Couto Faria**, contadora tradicional, que carinhosamente me recebeu em sua casa, em Salvador, e me contou na ocasião muitas narrativas de sua infância.

Outras pessoas são parte desta história: **Sérgio de Azevedo**, **Lílian Soarez**, **Osvaldo Pinheiro**, **Kleber Brianez**, **Rita Cavassana**, **Célia Luca**, **Paulo Arcuri**, **Maria Carolina Gaiotto**, amigos queridos do grupo 3D de Teatro. A eles agradeço a disposição para ouvir e experimentar de, corpo e alma, os saberes que vinha construindo, como verdadeiros espelhos refletiram aquilo que eu já sabia e aquilo que ainda precisava saber.

São parte da história: **Fabiana Rubira**, **Fernanda Ribeiro** e **Mariana Fagundes**, amigas e companheiras da nossa querida Cia do Baobá, espaço de aprender, criar e sonhar a arte narrativa. Agradeço, em especial, a Fabi pela revisão final do texto.

A história vai se desenhando com a contribuição de muitos olhares, advindos de múltiplas áreas do conhecimento: aos professores da Escola de Comunicações e Artes da USP e às professoras **Hercília Tavares Miranda** e **Dulcília Buitoni** muito obrigada.

Quando se atravessa as florestas e os bosques das histórias tradicionais, há muitas vozes, espíritos e forças que não aparecem diretamente, mas que estão lá, assistindo, orando, protegendo, facilitando, acompanhando... Minha família e meus amigos representam esta força, a eles também minha gratidão. Em especial, ao meu pai **Gezio** e aos meus cunhados **Ana Paula** e **Márcio**.

E, assim, termino a história... Transformada pela arte, chego ao fim e me preparo para novo começo. Não sou a mesma que empreendeu a jornada no início da história. Agora sou outra. Daquilo que sou fazem parte as experiências que vivi, as leituras que fiz e as pessoas que conheci. Alimentada pelo exemplo, pelas vozes, pelos gestos, pelas imagens e sensações de tantos encontros, não sigo sozinha. Gestando pensamentos, experiências, leituras e imagens, me sinto agora parte de uma família de artistas da palavra, uma força ancestral me impulsiona e me indica o caminho. A partir desta história, o contato com a arte nunca mais deixará de ser parte fundamental da minha experiência de existir...

E como ensina o conto tradicional, também “viva a Deus e a ninguém mais! Que quando Deus não quer, ninguém nada faz...”

“Um homem conta suas histórias tantas vezes que se mistura a elas e elas sobrevivem a ele”.

*Peixe Grande e suas histórias maravilhosas,
filme de Tim Burton.*

RESUMO

ROCHA, V. M. **Aprender pela arte a arte de narrar: educação estética e artística na formação de contadores de histórias.** 2010. 328p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Ao defender a hipótese de que os conteúdos do ensino e aprendizagem da arte podem contribuir para a formação de contadores de histórias contemporâneos, a presente pesquisa focaliza o universo do contador de histórias tradicional e os possíveis modos como ele aprende sua arte no seu contexto cultural, para observar transformações que levam à situação atual da arte de contar histórias, que algumas vezes se caracteriza como espetáculo visando atender às necessidades do mercado cultural contemporâneo. O tema é investigado por meio da pesquisa qualitativa que se assemelha ao tipo participante e compreende análise bibliográfica, pesquisa de campo e relato de experiência. Foram realizadas entrevistas com contadores de histórias urbanos com o objetivo de investigar seus percursos de formação e modos de aprendizagem e feita observação em campo de contadores de histórias em atuação e de projetos de pesquisa e formação de narradores. O texto propõe que aprender a arte narrativa, por meio da experiência estética e da educação artística, implica potencializar a ação transformadora que ocorre quando se aprende arte com arte. A aprendizagem é compreendida como uma construção progressiva do contador de história, alimentada por situações de produção, leitura e reflexão sobre a arte narrativa de acordo com a Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa. A educação artística e estética favorece o desenvolvimento de recursos necessários a serviço da arte da narração e a capacidade de incorporar elementos de outras linguagens artísticas, o que promove uma qualidade artística que possa ser verdadeiramente chamada de arte, a arte de contar histórias.

Palavras-chave: Arte, aprendizagem, estética, narradores, narração de histórias.

ABSTRACT

ROCHA, V. M. **Learning through art the narrating art: aesthetic and artistic education into the formation of story tellers.** 2010. 328 p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Defending the hypothesis that the contents of the teaching and the learning art can contribute to the formation of contemporary stories tellers, this research it focuses the universe of traditional stories tellers and the possible ways that they learn their art inside their cultural context, in order to observe transformations that take the current situation of the stories teller art, which it is sometimes characterized as an entertainment to attend the needs of the contemporary cultural market. The subject is investigated through the qualitative research and considers bibliographical analysis, field research and experience report. It was accomplished interviews with urban stories tellers with the objective of investigating their formation courses and ways of learning. Also, it was made field observation of stories tellers in action, research projects and narrators' formation. The text proposes that learning the narrative art through the aesthetic experience and the artistic education it ends up enlarging the transforming action that happens when to learn art with art. The learning is understood as a progressive construction of the story teller, fed by situations of production, reading and reflection about the narrative art in agreement with the Triangular Proposal from Ana Mae Barbosa. The artistic and aesthetic education promotes the development of necessary resources to attend the narration art and the capacity of incorporating elements of other artistic languages, what promotes an artistic quality that can truly be called art; the art of telling stories.

Key Words: art, learning, aesthetic, narrators, narration of stories.

LISTA DE FOTOS

FOTO 1 – “Igrejinha” onde ocorre a Roda de Histórias, em Florianópolis	29
FOTO 2 – Roda de Histórias, coordenada pela Prof. Gilka Girardello	29
FOTO 3 – Elemento cênico utilizado em espetáculo de narração de histórias, pela Cia do Baobá	199
FOTO 4 – Elemento cênico utilizado em espetáculo de narração de histórias, pela Cia do Baobá	199
FOTO 5 – Madalena Monteiro e Urga Maíra Cardoso utilizando o “guarda-chuva de histórias”	201
FOTO 6 – Andrea Cavinato utilizando tecido a serviço da narração	203
FOTO 7 – Urga Maíra Cardoso e Andi Rubistein manipulando tecido-personagem	203
FOTO 8 – Chico dos Bonecos manipulando boneco feito de cabaça	206
FOTO 9 – Boneco do espetáculo “O Círculo de Salomão”	207
FOTO 10 – Músicos do Grupo Pé de Maravilha	210
FOTO 11 – Andrea Cavinato e Vivian Munhoz utilizando a dança como elemento de passagem entre as histórias	221
FOTO 12 – Personagem “Nenzinha”, de Madalena Monteiro	224
FOTO 13 – Grupo 3D de Teatro realizando exercícios de estudo do conto	230
FOTO 14 – Grupo 3D de Teatro realizando exercícios de estudo do conto	230
FOTO 15 – Grupo 3D de Teatro realizando exercícios de estudo do conto	230
FOTO 16 – Processo de criação do espetáculo teatral “Hugo, os imaginários e a cidade do medo”	230
FOTO 17 – Processo de criação do espetáculo teatral “Hugo, os imaginários e a cidade do medo”	230
FOTO 18 – Processo de criação de personagem, pelo de teatro Grupo 3D	231

FOTO 19 – Processo de criação de personagem, pelo de teatro Grupo 3D	231
FOTO 20 – Processo de criação de personagem, pelo de teatro Grupo 3D	231
FOTO 21 – Kleber Brianez e Paulo Arcuri pesquisando objetos para narração	232
FOTO 22 – Kleber Brianez e Paulo Arcuri pesquisando objetos para narração	232
FOTO 23 – Utilização de objetos e bonecos no espetáculo teatral	
“Hugo, os imaginários e a cidade do medo”	232
FOTO 24 – Utilização de objetos e bonecos no espetáculo teatral	
“Hugo, os imaginários e a cidade do medo”	232
FOTO 25 – Carolina Gaiotto contando história	233
FOTO 26 – Crianças ouvindo a narração de Paulo Arcuri	233
FOTO 27 – Paulo Arcuri contando história	233
FOTO 28 – Lilian Soares contando história	234
FOTO 29 – Rita Cavassana contando história	234
FOTO 30 – Sergio de Azevedo contando história	234
FOTO 31 – Espetáculo teatral “Hugo, os imaginários e a cidade do medo”	236

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 METODOLOGIA	23
1.1 Pesquisa bibliográfica	25
1.2 Pesquisa de campo	28
1.3 Relato de Experiência	42
 PARTE A – OS ARTISTAS DA PALAVRA	 44
 2 CONTAR HISTÓRIAS É UMA ARTE	 45
3 CONVERSAS AO PÉ DO FOGO	54
3.1 Contadores tradicionais no Brasil	68
3.2 A função perene do contador tradicional	82
3.3 Os contadores tradicionais na contemporaneidade	89
4 A REINVENÇÃO DA VOZ POÉTICA	102
4.1 A função do contador de histórias na sociedade urbana	110
4.2 A arte de narrar se transforma na performance do contador urbano	114
4.3 A aprendizagem da arte narrativa dos contadores urbanos	119
 PARTE B - A APRENDIZAGEM DA ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS	 141
 5 MAS, ARTE SE APRENDE?	 142
5.1 A Proposta Triangular do Ensino da Arte	144
5.1.1 O fazer artístico do contador de histórias	145
5.1.2 A apreciação artística e o contador de histórias	146
5.1.3 História e reflexão na arte do contador de histórias	148
5.2 Aprendizagem significativa na arte de contar histórias	150
6 CONTAR HISTÓRIAS: QUESTÃO DE TÉCNICA?	154
6.1 A proposta de Malba Tahan	155
6.2 A proposta de Betty Coelho	172
6.3 Outros autores e a questão: técnica ou arte?	185

7 LINGUAGENS ARTÍSTICAS DIALOGAM COM A ARTE NARRATIVA	195
7.1 As artes visuais	197
7.2 A música	209
7.3 A dança	219
7.4 O teatro	222
7.5 A literatura tradicional	237
8 UMA EXPERIÊNCIA DE ENSINAR A CONTAR HISTÓRIA POR MEIO DA PRÁTICA ARTÍSTICA	242
8.1 Análise do conto Timo – metáfora do percurso de aprendizagem do contador de histórias	260
8.2 Análise da Trilogia Sabenças – raízes da alma brasileira do Grupo Pé de Palavra	271
9 A APRENDIZAGEM DA ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS: EDUCAÇÃO ESTÉTICA E ARTÍSTICA	302
9.1 Afinal, o que é qualidade artística?	304
9.2 Experiência estética na aprendizagem do narrador e na leitura do seu público	309
9.3 Níveis de desenvolvimento estético do contador de histórias	315
9.4 A educação estética e artística como parte da formação do contador de histórias	319
CONSIDERAÇÕES FINAIS	325
REFERÊNCIAS	337
ANEXOS EM CD	

INTRODUÇÃO

A minha infância foi povoada de muitas histórias. É só fechar os olhos e rememoro muitas vozes. A da minha avó, contando as histórias que aconteciam na roça (era assim que ela chamava Catanduva)... Histórias de lobisomem, de rapazes bocós e de moças espertas. No seu repertório não havia nenhuma de princesa, não.

Havia também as vozes jovens da minha mãe e da minha tia e o que elas contavam, ou melhor, liam, era do repertório Disney. Só uma não era do livro, a minha tia a contava de memória – era a sua preferida – “O Soldadinho de Chumbo”, e eu sonhava com o coraçõzinho de vidro da bailarina. Só depois, descobri que era uma história de Hans Christian Andersen...

Lembro ainda da voz rouca do meu pai contando histórias maravilhosas. Estas sim, contadas “de boca”, com princesas, bichos do mato, assombração e cachorros mágicos. Verdadeiros tesouros da tradição oral de Minas Gerais. Eu cansava de procurar estas histórias nos livros de casa e da escola, não achava nunca!

Rememoro até a minha própria voz de menina, recontando as histórias para meus primos e para crianças que eu nem conhecia. Minha tia costumava gravar a minha voz para levar à instituição de crianças especiais, onde ela trabalhava. Ela dizia que elas adoravam escutar e até aprendiam as histórias.

Estas histórias semearam minha infância e brotaram. Por causa delas, no ano 2000, iniciei o Mestrado na Faculdade de Educação da USP para estudar os contos de fadas. Diante de todos aqueles que menosprezavam estas narrativas como sendo coisas tolas do passado. Sentia-me desafiada a defendê-las como verdadeiras joias da tradição oral, que deveriam ser contadas e recontadas por diferentes motivos na educação de crianças.

Mas naquela época, eu ainda não podia imaginar o quanto era fecundo o mundo mágico das narrativas. Fiquei encantada com as análises psicanalíticas e junguianas das histórias sem saber, até então, que uma história contém muito mais do que aspectos psicológicos. Mais tarde, descobri que há contos que possuem camadas de significação, um verdadeiro mapa que, decifrado, ajuda a alcançar conhecimento. Não o conhecimento de

coisas banais, mas conhecimentos superiores, que nos transformam, tornando-nos mais sábios.

Quando comecei a estudar os contos de fadas me vi obrigada a aprender a contá-los. Foi então, que revivi o papel da narradora da minha infância, tendo que contar as histórias para uma turma de alunos do 2º ano do Ensino Fundamental, da qual eu era a professora. Já havia tido outras turmas antes; mas, assim como as outras professoras da escola, eu não contava as histórias, eu sempre as lia e mostrava as imagens dos livros.

A minha prática estava recheada de livros, cd's e disquinhos de histórias; mas, na minha memória, em algum lugar, estava escondido o prazer de ouvir uma história bem contada. E foi graças a esta busca, que redescobri este prazer e foi o que fez com que meu pai redescobrisse também o prazer de contar. Ele recuperou a qualidade genuína de contador que ele sempre teve, mas que havia quase perdido, porque ele já não contava mais suas histórias, afinal ninguém as queria escutar, mudavam de assunto ou ligavam a televisão quando ele insistia.

Comecei a assistir a apresentações de contadores; entretanto, eu nem sabia que isso existia porque contar era algo muito caseiro na minha experiência de ouvinte. Eu ainda não havia sido apresentada aos contadores profissionais. Foi, então, que um novo horizonte se descortinou.

O que mais me encantava nessas apresentações era, primeiramente, o fato de as histórias serem para mim inéditas; assim, este era sempre um encontro fresco, uma surpresa, um maravilhamento. Lembro-me do quanto foi delicioso ouvir a história das “Longas Colheres”, na voz de Stela Barbieri (a primeira narradora urbana que assisti). Tinha uma musicalidade, um ritmo, algo que hoje eu sei que se chama cadência. Era apenas alguém narrando numa sala de aula comum, mas tinha até gosto de bolo de fubá com café, misturado com cheiro de terra molhada...

Assistindo a grupos de contadores de histórias, entre eles o “Pé de Palavra” – grupo de narradores e músicos que atuava na cidade de São Paulo – experimentei o encantamento de ver reunidas as manifestações da cultura tradicional que eu já admirava: as quadrinhas, as cantigas, as danças e seus ritmos. Nas apresentações deste grupo, esses elementos se entrelaçavam, formando tessituras, e se harmonizavam. Eles se mesclavam às histórias de uma maneira peculiar e inventiva, desafiando à percepção, acordando sensações. Nesses

espetáculos, a alma humana pulsava de um jeito especial que me fazia ter saudades de coisas que eu nem tinha vivido.

Desde o início, ficou muito claro que eu estava tendo acesso a uma produção artística. Nunca achei que era fácil o que eles estavam fazendo e sempre suspeitei de que devesse haver um caminho de aprendizagem que os tornavam capazes de fazer o que faziam, com aquela qualidade.

E, como boa viajante, eu comecei a perguntar: qual é o caminho? Como se chega numa produção de qualidade?

Então, uma das primeiras observações que pude fazer, foi perceber que havia dois tipos de contadores. Aquele, semelhante ao meu pai, que não havia frequentado nenhum curso ou escola de contadores e que dizia ter aprendido a contar ouvindo as outras pessoas, geralmente mais velhas. E contava de uma forma singela, sem utilizar nenhum recurso ou instrumento musical. Seria o contador tradicional.

E uma outra categoria de contador, formada por narradores como aqueles que eu estava assistindo, que em geral aprendia a contar em cursos e oficinas e que utilizava outras linguagens artísticas a serviço da narração. Seria o contador urbano.

Inicialmente, achava que só o contador urbano é que lançava mão de música, objetos e acessórios, coisas que para mim eram da modernidade. Depois descobri que os contadores de outras culturas, os africanos e os árabes, por exemplo, já faziam isso há muito tempo. Nestas culturas, contar histórias tem uma função muito importante, pois interliga memória, coração e conhecimento. As histórias conectam as pessoas entre si e com seus ancestrais em uma cadeia de experiência. O canto, os instrumentos, as narrativas são uma coisa só.

Observei que não era muito fácil encontrar contadores tradicionais. Pesquisando descobri que em muitas partes do mundo, incluindo o Brasil, sobretudo a partir do século XX, eles estavam desaparecendo. O ato de narrar oralmente foi se tornando raro na contemporaneidade em decorrência do desaparecimento de inúmeras situações sociais que eram propícias para a narração de histórias, dentre as quais se destacam os trabalhos manuais e os folguedos populares. Também em decorrência da invenção do rádio, da televisão, dos meios impressos e eletrônicos de informação e de entretenimento que trataram de substituir as reuniões em torno da palavra do contador de histórias.

Em contrapartida, os contadores urbanos fazem parte de um fenômeno que vem se desenvolvendo nas sociedades urbanas, não apenas no Brasil, a partir da década de 70 do século XX, perpetuando uma arte que, ao que tudo indica, ainda terá vida longa.

Assim, o comerciante, o artesão, o viajante, o agricultor que narravam suas histórias para um público quase sempre formado por familiares, amigos e vizinhos, em um cenário quase sempre familiar e informal, está sendo pouco a pouco substituído pelo narrador urbano, que aprendeu a narrar em cursos e oficinas, que conhece as histórias por meio dos livros e não por transmissão oral. Esse narrador tem como público, quase sempre, uma plateia anônima em um cenário formal e sua performance se configura, muitas vezes, como espetáculo.

Apreciando a arte dos narradores tradicionais e também dos narradores urbanos, uma coisa me chama a atenção: a constatação de que quando uma história é bem contada, ela fica memória, como um filme que pode ser “rodado” ao nosso comando. Muitas vezes cheguei a brincar de imaginar as histórias, tamanha era a força de suas imagens e, tantas outras, cheguei a brincar de colocar rostos conhecidos nos personagens, tamanho era o poder que a palavra tinha de se materializar.

Inúmeras vezes, aconteceu de eu ler uma história e não achar nada de especial nela. Então, veio um contador habilidoso e contou a mesma história e ela se revelou para mim em traje de gala.

Outras vezes, o deslumbramento era ainda maior ao ver a música, a dança e os objetos contando a narrativa de mil formas diferentes.

Quis aprender a fazer tudo isso! O Doutorado foi a forma que encontrei de me aproximar desse universo, para entendê-lo e compartilhá-lo com as pessoas que entendiam do assunto e aprender com elas.

Aliás, nunca desanimei diante do pensamento: “talvez essas pessoas tenham um dom”. Sempre achei que a arte pudesse ser aprendida e encontrei, nos pressupostos de Ana Mae Barbosa, a confirmação desta hipótese e, nas propostas de Regina Machado, o caminho para desenvolver os recursos de que necessitava. Assim, tudo o que lia, observava, ouvia e vivenciava no decorrer da pesquisa contribuíram para que eu me tornasse pouco a pouco uma contadora de histórias.

No começo, eu tive receio que fosse ruim misturar a pesquisadora com a contadora. Depois, resolvi assumir esse risco, como parte mesmo de uma pesquisa participante que me dá liberdade para isso.

Compreendi que nada é espontâneo na performance dos narradores. A aprendizagem faz parte dos processos dos dois tipos de contadores: do tradicional e do urbano. O que os diferencia são os modos de aprender. O primeiro, pela oralidade, pela experiência comungada dentro de uma comunidade narrativa, através de experiências do cotidiano que acordavam os recursos de que precisava para narrar, como por exemplo: a cadência da narração estimulada pelo ritmo imposto pelo trabalho manual. O segundo, aprende pela escritura e, isolado de uma comunidade narrativa, precisa buscar em situações institucionalizadas as experiências imprescindíveis para desenvolver os recursos dos quais necessita.

Mais adiante, analisando a performance de diferentes narradores urbanos e conversando com eles, constatei que não existem dois modos de aprender: o do contador tradicional e o do contador urbano. Na verdade, existem muitos modos de o contador urbano aprender! “Será que a qualidade da apresentação estava relacionada ao modo dele aprender?” – eu me perguntava.

Comecei a pesquisar instituições que ofereciam oficinas e cursos de formação para os contadores urbanos e participei de alguns deles. Concepções distintas apareciam em cada um. Alguns com propostas mais diretivas recheados de técnicas mecânicas e desencarnadas, outros não.

Desta constatação, nasceu a necessidade e o desejo de investigar estes modos de ensinar e aprender a contar histórias e a buscar indicadores que apontassem para a aprendizagem significativa do narrador.

De posse dessa intenção é que formulei a pergunta: se as propostas formativas proporcionarem ao narrador experiências estéticas, esse narrador poderá desenvolver os recursos necessários para que a sua produção tenha qualidade artística? A hipótese principal, que passou a orientar a minha pesquisa, era a de que a qualidade artística somente seria possível por meio de uma proposta de formação dentro do ensino e aprendizagem da arte.

O que eu pretendia, portanto, era investigar a qualidade que elevaria a narração de alguns narradores e grupos à categoria de arte. Encontrar pistas que apontassem para a sua

conquista, que eu supunha estar relacionada ao desenvolvimento de um percurso pessoal de aprendizagem, alimentado por boas situações de aprendizagem nos três eixos de experimentação da arte – a produção, leitura e reflexão –, dispostas de forma a tornar vivenciais os recursos necessários para a arte narrativa.

Assim, a ideia de que contar histórias é uma arte que se aprende com arte foi desenvolvida durante a pesquisa. E, aprender com arte não é uma frase de efeito. É uma forma de vivenciar situações em que se entra em contato com o objeto do conhecimento em uma experiência orgânica, que une razão e poesia.

O conhecimento é sempre uma construção que fazemos na interação com o objeto de estudo. Aproximamos-nos dele não só com a cabeça, mas com o corpo, com a imaginação, com a sensação e com o sentimento. É isso que transforma e a transformação é condição para a tomada de consciência e para a ação. É sempre algo que se constrói, ganha forma e se exterioriza, que foi plantado numa terra fértil e cultivado durante muito tempo antes de nascer.

Então, o doutorado foi uma forma de aprender revisitando e ampliando a bibliografia sobre o tema, compreendendo e comparando autores, conhecendo projetos, escutando muitas histórias, entrevistando artistas e vivenciando propostas de aprendizagem. Desta forma, fui experimentando tudo o que escrevi na medida em estudei propostas, participei de oficinas de formação, contei histórias experimentando articular outras linguagens artísticas com a arte narrativa e, assim, a minha própria experiência foi legitimando o texto. O contato permanente com as histórias tradicionais também foi me transformando, foi me preparando, acordando capacidades e pensamentos.

Enquanto escrevi o produto final, muitas vezes me perguntei: “estou sendo clara? Redundante? Complicada?” Portanto, inicialmente pesquisei sobre a aprendizagem do contador para que pudesse aprender a ser uma contadora. Escrevi para encontrar respostas para as minhas perguntas, para confirmar as minhas hipóteses e traçar o meu caminho, mas desejo também ajudar outras pessoas a encontrarem o seu.

Penso que seja importante dizer que não pretendi estudar as narrativas tradicionais – contos de fadas, contos populares, fábulas, lendas, mitos, entre outros – gêneros que compõem o repertório do narrador e que merecem um estudo à parte. O que propus foi o estudo da aprendizagem do narrador urbano, dentro de uma concepção de aprendizagem

pela arte, considerando a experiência estética como acontecimento fundamental para o desenvolvimento artístico do narrador e para que seu trabalho possa ser uma forma de arte.

O texto final divide-se em duas partes. Na primeira, apresenta os artistas da palavra. O capítulo II, intitulado “Contar histórias é uma arte”, situa a prática de contar histórias dentro do universo das produções artísticas a partir da argumentação de que o ato de contar histórias apresenta todos os atributos necessários para ser considerado arte.

O objeto de estudo dos dois outros capítulos, que compõem esta primeira etapa, referem-se à caracterização dos contadores de histórias e, para tanto, a pesquisa recorre ao estudo sobre o contador tradicional e sobre o contador urbano.

Quem é o contador tradicional e como ele aprende a contar histórias? Quem é contador urbano? Ele aprende a contar da mesma forma que o tradicional? O que é que os aproxima e, que ao mesmo tempo, os separa em categorias distintas? Poderão ser chamados de tradicionais, os contadores tradicionais remanescentes encontrados hoje em dia? Ou estes constituirão uma categoria de transição entre as práticas tradicionais de contar histórias, por preservarem características das sociedades de tradição oral, e as práticas urbanas de contar histórias, por já terem incorporado características das sociedades de tradição escrita? Afinal, se por um lado, esses contadores tradicionais remanescentes, portadores de histórias da tradição oral, aprenderam as narrativas intuitivamente, pela experiência de ouvinte, e sabem as histórias de memória; por outro lado, não atuam na comunidade como “contadores oficiais”, porque suas habilidades de narradores não são requisitadas como eram as de seus antepassados e, por isso, eles parecem não cumprir as mesmas funções que um contador de histórias tradicional costumava cumprir na sociedade.

Assim, o capítulo III, “Conversas ao pé do fogo”, em homenagem a Cornélio Pires, autor pioneiro da cultura tradicional paulista, trata do contador tradicional e o capítulo IV, “A reinvenção da voz poética”, trata do contador urbano.

A segunda parte do texto, trata especificamente da aprendizagem da arte de contar histórias. Esta segunda parte é composta pelos capítulos V, VI, VII, VIII e IX.

No quinto capítulo, é discutida a natureza da aprendizagem da arte; pois, ao assumir no capítulo II a postulação de que contar histórias pode ser uma prática artística, passo a investigar os teóricos da área de Artes. Dentre eles, destaca-se a figura de Ana Mae Barbosa, autora que criou a Proposta Triangular para o ensino da Arte, o que permite – na

presente pesquisa – estabelecer uma aproximação entre a aprendizagem e a didática da Arte de maneira geral e da arte de contar histórias em particular.

Tendo em vista compreender como ocorre a aprendizagem do contador de histórias no contexto urbano brasileiro e, dessa maneira, contribuir para com a formação daqueles que se dedicam a contar histórias neste cenário urbano e contemporâneo, fez-se necessário estabelecer, no capítulo VI, um diálogo entre autores brasileiros que pensaram sobre a formação de contadores de histórias e escreveram obras para orientá-los a exercer esse ofício.

As linguagens artísticas dialogam com a arte de contar histórias no capítulo seguinte. Busca-se, nele, compreender os elementos constituintes e a estética da performance dos contadores de histórias ao discutir as contribuições das artes visuais, da música, da dança, da literatura e do teatro para a arte de contar histórias. Estabelecem-se as aproximações e os distanciamentos entre as múltiplas linguagens artísticas na produção do artista/contador de histórias.

O capítulo VIII complementa a desenvolver a intenção dos capítulos anteriores, tratando da formação de contadores de histórias. Apresenta-se nele uma experiência de formação pioneira e que merece destaque por apresentar uma articulação com pressupostos teóricos do campo da arte. Trata-se do trabalho de Regina Machado, que ganha muita relevância neste estudo, porque a pesquisadora apresenta a síntese de suas formulações e pressupostos por meio da produção teórica e por meio da produção poética.

O texto culmina com o estudo das teorias da Estética em busca da compreensão sobre como ocorre a qualidade estética na esfera da narração de histórias, ou seja, de que forma a experiência estética forma o contador cuja performance poderá proporcionar aos ouvintes também uma experiência estética. Propõe-se, então, que a aprendizagem significativa da arte e a educação estética são fundamentais para a aprendizagem do contador de histórias na contemporaneidade e aponta contribuições para que seu trabalho possa ser verdadeiramente chamado de arte.

1 METODOLOGIA

Compreender e analisar o modo de aprender dos contadores urbanos, com o objetivo de investigar se a experiência estética e a educação em Arte tornam, o narrador, capaz de contar histórias, elevando a narração à categoria de produção artística e estética, é objeto de estudo desta pesquisa.

Para tanto, foi preciso estabelecer uma metodologia de pesquisa que me aproximasse do universo de estudo e de atuação dos contadores de histórias urbanos.

Segundo Demo (1990, p.43-4), “pesquisar não é somente produzir conhecimento, é sobretudo aprender em sentido criativo”, o que pressupõe, segundo o autor, um diálogo com a realidade feito de modo crítico e criador, com o objetivo de fazer da pesquisa “condição de vida, progresso e cidadania”.

Sendo assim, optei no presente estudo pela pesquisa qualitativa do tipo participante, que diferente de uma abordagem quantitativa, não segue com rigor um plano previamente determinado. Ao contrário, é direcionada ao longo de seu desenvolvimento.

A pesquisa qualitativa busca compreender o objeto de investigação e estudo por meio de descrições, comparações e interpretações. Nela, o pesquisador trabalha com um universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes.

Na pesquisa participante, o contato direto e interativo do pesquisador com o seu objeto de estudo é necessidade fundamental para a obtenção dos dados e informações. Nela, o pesquisador é atuante e, por isso, a metodologia é menos controlável, posto que na interação com os participantes o rumo da pesquisa pode sofrer alterações, pois parafraseando o poeta Antonio Machado, “é caminhando que se faz o caminho...”

Em uma pesquisa participante, o observador está em relação direta com o fenômeno observado, portanto, interage com quem é observado e, ao participar do seu cotidiano, no seu contexto cultural, colhe os dados de que necessita.

Primeiro o pesquisador observa o fenômeno, depois hipotetiza, isto é, procura relações causais que o expliquem.

Essa observação do fenômeno e o levantamento das hipóteses iniciais tiveram início antes mesmo do início do doutorado, posto que o tema há tempos era de meu interesse e vinha sendo objeto de minha reflexão.

De início, já havia observado muitos narradores em atuação significativa, lido bibliografia sobre o tema e participado de cursos e oficinas de formação. Destas primeiras experiências, surgiram as indagações que nortearam a formulação do objeto dessa pesquisa. Há contadores que, de fato, se diferenciam pela qualidade da performance que apresentam. Seria possível dizer que estes produzem arte enquanto os outros não? Seria possível dar o nome de qualidade estética ao atributo, que torna a narração de certos contadores especialmente mais marcante, como forma artística? Esta qualidade estética dependeria do modo de aprender e das situações que lhes são dispostas no percurso de aprendizagem?

Desta forma, os primeiros passos trataram de rever bibliografia e de conversar com os narradores que considerei portadores dessa qualidade estética. Depois com o olhar mais atento, parti para a busca dos indicadores que apontavam para esta qualidade.

Embora houvesse hipóteses iniciais, na medida em que algumas perguntas foram sendo respondidas pela análise das informações e dados obtidos, novas perguntas foram surgindo, dando corpo e profundidade ao tema da pesquisa, o que aponta para o fato de que não se trata de descobrir, mas sim de construir um conhecimento.

A coleta de dados foi realizada em mais de uma fonte de pesquisa, tendo em vista que a combinação de vários métodos para abordar o tema ajuda na sua compreensão. Justamente este foi o aspecto mais positivo que determinou a escolha pela pesquisa qualitativa: o conjunto de diferentes técnicas investigativas de que o pesquisador pode lançar mão para compreender e interpretar a realidade pesquisada. Assim, os métodos utilizados para a coleta de dados e informações foram múltiplos: pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e resultados de uma experiência de aplicação dos pressupostos teóricos e práticos investigados.

A produção compreendeu as seguintes etapas: a ordenação dos dados (transcrição das entrevistas, releitura da bibliografia disponível, organização dos relatos, análise das gravações e registro das observações das performances assistidas); a classificação e

interpretação dos dados (leitura de mais bibliografia, classificação e seleção do material oriundo das entrevistas e gravações) e a análise final (busca pelo produto final e contribuição da pesquisa para o contexto atual de aprendizagem e performance de contadores de histórias).

1.1 Pesquisa bibliográfica

A pesquisa bibliográfica aconteceu em paralelo com o trabalho de campo. O ponto de partida foram as reflexões de Walter Benjamin, no ensaio *O narrador*, sobre o desaparecimento do contador de histórias na modernidade, que forneceram inúmeras possibilidades de discussão, sobre aquilo que permanece e aquilo que se transforma no contexto da arte narrativa atual.

No ensaio, Benjamin se refere ao narrador tradicional. A partir de então, fiz o levantamento de obras que tratassem deste tipo de narrador, frequentemente inserido em uma cultura de tradição oral em diferentes sociedades e épocas. Foram consultadas fontes de informação para o estudo sobre arte narrativa e narradores ao longo da história e em diferentes culturas e espaços geográficos. A obra de Marina Warner (1999), *Da Fera à Loira* foi importante por fornecer informação histórica sobre contos tradicionais e seus narradores. Do mesmo modo, obras escritas, por autores pertencentes a outras culturas, foram importantes para a compreensão da função do narrador tradicional. Dentre eles, destacam-se os textos de Amadou Hampâté Bâ (2003) e Tahir Shah (2009), que abordam esse tema pela perspectiva da cultura africana e árabe, além de textos de escritores indígenas.

O desenvolvimento de uma pesquisa pressupõe uma delimitação temporal-espacial por parte do pesquisador. Portanto, embora fosse preciso compreender a arte de narrar de uma maneira geral, a partir da bibliografia disponível, investigando como esta esteve presente na história da humanidade e em diferentes culturas, como a africana e a árabe, por exemplo, o foco da pesquisa centrou-se no Brasil e no contexto urbano contemporâneo, especialmente de São Paulo.

Na busca de compreender como no Brasil este contador tradicional aparece, revisei a literatura brasileira lendo grandes obras que trazem narradores tradicionais como personagens: a obra de Guimarães Rosa, de Graciliano Ramos e de José Lins do Rego. O

relato histórico de Gilberto Freyre, em *Casa-Grande e Senzala*, contribuiu para a compreensão da caracterização do contador tradicional no Brasil.

Contudo, fui observando que não encontraria uma obra que tratasse exclusivamente do narrador tradicional. Seria necessário recolher informações, dados e pistas em coletâneas de recolha de contos populares e pesquisa folclórica. Na obra *Na captura da voz*, de Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004), encontrei indicação bibliográfica suficiente para selecionar coletâneas que me trouxessem tais informações.

Como em um verdadeiro quebra-cabeça fui compondo o retrato do contador tradicional, auxiliada também pela pesquisa de campo e pelos depoimentos de contadores tradicionais cearenses retirados da pesquisa de Francisco Assis de Sousa Lima (2005), *Conto popular e comunidade narrativa*.

Os estudos de Ayala e Ayala (1995) em *Cultura popular no Brasil* foram selecionados com o objetivo de compreender os processos de transformação e recriação das práticas populares, que seguindo os autores, não desaparecem e sim se atualizam, em um processo de acomodação diante de novos contextos sociais.

No processo de pesquisa fui identificando outras necessidades de coleta de dados e, por consequência, descobrindo outras possibilidades de fontes, por isso, a pesquisa começa com o levantamento bibliográfico e depois se expande para outras fontes, inclusive acervo áudio-visual.

Principalmente para a investigação do contador urbano, a pesquisa documental, como parte da pesquisa bibliográfica, fez-se necessária para examinar e reexaminar materiais com vistas à interpretação. Entende-se aqui por materiais não somente os livros, mas os registros de pesquisa em áudio e vídeo, cd's, fotos e ilustrações, material gráfico e sites especializados.

Realizei a revisão bibliográfica das obras que haviam sido produzidas ou traduzidas no cenário brasileiro a respeito da prática de contar histórias. Nesta ocasião, foi possível constatar que a bibliografia sobre aprendizagem da arte narrativa é pequena e que poucas pessoas se dedicaram ou se dedicam a esta área do conhecimento humano. Há bibliografia estrangeira, mas esta, nem sempre é acessível aos contadores brasileiros.

Dentro desta bibliografia, foram selecionados autores brasileiros que são ícones na literatura sobre a aprendizagem da arte narrativa. Primeiramente, a figura lendária de Malba Tahan, seguida de um nome que durante muito tempo permaneceu único na

literatura sobre o assunto, Betty Coelho que, conhecendo e convivendo com Malba Tahan, prestou grande contribuição à formação de muitos narradores nas bibliotecas e escolas da Bahia. Foi possível conhecer Betty Coelho pessoalmente e ouvir sua história e suas histórias em um encontro muito acolhedor na Biblioteca Juracy Magalhães, na cidade de Salvador – BA, onde é muito reconhecida como “a contadora de histórias”.

Foi analisado também o material de outros pesquisadores e contadores que, desejando contribuir com sua própria experiência de contar, muitas vezes de forma intuitiva, desejaram escrever sobre este objeto de estudo.

Ao situar a prática de contar como uma prática artística, consultei autores que escreveram sobre Arte em sua relação com a Educação buscando aproximações que pudessem me permitir considerar contar histórias também como arte. Entre estes autores destacam-se Herbert Read (2001) e Ernst Fischer (2007).

Após caracterizar a prática de contar história como produção artística, analisei a Proposta Triangular para o ensino e aprendizagem da arte, de Ana Mae Barbosa, e transpus seus pressupostos teóricos para a arte de contar histórias, como também o faz Regina Machado.

As pesquisas de Regina Machado foram apresentadas e analisadas, tanto por meio da sua produção teórica quanto por meio da sua produção poética com vistas a construir o quadro de principal referência da pesquisa, que defende a ideia de que se os contadores têm a experiência da arte em sua formação, poderão aprender a produzir arte de contar histórias com qualidade estética.

Teci comparações entre os pensadores clássicos que refletiram sobre Estética tendo como principal referencial teórico as pesquisas de Ariano Suassuna, reunidas em um livro síntese de seu curso de Estética, ministrado na Universidade Federal de Pernambuco, e John Dewey, cuja obra sobre experiência estética ainda não se encontra traduzida no Brasil, mas que sem dúvida, é bibliografia indispensável para os contadores em busca da qualidade estética em sua produção.

1.2 Pesquisa de campo

A ideia de articular o campo empírico com o campo teórico como caminho necessário para a busca de respostas, para as perguntas levantadas, justifica a necessidade de incorporar ao estudo uma pesquisa de campo.

Desta forma, com o objetivo de estabelecer proximidade com o objeto de estudo, recolher informações e aprender por meio da observação, parte da pesquisa foi realizada em campo e abrangeu:

Visita ao Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular da Universidade Federal da Bahia (UFBA):

Procurando por exemplares reais de contadores tradicionais, termo utilizado para designar os narradores pertencentes a uma cadeia de transmissão oral, fundamentada pela aprendizagem ancorada na experiência vivida dentro de uma comunidade, como explicam autores como Walter Benjamin, Hampâtê Bâ e Sotigui Koyaté, é que a pesquisa contou, em 2006, com a visita ao Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular da UFBA, desenvolvido pela Prof^a Dr^a Doralice Alcoforado e demais pesquisadores.

Tive, então, a grata oportunidade de conhecer a Prof^a Dr^a Doralice Alcoforado e Vanusa Mascarenha, também pesquisadora do programa e por meio delas, o acervo incrível de narrativas e narrações registradas em texto, cassete e vídeo de contadores tradicionais em, aproximadamente, 70 municípios da Bahia.

As narrações assistidas na Bahia foram muito úteis - bem como os esclarecimentos de Doralice e Vanusa -, porque ofereceram a possibilidade de ver contadores tradicionais em ação e investigar seus processos de aprendizagem e seu contexto de atuação.

Visita a Roda de Histórias – projeto de formação de narradores desenvolvido pela pesquisadora Gilka Girardello, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC):

Em 2006, conheci a professora Gilka Girardello no evento Boca do Céu – Encontro Internacional de Contadores de Histórias, no Sesc Pinheiros. Nesta ocasião, tomei conhecimento de que ela desenvolvia um projeto de formação de narradores na Universidade Federal de Santa Catarina, intitulado “Roda de Histórias”.

Em 2009, viajei para Florianópolis para conhecer o projeto com o objetivo de observar uma iniciativa de formação de narradores que contava com 11 anos de existência, fora do meu estado.

Participando da “Roda de Histórias”, que lá é chamada de “Igrejinha”, porque ocorre dentro de uma pequenina igreja histórica, no campus da Universidade, pude observar que se trata mais de um espaço de resistência e de recuperação da arte narrativa que de formação acadêmica, propriamente dita.

A roda de histórias não é uma oficina, nem tampouco curso, mas um espaço em que as pessoas se reúnem em roda para contar histórias. Um limão é passado ao ritmo de uma cantiga tradicional e quando para, a pessoa que o tiver nas mãos deverá narrar.

Foto 1

Foto 2

Observa-se, então, que a concepção de aprendizagem é muito semelhante ao modo de aprender dos contadores tradicionais, pois, forma-se ali uma comunidade narrativa, onde as pessoas aprendem pela experiência de ouvir e de praticar a narração.

Na ocasião foi possível tomar conhecimento de outros projetos envolvendo a arte de narrar. Na Lagoa da Conceição, existe uma biblioteca comunitária, onde inúmeros contadores se apresentam com frequência e, todo terceiro domingo do mês, ocorre o “Projeto Barca de Histórias”. Uma barca navega com contadores, músicos e público e ocorre uma sessão de histórias do meio da água.

Florianópolis se revelou, para mim, uma cidade fantástica. Cercada de água por todos os lados, ela guarda crenças e histórias mágicas, principalmente de bruxas trazidas pelo imaginário dos açorianos.

A oportunidade se revelou útil para a constatação de que contar histórias tradicionais, em contexto urbano, pode expressar o desejo de recuperar esta forma de comunicação e experiência. Inclusive, foi interessante por agregar o conhecimento de outros projetos envolvendo a arte de contar histórias fora da cidade de São Paulo.

Observação de narradores em situação de performance:

Durante todo o tempo em que a pesquisa foi realizada convivi com muitos contadores de histórias participando de eventos artístico-culturais, nos quais acontecia a arte de contar histórias. Em muitas ocasiões, foi possível uma maior aproximação com estes narradores e pode-se, então, conversar com eles sobre a arte narrativa.

Ao fazer parte da plateia de contadores de história, em situação de performance, em espetáculos ou rodas de histórias, foi possível analisar os modos de contar, o repertório de contos, os recursos utilizados, enfim, um conjunto de saberes e de fazeres de alguns contadores urbanos.

Assisti em diferentes teatros e espaços culturais de São Paulo aos contadores urbanos se apresentando para adultos e crianças. Apreciar a arte de contadores urbanos, em contexto real, contribuiu para a análise e reflexão sobre os conteúdos abordados teoricamente, alimentando hipóteses e validando respostas. Tanto foi possível observar os indicadores da qualidade estética, quanto analisar a articulação de diferentes linguagens artísticas e domínio de suas técnicas a serviço da narrativa. As leituras dessas apresentações são aqui utilizadas ou como inspiração ou como ilustração em boa parte do texto escrito.

Relatos de experiência de pesquisa em arte narrativa, apresentados publicamente no evento “Boca do Céu”, edição 2008, foram gravados e utilizados para a análise das demais linguagens artísticas utilizadas na narração:

- **Célia Gomes** – contadora de São Paul, que realiza um bonito trabalho contando histórias em hospitais, apresentou no evento uma história utilizando instrumentos musicais como personagens da história, utilizando para isso suas formas expressivas e sons. Depois da apresentação, fez o relato desta pesquisa.
- **Kelly Orassi** – contadora de histórias de São Paulo, que pesquisa sobre a utilização de bonecos e objetos na narração. Apresentou no evento a história de “João e Maria” utilizando objetos para compor cenários e personagens. Assim como Célia Gomes, após a apresentação, fez o relato da pesquisa, fundamentada nos estudos de Ana Maria Amaral, sobre teatro de bonecos e formas animadas.

Cabe citar aqui os “Saravaus”, realizados por Regina Machado e Leandro Medina e as demais atividades do Paço do Baobá, em São Paulo, nos quais muitos contadores de histórias se apresentam.

Participação em eventos de formação de contadores de histórias:

A oportunidade de participar de encontros, cursos e oficinas de formação de contadores de histórias tornou possível uma aproximação às estratégias utilizadas na formação de narradores.

O objetivo era refletir sobre que tipo de saber e de experiências são considerados fundamentais pelos formadores para que alguém se torne um contador de histórias. Outro objetivo, era analisar as estratégias dos formadores que revelam a concepção de aprendizagem da arte de narrar.

Participar duas vezes do curso de formação de contadores, ministrado por Regina Machado, foi importante para a análise da proposta de ensino e aprendizagem, a partir do referencial teórico da arte-educação. Da primeira vez, participei como aluna e pude vivenciar as propostas teóricas e poéticas. Da segunda vez, participei como observadora e

pude analisar como as pessoas reagiam às propostas, realizavam as tarefas e iam se transformando no decorrer do curso.

No evento “Boca do Céu – II Encontro Internacional de Contadores de Histórias” (SESCSP – Pinheiros, 2006) e no “Boca do Céu – III Encontro Internacional de Contadores de Histórias” (SESCSP – Pompéia, 2008), surgiu a oportunidade de participar de palestras, debates e oficinas sobre a arte de contar histórias.

Destaca-se, aqui, a presença nas oficinas de três contadores de histórias internacionais: Cucha Del Águila (Peru) que ministrou a oficina “Do acervo tradicional ao espetáculo da narração”, Jamie Oliviero (Canadá) docente da oficina “Ver com os ouvidos e ouvir com o coração” e Mariam Kone (Burkina Faso/África), que ministrou a oficina “Como se apropriar de um conto”.

No evento “Te dou minha palavra” (Itaú Cultural – SP, 2007), participei da oficina “Os Quatro Eixos da Narração” com Liliana Cinetto (Argentina).

Estas experiências permitiram costurar as observações e vivências de aprendiz nas oficinas com as pesquisas em andamento.

Entrevistas, relatos e depoimentos:

Foram ouvidos depoimentos de alguns contadores de histórias urbanos a respeito de sua *profissionalização*, com o objetivo de investigar como é o seu processo de aprendizagem da arte narrativa que, de certa forma, está intimamente relacionado ao seu processo criador.

Os contadores entrevistados não representam uma amostra quantitativa dos contadores urbanos. Depois de ter optado pela análise qualitativa, selecionei para entrevista nove contadores de histórias urbanos segundo dois critérios considerados relevantes:

- Os contadores que apresentam qualidade estética em suas performances. Os indicadores da qualidade estética da performance serão discutidos nos capítulos seguintes.

- Contadores a que tivesse assistido pelo menos mais de uma vez contando histórias. Por esta razão, embora se tenha na amostra contadores de lugares diferentes, há um predomínio de narradores que atuam em São Paulo.

É importante ressaltar que nesta pequena amostra de contadores urbanos, muitos narradores que apresentam qualidade estética em suas apresentações não foram incluídos. Necessário reafirmar que o objetivo não é mapear os contadores urbanos que apresentam qualidade estética e sim ouvir alguns deles, para investigar os caminhos da aprendizagem da arte de contar histórias nos centros urbanos contemporâneos.

Desta forma, foram selecionados contadores urbanos com trabalhos representativos na arte de contar histórias, levando-se em consideração a oportunidade de contato e a qualidade de suas apresentações. No evento “Boca do Céu – II Encontro Internacional de Contadores de Histórias”, em São Paulo (2006), foi possível a aproximação com contadoras de histórias que atuam fora do estado de São Paulo: Gislayne Matos (Belo Horizonte – MG), Lenice Gomes (Recife - PE) e Aglaê D’Ávila (Aracaju – SE) que, sendo esclarecidas sobre o porquê dos depoimentos, gentilmente concordaram em ser entrevistadas.

As entrevistas com os contadores residentes em São Paulo foram realizadas em locais diversos, conforme a disponibilidade dos artistas.

A princípio, as entrevistas foram baseadas em roteiros pré-determinados. No entanto, devido ao caráter do contato com os informantes, as conversas assumiram um caráter mais informal.

Conforme a pesquisa caminhava, mudavam as perguntas que eu deseja fazer aos entrevistados, de modo, que os primeiros roteiros de entrevistas foram sendo, progressivamente, substituídos por perguntas mais abertas e até por depoimentos livres.

Com o objetivo de possibilitar a recolha na íntegra de respostas longas dos entrevistados, permitindo, assim, uma melhor análise do seu conteúdo, fora do campo da pesquisa, e maior fidedignidade nos registros, todas as entrevistas e depoimentos individuais foram gravados (exceto poucos que foram concedidos via e-mail).

Assim os contadores de histórias selecionados foram:

- **Aglâê D'Ávila Fontes (71 anos) – Sergipe – entrevista realizada pessoalmente no Sesc Pinheiros, em 2006.**

Aglâê d'Ávila Fontes ¹é uma das maiores pesquisadoras da cultura popular do estado de Sergipe. Formada em Filosofia com pós-graduação em Educação Musical e Educação Infantil. Apresentadora e produtora de um programa na TV Caju, chamado “Andanças do Folclore Sergipano”. Diretora do Centro de Criatividade de Sergipe. Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe. Secretária de Estado três vezes. Membro da Academia Sergipana de Letras. Ganhadora do prêmio Talentos da Maturidade, categoria Contador de Histórias, do Banco Real. Presidente da Comissão Sergipana de Folclore. Membro do Conselho de Cultura do Estado de Sergipe. Palestrante, professora e consultora em Arte-Educação. Como escritora é vencedora de vários prêmios literários, entre as diversas condecorações: Medalha Sylvio Romero, da Academia Sergipana de Letras.

- **Cristiane Velasco (36 anos) – São Paulo – entrevista realizada por e-mail, em 2008.**

Cristiane Velasco ²é formada em Artes Plásticas pela FAAP, com Especialização em Arte Educação pela ECA-USP e, atualmente, trabalha como educadora na Casa Redonda Centro de Estudos. Coursou diversas oficinas de brincadeiras, poesia e danças populares brasileiras, no Teatro e Escola Brincante, onde atualmente é professora do módulo “contos e histórias tradicionais”, do curso de Formação de Educadores Brincantes. Iniciou-se na arte de contar histórias sob orientação de Regina Machado e, em 2000/2001, integrou a Cia. Palavra Viva: Contadores de Histórias. Criou o projeto “Dançando Histórias” e, desde 1998, apresenta-se para adultos e crianças, reunindo dança, cantos e contos tradicionais.

Em 2009, escreveu e interpretou o monólogo “Aguadouro”, no Teatro e Escola Brincante, espetáculo que mescla imagens fantásticas com situações cotidianas. A história contada por cada uma das sete mulheres grávidas de Aguadouro é a história de uma única personagem em transformação.

¹ Informações retiradas do site: www.singrandohorizontes.blogspot.com, acesso em 18/01/2010, às 16h.

² Informações retiradas do site: www.teatrobrincante.com.br, acesso em 10/02/2010, às 21h10.

- **Estêvão Marques – (26 anos) – nascido em Belo Horizonte, mas realiza seu trabalho em São Paulo – entrevista realizada pessoalmente no Teatro e Escola Brincante, em 2009.**

Estêvão Marques³ é percussionista, com formação em Música pela Faculdade Santa Marcelina (SP). Atua como arte-educador e contador de histórias, além de pesquisador da cultura musical infantil. Estêvão é professor de Danças Populares do Instituto Escola Brincante, coordenado por Rosane Almeida e Antônio Nóbrega - atividade que vem exercendo também fora do país, sempre que surgem convites como o da escola Ezo Sunal Çocuk Atölyesi de Istambul, na Turquia, onde ministra o curso "Ritmos e Danças Brasileiras". Como contador de histórias, participou do grupo Pé de Palavra, dirigido por Regina Machado. Como percussionista, participou dos shows "Canções Curiosas", "Pé com Pé" e "Carnaval Palavra Cantada" - com direção musical de Sandra Peres e Paulo Tatit. Atualmente (2009) integra o grupo de percussão e dança Batuntã. Na obra *Muitas coisas, poucas palavras*, de autoria de Francisco Marques, Estêvão assina a direção musical da peça radiofônica do CD homônimo, encartada no livro.

- **Gislayne Avelar Matos (52 anos) – Minas Gerais – entrevista realizada pessoalmente no Sesc Pinheiros, em 2006.**

Gislayne Avelar de Matos⁴ é formada em educação pela Faculdade de Educação da UFMG. Possui graduação em Pedagogia pela FUMEC-BH, especialização em terapia familiar sistêmica pela PUC-MG e formação em arte-terapia e arte-educação pelo INECAT (Institut National d'Expression, de Création, d'Arte ET de Therapie - Paris). Utilizando os contos tradicionais como eixo principal de seus trabalhos, escreve livros, realiza oficinas, participa de uma série de projetos da área cultural e atua como contadora de histórias para públicos de todas as idades. Coordena o Ateliê "Convivendo com a Arte" ao lado de Cecília Caram que, desde 1994, investe na formação de novos contadores e realiza pesquisas sobre contos da tradição oral. A partir dessa iniciativa, Gislayne desenvolveu a série "Noite de Contos", realizada por muitos anos na Sala Juvenal Dias do Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Além disso, é autora do livro *A Palavra do Contador de Histórias* e, em parceria com a pedagoga e narradora africana Inno Sorsy, escreveu *O Ofício do Contador de Histórias*, ambos da editora Martins Fontes. Ademais das oficinas e outros cursos rápidos, Gislayne é coordenadora acadêmica de um curso de pós-graduação

³ Informações retiradas do site: www.editorapeiropolis.com.br, acesso em 18/01/2010, às 16h15.

⁴ Informações retiradas do site: www.escritoriodehistorias.com.br, acesso em 19/01/2010, às 11h50.

lato sensu no IEC (Instituto de Educação Continuada) da PUC-MINAS, “Arte e educação da oralidade à escrita”.

- **Lenice Gomes (53 anos) – Recife/PE – entrevista realizada por e-mail, em 2006.**

Natural de Japi, agreste pernambucano. Escritora, formada em História, especialista em Literatura Infanto-Juvenil, pesquisadora das tradições orais do Brasil e contadora de histórias. Durante muitos anos foi professora na Educação Básica.

Ministra cursos, oficinas e palestras. É autora de vários livros infantis, entre eles *Brincando Adivinhas*, recomendado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.⁵

- **Liliana Cinetto (idade não informada) – Buenos Aires / Argentina – entrevista realizada pessoalmente no Itaú Cultural, em 2007.**

Liliana Cristina Cinetto⁶, formada em Letras, é educadora, escritora e contadora de histórias. Realiza cursos e oficinas de formação de narradores na Argentina, Brasil e Espanha.

Como autora publicou contos e poesias em mais de cinquenta livros para crianças.

Apresenta-se, como narradora, na “Exposición Feria Internacional El Libro del Autor al Lector” (desde 1990), na “Feria del Libro Infantil y Juvenil” (desde 1989), na Biblioteca Nacional, na Biblioteca Evaristo Carriego, na Biblioteca Leopoldo Lugones, no Teatro Nacional Cervantes, no Centro Cultural Recoleta, entre outros.

Participou de vários festivais e encontros internacionais de contadores de histórias e foi responsável pela direção artística do I e II “Festival de Narración Oral de Argentina”.

Recebeu prêmios e condecorações, principalmente por narrar em hospitais, asilos e centros de saúde.

- **Madalena Monteiro (43 anos) – nascida em Catanduva (SP), mas realiza seu trabalho em São Paulo – entrevista realizada por e-mail, em 2010.**

É educadora e contadora de histórias. Pós-graduada em Didática da Alfabetização, pelo Instituto Superior de Educação da Escola Vera Cruz, sob coordenação de Telma Weiz. Possui dezesseis anos de experiência em sala de aula com Alfabetização, na Escola

⁵ Informações retiradas do blogdalenicegomes.blogspot.com, acesso em 10/02/2010, às 20h44.

⁶ Informações retiradas do site: www.7calderosmagicos.com.ar, acesso em 10/02/2010, às 20h22.

Vera Cruz. Selecionada nos anos de 2004 e 2005 entre as cinquenta professoras a concorrerem ao Prêmio Professor Nota 10, da Fundação Victor Civita.

Integrou durante sete anos o Grupo “Pé de Palavra” de Contadores de Histórias, sob coordenação de Regina Machado.

Ministra oficinas sobre a “Arte de contar histórias e seu uso na sala de aula” desde 1999.

Atualmente, concebe e realiza espetáculos individuais, em variados lugares, e trabalha com formação de professores e produção de material didático no CEDAC (Centro de Educação e Documentação para Ação Comunitária) no Projeto “Encontros de leitura”, patrocinado pela Natura e no Programa “Escola que vale”.⁷

- **Stela Barbieri (43 anos) – São Paulo – entrevista realizada pessoalmente no Instituto Tomie Ohtake, em 2009.**

Stela Barbieri ⁸é artista plástica, educadora e contadora de histórias. Curadora do projeto educativo da 29.^a Bienal de Arte de São Paulo. Diretora da Ação Educativa do Instituto Tomie Ohtake, onde é responsável pela coordenação geral de cursos de formação de professores, equipe de atendimento ao público e publicações de apoio às exposições, além de cursos das várias linguagens artísticas para público em geral e especializado.

Educadora há dezoito anos na Escola Experimental Vera Cruz, atualmente é assessora de artes do nível I. Assessora também na área de artes, na Escola Castanheiras. Participou durante sete anos do projeto "Escola que Vale", na ONG CEDAC (Centro de Educação e Documentação para Ação Comunitária), desenvolvendo oficinas de artes em várias regiões do país para professores de escola pública.

Realiza apresentações de contos da tradição oral e participou de um espetáculo na Sala São Paulo com a Orquestra Popular de Câmara. Assessora em arte educação do projeto Escola no Cinema do Espaço Unibanco há onze anos.

Como artista plástica, trabalha com diversos materiais, como látex, vidro, pigmentos, areia, cera de abelha e argila. Parte de formas orgânicas que, por meio de sua ação, vão se transformando em uma outra natureza corpórea. A partir de 1990, começou a expor profissionalmente em espaços institucionais como museus e centros culturais no Brasil e no exterior.

⁷ Currículo redigido pela contadora de histórias.

⁸ Informações retiradas do site: www.stelabarbieri.com.br, acesso em 19/01/2010, às 11h.

Autora dos livros *Bumba-Meu-Boi* e *A menina do fio*, ambos da ed. Girafinha.

- **Viviane Coentro (31 anos) – Campinas / São Paulo – entrevista realizada pessoalmente no Sesc Pompéia, em 2008.**

Fonoaudióloga⁹, com formação em Letras, especialização em Audiologia Clínica pela Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo (2001) e Mestrado em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas.

Integra o Grupo Manauê de Contadores de Histórias, que é composto por narradoras formadas nas diversas áreas do conhecimento: Pedagogia, Fonoaudiologia e Educação Física. O grupo se dedica a difundir a arte de contar histórias por meio de obras literárias e tradicionais. O grupo realiza sessões de narração de histórias e oficinas de formação de novos contadores.

No ano de 2004, realizou um trabalho com os dezessete Núcleos Comunitários da Secretaria de Assistência Social de Campinas / SP – Gestão democrática e popular / 2000-2004.

Foi realizada também uma conversa informal com dois contadores tradicionais para investigar sobre seu percurso de aprendizagem da arte de narrar e o que pensam sobre ela na atualidade:

- **Dona Carlota Couto Faria (77 anos)** – uma das informantes do Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular da Universidade Federal da Bahia, que aprendeu a contar histórias com sua mãe. Dona Carlota carinhosamente me abriu as portas de sua casa, na cidade de Salvador em 2008 e, nesta ocasião, me contou muitas histórias e cantou cantigas tradicionais.
- **Gezio da Rocha Pinto (68 anos)** – meu pai, natural da Zona da Mata em Minas Gerais e que possui um grande repertório de narrativas tradicionais, quadrinhas e provérbios oriundos das noites de histórias das quais participava na infância e juventude em sua terra natal.

Alguns depoimentos foram colhidos com outras pessoas envolvidas com a arte narrativa:

⁹ Informações retiradas dos sites www.alb.com.br e <http://buscatextual.cnpq.br>, acesso em 10/02/2010, às 20h.

- **Betty Coelho (82 anos):** contadora de história, escritora de literatura infantil, formadora de contadores e autora do livro *Contar histórias, uma arte sem idade*. Betty Coelho foi uma das primeiras pessoas no Brasil a escrever sobre a aprendizagem da arte de contar histórias. Um livro fruto de sua experiência como narradora em contexto escolar e fortemente influenciado por Malba Tahan, com quem conviveu. A experiência como narradora, escritora de títulos infantis e autora foi percussora para o trabalho de formação de narradores para atuar em escolas e bibliotecas de Salvador. Por ocupar um espaço e uma importância reconhecida no cenário da arte narrativa brasileira, encontrei Betty Coelho em 2006, na Biblioteca Juracy Magalhães. O objetivo era conhecer suas ideias e produção, bem como investigar seu processo de aprender a contar histórias e aprender a ser formadora de contadores de histórias.
- **Francisco Marques (Chico dos Bonecos):** contista, escritor, poeta e inventor de brinquedos. Pessoa de muita sensibilidade e conhecimento artístico, gentilmente concedeu depoimento (por e-mail) sobre sua apreciação estética da Trilogia Sabenças, analisada nessa pesquisa, como exemplo de trabalho que reúne aprendizagem da arte, das linguagens artísticas a serviço da narração com qualidade estética.
- **Leandro Medina:** bailarino, músico e poeta. Por integrar, como músico, o Grupo Pé de Palavra, pôde contribuir com muitas informações sobre a produção da Trilogia Sabenças e a utilização da linguagem musical na arte de contar histórias, em 2009, no Galpão do Circo (Vila Madalena – SP) , onde trabalha.
- **Lydia Hortélio:** embora não seja uma contadora de histórias, é etnomusicóloga e pesquisadora dos cantos, contos e brinquedos cantados da infância. Tem um belíssimo acervo coletado em sua cidade natal, Serrinha, no sertão da Bahia e um profundo respeito e admiração pelas manifestações culturais do Brasil, entre elas, pelas histórias da tradição oral. Fiz o primeiro contato com Lydia, no encontro “Boca do Céu”, em 2006, ocasião em que ela veio de Salvador para ministrar uma palestra. Em 2008, tive a grata oportunidade de ser sua aluna, em um módulo do curso “A Arte do Brincante para Educadores”, no Teatro e Escola Brincante (Vila Madalena – SP) , onde estudo. O convívio com Lydia Hortélio foi essencial, para a compreensão da cultura tradicional e suas manifestações.

As transcrições dos trechos das entrevistas e dos depoimentos foram editadas, com o objetivo de preservar o conteúdo e interferir o mínimo possível na forma da comunicação.

Após refletir sobre o material colhido, restava ainda pensar um modo de apresentá-lo, articulando a teoria com os elementos práticos e expondo, assim, as reflexões e considerações sobre a aprendizagem do contador urbano. Optei então, pela utilização de fragmentos dos depoimentos e entrevistas ¹⁰ dos contadores em meio aos argumentos teóricos do texto, a título de ilustração das ideias principais que a pesquisa apresenta.

Desta forma, as entrevistas não estão transcritas integralmente no texto. Ao optar pela análise do discurso dos narradores, foram recortados os trechos que se relacionam com os argumentos discutidos na pesquisa em diferentes capítulos. Desta forma, o registro da voz dos colaboradores, citados acima, estará presente em diferentes momentos no texto.

Análise de espetáculos de narração de contos:

A Trilogia *Sabenças – raízes da alma brasileira*, do Grupo Pé de Palavra, dirigido por Regina Machado, compreende três espetáculos, concebidos a partir do estudo e aprendizagem da arte de contar histórias por meio da arte e dirigidos ao público, com a intenção de oferecer uma experiência estética e educativa, ao promover o diálogo da arte de narrar com outras linguagens artísticas e oferecer ao público contos, músicas e imagens da cultura brasileira de influência africana, ibérica e indígena.

Os três espetáculos, descritos abaixo, que compõe a trilogia foram assistidos ao vivo e revistos em forma de gravação, muitas vezes, para análise, articulando a observação e a teoria investigada.

Sabenças Africano:

- Concepção e Direção: Regina Machado.
- Direção Musical: Leandro Medina e Renato Epstein.
- Narradores: Andi Rubinstein, Diana Tatit, Estêvão Marques, Madalena Monteiro e Urga Maíra Cardoso.

¹⁰ O conteúdo integral das entrevistas consta em CD anexo.

- Músicos: Estêvão Marques, Leandro Medina, Leo Nascimento, Renato Epstein e Fernanda de Paula.
- Supervisão Musical: Lydia Hortélio.
- Bailarina: Regina Santos.
- Coreografia: Renata Lima.
- Cenário e figurinos: Goya Lopes.

Sabenças d'além Mar:

- Concepção e Direção: Regina Machado.
- Direção Musical: Leandro Medina.
- Preparação Vocal: Bett Just.
- Supervisão Musical: Lydia Hortélio.
- Narradores: Estêvão Marques, Madalena Monteiro e Urga Maíra Cardoso.
- Músicos: Estêvão Marques, Leandro Medina, Fernanda de Paula, Marina Pittier, Denis Carvalho.
- Cenário e figurinos: Urga Maíra Cardoso.

Sabenças Indígena:

- Concepção e Direção: Regina Machado
- Direção Musical: criação coletiva.
- Preparação Vocal: Bett Just.
- Supervisão Musical: Lydia Hortélio.
- Narradores: Daniel Ayres, Estêvão Marques, Fernanda de Paula, Calima Jabur.
- Músicos: Daniel Ayres, Estêvão Marques, Fernanda de Paula, Júlia Pittier.
- Cenário e figurinos: criação coletiva.

Os três espetáculos são produtos de um percurso de aprendizagem dos narradores, alimentado pelos pressupostos teórico-poéticos, desenvolvidos por Regina Machado, e pelas pesquisas artísticas dos narradores que exemplificam, entre outras coisas, a articulação das múltiplas linguagens artísticas com a arte de contar histórias.

1.3 Relato de experiência

A investigação sobre a aprendizagem da arte narrativa me levou a uma experiência de prática, de aplicação de princípios e pressupostos analisados. Trata-se da orientação dada ao Grupo 3D de Teatro, que tinha como projeto de pesquisa a narração do conto que seria apresentado em linguagem teatral como parte do processo de montagem do espetáculo. Nesta ocasião, foi possível desenvolver propostas de formação de contadores, ancoradas na Proposta Triangular do Ensino da Arte e dos estudos de Regina Machado, observando seus resultados. Cabe ressaltar que, o que o grupo pretendia não era se formar como um grupo de contadores de histórias e, sim, aprender a contar histórias com alguma qualidade, para incorporar as experiências que lhe seriam decorrentes, como laboratório para suas pesquisas teatrais. A produção final pôde ser apreciada no espetáculo *Hugo, os imaginários e a cidade do medo*, exibido no Sesc Ipiranga, durante os meses de setembro e outubro de 2007. Os depoimentos dos atores, bem como algumas fotos do processo de aprendizagem se encontram no corpo desta pesquisa.

A experiência foi produtiva para analisar relação do teatro com a arte de contar histórias, encontrando respostas para algumas indagações, como: o contador de histórias deve ser ator? Contador de história decora texto? Contar é diferente de dramatizar?

* * *

A análise de todo o material não visa mensuração, mas a interpretação, pois na pesquisa qualitativa a análise é interpretativa e não estatística.

Minayo (2002) afirma que a abordagem qualitativa não pode pretender o alcance da verdade, deve se preocupar com a compreensão da lógica que permeia a prática que se dá

na realidade. Preocupa-se com um nível de realidade que não pode ser quantificado e, por isso, os seus resultados são subjetivos.

Sendo assim, os depoimentos e relatos que fazem parte do corpo da pesquisa não foram colhidos na intenção de oferecer um panorama geral a respeito dos contadores de histórias do Brasil, nem tão pouco constituir uma grande amostragem que quantificasse experiências e percursos de formação. Como pressupõe em uma pesquisa qualitativa, a amostra é intencional e pequena.

Assim, as vozes de contadores de histórias urbanos são, acima de tudo, testemunhos exemplares. Além disso, surgem como instrumentos de análise e reflexão sobre a maneira como aprenderam e continuam aprendendo sobre a arte de narrar.

O que se pretende, é a partir da experiência e da maneira de entender a arte narrativa daqueles que a praticam, obter informações e elementos fundamentais para um conhecimento mais profundo da situação atual da prática de aprender a contar histórias, no contexto atual brasileiro.

PARTE A

OS ARTISTAS DA PALAVRA

“Pelo que concerne à poesia, a escritura parece moderna; a voz, antiga. Mas a voz ‘moderniza-se’ pouco a pouco: ela atestará um dia, em plena “sociedade do ter”, a permanência de uma “sociedade do ser”.

Paul Zumthor

2 CONTAR HISTÓRIAS É UMA ARTE

É na língua onde o povo mais se mostra criador. Mais do que cantando, é falando que o povo nos ensina coisas extraordinárias.

José Lins do Rego

A palavra falada é a alma da narrativa e a narrativa é o caminho que a imaginação e o fazer humanos percorrem para nos ensinar quem somos, como somos e por que somos

Luiz Carlos dos Santos

Eu conto porque creio nas palavras. Creio na sua pesada amorosa substância [...] Não apenas eu nunca mais serei o mesmo, porque narrei a ele, mas ele também. Ele nunca mais será o mesmo [...] Agora somos.

C. R. Brandão

Desde que o mundo é mundo a arte ocupa lugar de importância nas culturas. A arte tem a função de alimentar simbolicamente o ser humano, de proporcionar experiências que transformam a relação do sujeito com o mundo e consigo mesmo. A obra de arte transcende o tempo e o espaço em que foi criada. É atemporal e universal.

Milhões de pessoas lêem livros, ouvem música, vão ao teatro e ao cinema. Por quê? [...] É claro que o homem quer ser mais do que ele mesmo. Quer ser um homem *total*. Não lhe basta ser um indivíduo separado: além da parcialidade da sua vida individual, anseia uma “plenitude” que sente e tenta alcançar, uma plenitude de vida que lhe é fraudada pela individualidade e todas as suas limitações; uma plenitude na direção da qual se orienta quando busca um mundo mais

compreensível e mais justo, um mundo que *tenha significação*. (FISCHER, 2007, p. 12)

Arte é uma palavra de difícil e múltipla definição. Por isso, não se pretende aqui abordar toda a complexidade, amplitude e profundidade do termo. Contudo, pode-se dizer que como produção humana, arte é conhecimento, é linguagem e, enquanto linguagem, também é forma de expressão. Segundo Dewey (2008, p.29), “*el arte es la prueba viviente y concreta de que el hombre es capaz de restaurar conscientemente, en el plano de la significación, la unión de los sentidos, necesidades, impulsos y acciones características de la criatura viviente*”.

Conhece-se um povo por meio da sua arte. Seu pensamento, seu sentimento e sua forma de se relacionar com o mundo estão presentes na sua música, na sua dança e nas suas construções. A arte também pode guardar a memória de um povo, de uma civilização e de uma vida particular:

La gloria de Grécia y la grandeza de Roma para mucho de nosotros, probablemente para todos, excepto para el estudiante de historia, resume aquellas civilizaciones; gloria y grandeza son estéticas. Para todos, excepto para el anticuario, el antiguo Egipto es sus monumentos, templos y literatura. La continuidad de la cultura en el paso de una civilización a otra, así como dentro de la cultura, está condicionada por el arte más que por cualquiera otra cosa. Troya vive para nosotros solamente en la poesía y en los objetos de arte que se han recuperado de sus ruinas. (DEWEY, 2008, p. 370)

A perenidade da arte e sua presença nas culturas humanas, em todos os tempos, apontam para o fato de que a arte é necessária para a experiência humana, posto que:

A arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro, total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. *A arte, ela própria, é uma realidade social*. A sociedade precisa do artista, este supremo feiticeiro, e tem o direito de pedir-lhe que ele seja consciente de sua função social. (FISCHER, 2007, p. 57)

E, qual seria a função social da arte? Ainda segundo Fischer:

[...] a função permanente da arte é recriar para a experiência de cada indivíduo a plenitude daquilo que ele não é, isto é, a experiência da humanidade em geral. A magia da arte está em que, nesse processo de recriação, ela mostra a realidade como possível de ser transformada, dominada e tornada brinquedo. (FISCHER, 2007, p. 252)

Segundo Dewey (2008), o efeito da apreciação da obra de arte é carregado pelo sujeito vida afora, consciente ou inconscientemente, torna-se parte daquilo que é e interfere nas experiências posteriores. Expõe que:

La obra de arte muestra y acentua esta cualidad de ser un todo y de pertenecer a un todo más amplio y comprensivo, que es el universo em el que vivimos. Pienso que este hecho es la explicación de ese sentimiento de exquisita inteligibilidad y claridad que tenemos em presencia de um objeto experimentado con intensidad estética. Explica también el sentimiento religioso que acompaña la percepción estética intensa. Nos introduce, por decirlo así, a un mundo que está más allá de este mundo, y que es, sin embargo, la realidad más profunda del mundo em el que vivimos en nuestras experiencias ordinarias. Nos lleva más allá de nosotros mismos para encontrarnos a nosotros mismos. (DEWEY, 2008, p. 220)

Enquanto área do **conhecimento** humano, a arte é um instrumento de produção e de acesso ao conhecimento e, ao mesmo tempo, é uma forma de aprendizagem ao propor a reflexão sobre a condição humana e sobre sua relação com o mundo, produzindo conhecimento por meio da linguagem poética. Entende-se por conhecimento de natureza poética, um conjunto de informações, temas ou ideias elaborados pela criação artística ou que a alimentam e estão presentes na produção dos artistas. Segundo Pareyson (1997), o conhecimento poético traduz a espiritualidade de uma época, transformada em expectativa de arte.

Segundo Suassuna (2007, p.274):

A inteligência está presente na Arte, mas o papel fundamental, na criação artística, é desempenhado pela imaginação criadora. Existe muita coisa de intelectual na criação e na fruição da Arte; existe mesmo uma forma de conhecimento, na Arte, mas é uma forma de conhecimento bastante diferente das que são exercidas pela Ciência e pela Filosofia: é um conhecimento *poético*, concreto e resultante da simples apreensão, quando a inteligência, movida pela Beleza do que apreendeu, se põe naturalmente e sem esforço a refletir sobre o que viu.

Explica Bosi (2006, p. 27-8) que “a Linguística indo-europeia apurou que o termo alemão para arte, **Kunst**, partilha com o inglês **know**, com o latim **cognosco** e com o grego **gignosco** (= eu conheço) a raiz **gno**, que indica a ideia geral de **saber**, teórico ou prático”.

A arte é, assim, uma forma peculiar de conhecer e dar sentido à experiência humana. Segundo Dewey (2008, p.119), os significados expressos pelas diversas formas artísticas não podem ser traduzidos pelas palavras sem uma perda de significação. Para o autor, “*cada arte habla un idioma que trasmite lo que no puede decirse en otra sin tener que variar sustancialmente.*”

Enquanto conhecimento, arte se produz, se inventa e arte se usufrui. Na produção, estão em jogo saberes, técnicas e informações específicas para a produção do conhecimento. Da mesma forma que na fruição, está presente o diálogo entre a obra e o conhecimento daquele que aprecia.

Contar histórias pode ser uma arte, pois o espaço da narração se apresenta para o narrador como oportunidade de criação e de reelaboração da palavra oral, carregada de conhecimento poético, desde o momento da concepção da narração até a narração propriamente dita para um público ouvinte.

A particularidade da performance do texto oral que se constrói no instante da narração faz do ato de contar histórias um produto artístico. O narrador inventa uma forma de contar uma história e se apóia em suas aprendizagens para isso.

Segundo Saito e Zorzo-Veloso (2007, p.112):

En la historia contada el narrador (contador) se apropia de ella y actúa con la más diversas intervenciones: adaptándola al público, añadiéndole informaciones, expresando, aun que sin intención, su opinión con relación a un hecho o personaje. O sea, la historia pasará por dos momentos de producción: el original, cuyo autor es aquél que la escribió, en su tiempo y ubicación y el de la recreación, cuyo autor es el contador y la ubicación, espacio y destinatarios son los presentes en la situación de interacción [...]

A expressão “performance” é aqui utilizada tendo como base os estudos de Zumthor (1993), que a usa para designar toda situação em que ocorre simultaneamente a comunicação e a recepção de um conto.

Como toda arte, contar histórias compreende um conjunto de saberes e de técnicas. Criação se combina com técnica. Entendendo por técnica, o domínio de procedimentos e de recursos específicos para um determinado trabalho. Assim, contar histórias também é uma forma de conhecimento, como a arte de modo geral é conhecimento.

Segundo Bosi (2006, p.13):

A arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se *trans-forma* a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. [...] A arte é uma produção; logo, supõe trabalho. [...] Techné chamavam-na os gregos: modo exato de perfazer uma tarefa, antecedente de todas as técnicas dos nossos dias.

De acordo com Huizinga, citado por Bosi (2006, p.16), a arte tem fatores estruturais similares ao jogo, ou seja:

[...] múltiplos arranjos dos mesmos elementos, composições simétricas, irrupção do acaso no interior de uma ordem prefixada, espaço e tempo imaginários e, portanto, suspensão do espaço e do tempo “reais”, lógica imanente ao processo expressivo, fusão de brincadeira e seriedade, paixão [...]

Como jogo, contar histórias pressupõe invenção, brincadeira, fantasia. Jogo de combinação, de reorganização da matéria-prima disponível para a construção. A escolha de uma palavra e não de outra ou a de um determinado ritmo responde à necessidade de construção que a arte narrativa pressupõe.

Aristóteles, citado por Suassuna (2007, p.127) usa o termo “linguagem ornamentada” para nomear o tipo de linguagem que reúne “ritmo, harmonia e canto”. Ainda segundo o pensamento aristotélico, poesia e verso são coisas totalmente distintas. Assim, a linguagem do contador de histórias é uma linguagem ornamentada e poética, não está em versos, mas “uma linguagem com predominância da imagem e da metáfora sobre a precisão e a clareza”.

Na arte não existem regras fixas para a produção. Isto implica que a arte de contar histórias pode compreender diferentes estilos de performance:

Por não haver regras fixas no modo de produção da arte, o artista desvenda infinitas combinatórias num certo jogo com a linguagem. Articulando os elementos que já fazem parte de seu repertório pessoal de uso do código às novas descobertas de sua pesquisa, o artista produz sua própria linguagem, na própria linguagem da arte. (MARTINS, 1998, p.45)

O contador de histórias tem uma matéria-prima sobre a qual trabalha. Assim como qualquer outro artista, ele materializa uma ideia, neste caso, uma “ideia-narrativa” que se desenvolverá numa sucessão de imagens que será criada a partir de sua ferramenta principal: a palavra oral, ou seja, a matéria-prima do contador de histórias é a narrativa e sua ferramenta principal, a palavra oral. Outras ferramentas podem ser utilizadas na sua obra a serviço da narrativa: o movimento, a música, os objetos, como veremos adiante.

No espaço de criação desta arte, estão em jogo as aprendizagens e as experiências do narrador - que se mobilizam para a construção da performance - e a síntese das expressões imaginativas do universo pessoal e cultural do contador e da comunidade narrativa na qual está inserido.

Mas foi dito acima que arte também é **linguagem**. Enquanto linguagem, arte tem uma função comunicativa, propõe uma conversa entre o apreciador e obra, isto é, ela comunica quando opera na experiência alheia. A arte é a linguagem da metáfora. O apreciador, motivado pela experiência estética, interpreta a obra considerando seus estímulos externos e seus conteúdos internos.

Como as demais linguagens, a arte é composta por uma substância e por uma forma, ou seja, a comunicação implica em ter o que dizer e como dizer.

A imaginação - presente no ato criador - é definida por Read (2001) como a capacidade de relacionar imagens entre si, de combiná-las no processo de pensar e de sentir. O estímulo sensorial cumpre aqui um papel importante por acordar na memória as imagens que serão trabalhadas pelo artista.

Contar histórias é uma arte comunicativa, pois assim como outro produto de natureza artística, promove certo estado psíquico no ouvinte, posto que “a arte como linguagem aguçadora dos sentidos transmite significados que não podem ser transmitidos por meio de nenhum outro tipo de linguagem, tal como a discursiva ou a científica” (BARBOSA, 2005, p. 99).

A expressividade da palavra do contador apóia-se nos elementos rítmicos presentes na narração. Como a música que tem uma melodia, na narrativa há uma combinação entre som e silêncio, uma cadência na respiração.

A arte busca a satisfação dos sentidos e para isso, o artista busca uma forma, como aponta Read (2001, p.39):

O sujeito que responde é, na verdade, um organismo psicofísico, e sua reação é uma reação motora dos nervos, das glândulas e de todo o metabolismo do corpo ao estímulo recebido através dos órgãos sensoriais. Esta reação motora é chamada de sensação. Mas também existe a resposta do sistema afetivo. A resposta da mente a qualquer ato da percepção não é um fato isolado; ela é parte de um desenvolvimento em série: ocorre no contexto de uma completa orquestração das percepções sensoriais e das sensações, sendo controlada – devido ao seu lugar neste modelo – pelo que chamamos de *sentimento*.

Em uma apresentação de histórias, o narrador cuida de muitos elementos que a compõe, muitas vezes aquilo se vê e o que se ouve chegam antes da narrativa. Por solicitar os múltiplos sentidos dos ouvintes, a comunicação é rápida e eficaz.

O contador entra em contato com muitas coisas dentro dele, por isso a arte de contar histórias requer uma preparação permanente. Sendo assim, o conto se constrói no momento em que é narrado a partir da estrutura narrativa em forma de imagens e não está fechado como o texto preso à escritura. A palavra do contador se transforma, se adapta e se elabora no momento da performance e se oferece, como mensagem simbólica para os ouvintes.

A palavra do contador de histórias pode desenvolver a percepção e a imaginação dos seus ouvintes que, por meio dela, podem caminhar pela “paisagem do conto” (MACHADO, 2004) captando a realidade circundante e encontrando caminhos criativos para nela atuar. Através das histórias, os ouvintes viajam para outras terras, entrando em contato com outros níveis de experiência.

Enquanto linguagem, a arte é **expressiva**. Está ligada a uma força, uma intencionalidade que se exprime por meio do artista e que produz uma forma que a exprime por meio da plasticidade, da melodia, das palavras... Por isso, nem tudo que se exterioriza é expressivo. Segundo Bosi (2006, p.50), “a relação constante entre força e

forma permite a constituição de um saber que investiga as correspondências entre as expressões corporais e a sua qualidade subjetiva”.

Sendo assim, o contador de histórias, movido pela força, ou seja, por uma intencionalidade, busca a forma escolhendo as palavras, lapidando o texto oral na busca por acordar nos ouvintes a capacidade de acolher a força que a eles se dirige.

[...] a expressão atribuída à arte tem um sentido muito especial, tal como se pode encontrar quando se diz, por exemplo, que a arte é “expressão conseguida”, onde a ênfase que contém o caráter específico da arte cai não sobre o substantivo, mas sobre o adjetivo. Nesse sentido, a obra de arte é expressiva enquanto é *forma*, isto é, organismo que vive por conta própria e contém tudo quanto deve conter. (FUSARI & FERRAZ, 2001, p.105)

Segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais para o ensino da Arte:

No processo de conhecimento artístico, do qual faz parte a apreciação estética, o canal privilegiado de compreensão é a qualidade da experiência sensível da percepção. Diante de uma obra de arte, habilidades de percepção, intuição e imaginação atuam tanto no artista quanto no espectador. Mas é inicialmente pelo canal da sensibilidade que se estabelece o contato entre a pessoa do artista e a do espectador, mediado pela percepção estética da obra de arte. (PCN, 2000, p. 39)

O conto tradicional é também, por sua vez, uma obra de arte. Sua característica principal é se oferecer à apreciação em diferentes épocas e culturas permitindo que pessoas de universos histórico-culturais diferentes possam desfrutá-lo e interpretá-lo de modo diferente. O conto, como toda obra de arte, dialoga com a subjetividade de seus interlocutores e tem o poder de ser sempre atual, ainda que possa ser antigo, é uma herança cultural, uma obra atemporal que fala da experiência humana e como toda obra de arte, tem o poder de transformar as pessoas. Assim diz Machado (2004, p.190-1):

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/espço 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 Durand. Assim, a função das narrativas tradicionais, tão bem conhecidas por Malba Tahan, é de alimentar a alma poética, possibilitando a educação do poder de representação imaginativa do mundo.

O conto, assim como a arte em geral, carrega a alma do seu povo, em particular, bem como a humanidade compartilhada por todos os povos. A arte narrativa está intimamente ligada ao sentimento de humanidade, ou seja, ainda que possa ser portadora de elementos relacionados a uma determinada cultura, ela aborda temas inerentes à essência humana, temas relacionados a necessidades, aspirações e angústias que todo ser humano, independentemente de sua época ou espaço geográfico, enfrenta na sua jornada rumo à realização pessoal na vida.

Apesar de as sociedades passarem por transformações, a arte de narrar continuará sendo artesanal, porque o narrador continuará imprimindo sua marca na narração como o oleiro que imprime as marcas de suas mãos na argila do vaso, como na comparação feita por Benjamin (1983). Contar histórias é uma comunicação artesanal fruto de uma coreografia entre voz, corpo e movimento. O olhar, o gesto e a alma são, nesse contexto, elementos comuns entre narradores e artesãos.

Entender a arte como conhecimento, como linguagem e como expressão não significa afirmar que estas três concepções se contraponham, ao contrário, elas estão sempre aliadas ao se combinarem de diferentes formas. Posto que para comunicar e expressar é necessário conhecer, a comunicação visa, por sua vez, a expressão e o conhecimento, e assim por diante.

Contar histórias é uma arte muito antiga, presente em diferentes culturas e que se mantém viva na contemporaneidade pela voz dos artistas da palavra. Os capítulos seguintes abordarão quem são estes artistas e como desempenham sua função nas sociedades tradicionais e urbanas.

3 CONVERSAS AO PÉ DO FOGO: A ARTE DOS CONTADORES TRADICIONAIS

*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

*Árvores sem raízes não ficam de pé.
Se ficam, são árvores secas. Sou um
homem de tradição.*

Sotigui Kouyaté

*Pra gente aqui sê poeta,
E faze rima completa,
Não precisa professo.
Basta vê, no mês de maio,
Um poema em cada gaio,
E um verso em cada fulo.*

Patativa do Assaré

Inicialmente, é preciso esclarecer que chamo aqui de contador de histórias aquele que narra oralmente e não quem escreve histórias, lê ou, ainda, recita textos memorizados. As pessoas que se dedicam a estas práticas são, muitas vezes, também chamadas de contadores de histórias. Por ser o contador aquele que narra, a expressão “narrador de histórias” é neste texto entendida e utilizada como sinônimo de “contador de histórias”.

O contador ou narrador tradicional é o portador de um repertório de histórias ancestrais, conhecidas, memorizadas e aprendidas pela oralidade no seio da comunidade a

qual pertence, e que narra numa situação performática, que pressupõe uma situação de apropriação e criação pessoal do contador, ao mesmo tempo em que um conteúdo ancestral é transmitido e um patrimônio cultural é preservado. O narrador tradicional pode ser chamado de narrador ancestral, narrador habitual ou ainda narrador de raiz. Todas estas expressões são adequadas, porque se referem a um contador original e genuíno, pertencente a uma corrente de transmissão de um patrimônio cultural.

Tahir Shah (2009, p.85) nos apresenta, em seu relato de viagem pelo Marrocos, inúmeros exemplos que retratam o narrador tradicional, entre eles a figura de Murad, um narrador incomum, cujos ancestrais contavam histórias há doze séculos. “Seu corpo não tem sangue como o meu e o seu. Nas suas veias correm palavras. [...] O som de sua voz é como o cântico de mil anjos” – diziam ao seu respeito, em Marrakech.

O fato de o contador tradicional aprender as histórias pela oralidade, não quer dizer que todo o repertório do narrador tradicional seja constituído de narrativas orais. As narrativas podem trazer reminiscências de elementos literários do passado. Não há uma separação rígida entre a escrita e a oralidade. Isto implica em aceitar que não só a oralidade fornece material para a escritura, mas também a escritura pode ser recontada e, até mesmo, recriada pela oralidade, o que ocorre frequentemente com os cordéis.

Segundo Câmara Cascudo (2006, p.22), a literatura oral no Brasil é mantida viva por duas fontes contínuas: a oralidade propriamente dita e a “reimpressão dos antigos livrinhos, vindos de Espanha ou de Portugal e que são divergências de motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV, XVI [...]”, tais como as histórias de Carlos Magno e os Doze Pares de França. Os temas narrados nestes livrinhos, frequentemente, passam a ser oralizados e transmitidos via comunicação oral, sendo incorporados ao repertório narrativo dos contadores.

Os primeiros contadores tradicionais e os atuais contadores das comunidades ágrafas, habitam uma sociedade oral e pertencem ao que Zumthor (1993), denominou de oralidade primária e imediata. A característica deste tipo de oralidade é a ausência total da escritura. Os textos que os narradores sabem advêm de um aprendizado que se dá via audição em uma cadeia de transmissão puramente oral.

Contudo, temos também narradores tradicionais que pertencem ao que Zumthor (1993) denominou de oralidade mista. Nas comunidades de oralidade mista, o discurso oral coexiste com a escritura e sofre sua influência. Porém, esta influência permanece externa e

parcial, pois não se trata de uma cultura letrada e sim, de uma cultura que possui uma escritura que pode influenciar o repertório, mas que não altera a forma do contador aprender, que continua sendo por via oral-auditiva. É o que observamos no depoimento do contador Gezio da Rocha Pinto (68 anos), natural de Minas Gerais e que atualmente mora em São Paulo, em junho de 2008:

"Todas (as histórias) que eu conto, aprendi ouvindo, não aprendi nenhuma em livro, não. Tinham, na cidade, uns livrinhos, os cordéis, que dava para aprender umas partes, uns versos. As histórias inteiras aprendia ouvindo."

É fato que o conto do narrador tradicional é o da tradição oral. Segundo Zumthor (1993), a tradição oral se define pela sua permanência durante o tempo, designa um conjunto de saberes que se conservam e se perpetuam de uma geração a outra. Difere de transmissão oral que significa o instante da performance. Logo, o narrador tradicional é aquele que opera a transmissão oral de um conto que advém da tradição oral.

O ofício do narrador tradicional pertence, segundo Lima, T. (1983), a uma cultura espontânea, ou seja, um ofício aprendido indiretamente na vivência social, na troca de experiências do homem com os demais de sua comunidade, por meio da observação, da imitação ou do condicionamento indireto, desde o nascimento e durante a vida toda, como se observa em mais um trecho do depoimento do contador Gezio da Rocha Pinto sobre a prática da narração de histórias, em fazenda do Arraial de São Vicente da Estrela, município de Raul Soares – MG, na década de 40:

"Era sempre de noite que se contava história. Lá no interior não tinha essa mordomia de ficar à toa batendo papo, não. Lá trabalhava até de noite e de noite ia contar história. Oito até nove horas da noite, o cara contando história. Aqueles mais antigos acendiam uma fogueira e ficavam lá "quentando" na beira da fogueira, "quentando" fogo. Sentavam no banco, ficavam lá contando histórias. Contavam várias, de mula-sem-cabeça, de assombração era o que mais contava. A molecada gostava mais de histórias de assombração."

O cara fala uma coisa, você grava aqui na cabeça e conta. Tinha facilidade de aprender, moleque de oito anos

aprende fácil, né? Contava uma vez, na segunda já aprendia a história. Uma vez só que contassem, eu aprendia.”

Como parte de um processo histórico e social que lhe dá sentido, a performance do contador de histórias tradicional é uma manifestação da cultura popular, não por se tratar de uma prática relacionada à oralidade, pois como explica Zumthor (1993, p.119), oral não significa popular, assim como escrito não significa erudito. Contar histórias é um fazer integrante da cultura popular porque está “ancorado na experiência cotidiana, com desígnios coletivos em linguagem relativamente cristalizada”.

Walter Benjamin (1994), em seu célebre ensaio, *O narrador*, de 1936, define o contador de histórias tradicional como pertencente a dois grupos: um formado pelo viajante que sempre tem muito para contar; outro formado pelo homem sedentário que conhece as histórias e tradições de seu grupo social. Os representantes arcaicos destes dois grupos são o camponês e o marinheiro comerciante. Destes dois estilos de vida, produziram-se as demais famílias de narradores.

Benjamin (1994), porém, não cita mulheres como narradoras que contavam suas histórias durante os trabalhos domésticos. Esquece-se das fiandeiras, das lavadeiras e das parteiras. Não considera que as mulheres transitavam entre as redes domésticas de informação: ruas, igrejas, comércio, locais de lavagem de roupa e vilarejos.

Segundo o pensador alemão, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p.198), ou seja, o narrador retira da sua própria experiência ou da experiência relatada por outros o conteúdo que narra. Incorpora, além disso, as coisas narradas à experiência de seus ouvintes.

O contador tradicional, segundo Benjamin (1994), é um mestre, um sábio. Sabe atribuir ao ato de narrar um fim instrumental. O senso prático do narrador é, segundo este autor, uma de suas características, a que permite a transmissão de ensinamentos, de pequenas informações e a oferta de conselhos por meio da narração.

Este contador está em harmonia com a natureza, “o seu olhar não se desvia do relógio diante do qual desfila a procissão de criaturas, na qual a morte tem seu lugar, ou à frente do cortejo, ou como retardatária miserável” (BENJAMIN, 1994, p. 210).

Afirma Benjamin (1994, p.211) que “a reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração”, a memória é assim a principal

faculdade da qual se valem os narradores tradicionais. O ato de narrar estaria, ainda, associado ao trabalho artesanal. Warner (1999, p.48) cita o caso de uma historiadora que dizia que se “lembrava de ter ouvido na infância as mulheres contarem histórias ao ritmo de pedras partindo as nozes que elas descascavam para conservar em vinagre”. A própria narração é, portanto, uma forma de comunicação artesanal, na qual a alma, o olho e voz convergem ao compasso do movimento das mãos que cumprem uma função, em algum tipo de trabalho artesanal, isto é, “a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito” (BENJAMIN, 1994, p. 221). Desse modo, dotados destes instrumentos: mãos, olhos, voz e alma, o narrador trabalha uma matéria-prima – a vida humana – transformando-a em trama narrativa.

A pesquisadora francesa Michele Simonsen, em seus estudos sobre o conto popular, explica que as situações de narração oral de contos ocorrem em reuniões, nas quais uma pessoa tem a palavra: os serões coletivos (de trabalho, de repouso ou de vigília). Destaca o fato de haver situações de narração em contexto unicamente masculino ou feminino e, ainda, reuniões de crianças em torno de algum narrador talentoso, que pode ser uma dona-de-casa, um artesão ou um agricultor. Segundo a autora:

A narração não é da alçada de todos, mas de alguns; todos os testemunhos concordam neste ponto. Certamente, para as anedotas, as piadas, as adivinhações, e os contos de animais em certa medida, cada um pode tomar a palavra por sua vez. Mas os contos humorísticos e maravilhosos, que são mais complexos, são da competência das pessoas, pouco numerosas, de quem suas preferências, memória e talento e os acasos da existência fizeram *contadores*. Não são profissionais, embora alguns ofícios as predisponham a tanto. Mas são especialistas. (SIMONSEN, 1987, p. 28)

O repertório destes contadores é, segundo Simonsen (1987), formado por histórias ouvidas na infância, narradas por algum familiar contador ou por outro narrador em serões de trabalho ou de vigília. Porém, ela adiciona a isso o fato de alguns deles aprenderem as histórias na idade adulta, com a prática de seu ofício, como é o caso dos “cesteiros de Vendée” e dos “lenhadores do Ontario”. Cada narrador tem seu repertório único, nem sempre se recordando de onde vêm suas histórias.

Simonsen (1987, p.29) explica que “o método de memorização dos contos é individual” e “os contadores têm orgulho de sua arte e consciência de seu prestígio”. Para ser um contador, é preciso ter tempo para se apropriar do conto, digeri-lo e praticá-lo para não esquecer.

Segundo Maria do Socorro Simões, pesquisadora do Projeto Integrado “O imaginário nas formas narrativas orais populares da Amazônia paraense”, desenvolvido na Universidade Federal do Pará - UFPA:

O contador, é sabido, não é prisioneiro de um modelo fixado, em verdade ele apodera-se do que já se cristalizou pela tradição oral e, assim como um artista genuíno, atém-se à partitura, mas não invalida uma interpretação particular, transformando-a, ao contar, em espécie de caixa de ressonâncias, em que se reúnem as tantas informações presentes em performances passadas, mas soando para o ouvinte, do momento, como verdade inédita. (SIMÕES, 2007, acesso em <http://www2.ufba.br/>)

Simonsen (1987, p.29-30) compartilha da crença de que o ato de narrar situa-se entre a criação e a reprodução:

O conto, como todo o gênero transmitido oralmente, compreende elementos rígidos, estáveis, e elementos fluidos, mais móveis. Estes últimos podem variar de uma narração para outra, no mesmo contador, que improvisa cada vez um pouco, a partir de diversos procedimentos mnemotécnicos: fórmulas tradicionais, enumeração, correntes verbais e técnicas de construção estáveis: desenvolvimento a partir de temas e motivos, prontos e “clichês”, que cada contador arranja a seu modo, repete como são ou modifica; estruturas enunciativas: repetições binárias, ternárias, por série; inversões.

Malba Tahan, na apresentação da célebre coletânea *As mil e uma noites* (2001, p.17), explica que os contadores de histórias profissionais do mundo árabe “colhiam novos enredos dos viajantes, dos beduínos de outras terras, alteravam os entrecchos, mudavam os nomes e, por vezes, o caráter dos personagens, acrescentavam novos episódios [...]”.

Segundo Lima, S. (2005, p.61), o contador tradicional não pode ser separado do conto, do seu universo e de sua comunidade narrativa. A eleição do repertório e o jeito como será narrado se define junto aos ouvintes: “Não falará o conto se não houver um meio que o solicite. E se é para este meio que se dirige, só falará bem enquanto integrar sua

experiência cotidiana, religando-a às fronteiras da grande memória: a memória da tradição”.

É o que também sugere Simonsen (1987, p.25) quando afirma que a literatura oral existe e se perpetua graças a um contexto social e cultural que garante a difusão “em um sistema de instituições de transmissão mais ou menos complexas”.

Contar histórias é uma atividade que acompanha o homem no decorrer do tempo. O contador de histórias tradicional é uma figura comum a todos os grupos sociais de diferentes épocas.

No decorrer dos tempos, a arte de contar histórias pertenceu, em grande número, às mulheres que desfiavam suas narrativas junto ao fogo, quase sempre essa era a mulher mais velha, a ama seca ou a criada, ou seja, mulheres que acumularam experiências, que assistiram vidas vividas e destinos diversos e que, então, moldavam as narrativas numa certa direção, enquanto fiavam ou realizavam outros afazeres domésticos. Fiavam tecidos com as mãos e destinos com os lábios! Em ilustrações, fotos e pinturas do passado, vêem-se predominantemente mulheres mais velhas e de classe social baixa transmitindo histórias oralmente para jovens e crianças, muitas vezes, de classe social mais elevada e em ambiente doméstico.

Sendo assim, muitas das histórias que denominamos por contos de fadas seriam contos de mulheres, narrativas de experiências femininas. Segundo Warner (1999), 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.

As contadoras de histórias cumpriram o papel das Parcas que teciam com os dedos um fio de lã numa roca de fiar. No fuso, repousava o passado já tecido, entre seus dedos passava o presente puxado do futuro guardado na lã que viraria fio. Assim, aproxima-se a imagem das contadoras de histórias às das fiandeiras: fiando versões do futuro, preparavam os ouvintes mais jovens para possíveis destinos humanos.

Segundo Coelho (1991), nas sociedades agrárias da Europa, o narrador ocupava um lugar sagrado na comunidade, pois ouvir histórias era a principal forma de entretenimento

do povo. Warner (1999) aponta que nas reuniões junto à lareira do início da sociedade moderna do século XVI, foram narradas as mais conhecidas histórias, entre elas “Pele de Asno” e “Cinderela”, numa época em que a televisão e o rádio não ocupavam o centro das rodas de lazer após um dia de trabalho ou durante os trabalhos manuais.

Zumthor (1993), em seus estudos sobre a poesia medieval, afirma que nas sociedades medievais, saltimbancos, acrobatas, músicos, cantores, atores, poetas, leitores que praticavam a leitura pública em voz alta e contadores de histórias – em sua maioria homens – eram mais ou menos confundidos na opinião dos apreciadores e tidos como integrantes de uma mesma categoria social nômade e errante: aquela que assumia a função de divertimento. De acordo com Zumthor, todos podiam ser considerados como intérpretes ou portadores da voz poética, pois detinham a palavra pública e a vocação de proporcionar o prazer do ouvido, faziam espetáculo. É importante dizer, que estes intérpretes não eram tomados por marginais. Algumas cidades pagavam os contadores, cantores e músicos, para melhor controlar-lhes a atividade. Convidados para festas particulares, tais como batizados e casamentos, alguns até ficaram ricos e receberam feudos.

Por outro lado, muitos destes artistas da palavra foram perseguidos pela Inquisição que julgava que os narradores obtinham favores do mal para se tornarem capazes de memorizar textos longos, como os romances da cavalaria.

Na Renascença, os salões organizados e frequentados por mulheres nobres reproduziram em novo ambiente as práticas de narração de histórias dos ambientes humildes de trabalho e das conversa ao pé do fogo, trazendo novos contornos à arte de contar histórias. Desse modo, o perfil das narradoras modificou-se bastante nas sociedades europeias. No século XVII, na França de Luís XIV, contar histórias era a principal forma de diversão e entretenimento. Neste cenário, encontramos mulheres jovens, de posição social elevada, que se destacavam por serem independentes demais para sua época, como D’Áulnoy e L’Héritier.

Segundo Warner (1999), ao final do século XVII, as narradoras de contos infantis emergiram em voltas a uma aura de respeito e admiração, tendo como madrinhas “as Sibilas, por um lado, e a avó de Jesus, santa Ana, por outro.” Mais adiante, a autora conclui que “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” (WARNER, 1999, p.108). Ana oferece uma imagem de mulher humana, sábia e educadora; combatendo o preconceito em relação à sabedoria das velhas senhoras, tornou-

se a precursora da figura de avó idosa e boazinha. Ana é retratada como uma fonte de sabedoria matriarcal, quase sempre aparece lendo a Bíblia ou apresentando os conhecimentos do livro sagrado à filha.

O culto de Santa Ana chegou ao auge, na Europa, em paralelo ao surgimento do conto de fadas escrito e da moda nas cortes em narrá-lo. É assim que, a avó de Jesus tornou-se um dos modelos mais seguidos para as narradoras de histórias do mundo ocidental.

Warner (1999, p.125) também resgata a figura da rainha de Sabá como outra precursora das narradoras de histórias:

[...] no fundo do baú de histórias do passado europeu, esconde-se a rainha de Sabá, uma figura lendária composta de fantasia e escritura, seriedade e comédia; ela mistura a madrinha encantada com o bobo da corte, a feiticeira com a huri, a curandeira com a bruxa, a Sibila com a avozinha, e sobrepõe-se de maneira significativa à proverbial narradora de histórias da tradição posterior dos contos de fadas.

Isto porque, a rainha de Sabá representa a figura de quem busca o conhecimento e o transmite, portanto um protótipo de sabedoria. Assim como as sibilas, ela é uma figura que guarda segredos, saberes incomuns e que exerce fascínio e poder. Há controvérsias em relação às suas origens: ainda não se concluiu se são árabes, africanas ou dos territórios onde hoje se situam o Iraque e o Irã.

Charles Perrault, os Irmãos Grimm e outros compiladores de contos tradicionais citam mulheres como as principais fontes de que se valeram em suas coletâneas de contos de fadas. O próprio Giambattista Basile apresentou como fonte “um grupo de velhas encurvadas e enrugadas” para a coletânea *Pentameron* (1634-1636). Ítalo Calvino, que em suas *Fábulas Italianas* (1992) não realizou trabalho de campo junto aos narradores e sim reuniu narrativas de folcloristas recolhidas nos últimos cem anos em várias regiões da Itália (principalmente no século XIX), cita como uma das mais notáveis coletâneas a obra de Giuseppe Pitrè, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*. Calvino utilizou a obra de Pitrè como uma das suas principais fontes para a seleção de contos que realizava. Pitrè, por sua vez, apresenta uma velha narradora analfabeta, Agatuzza Messina, costureira de edredons no Borgo (bairro de Palermo), no Largo Celso Negro, e antiga empregada em sua

casa, como a principal narradora dos contos que compõem sua obra. Relata Calvino (1992, p.23):

Da típica contadora siciliana, Messina possui a narrativa cheia de cores, de natureza, de objetos, convida ao maravilhoso, mas faz com que este nasça frequentemente de um dado realista, de uma representação da condição do povo; e igualmente a linguagem rica de invenção, mas também apoiada no bom senso dos modos de dizer e dos provérbios. E (característica que já me parece pessoal, escolha sua de conteúdo) está sempre pronta a movimentar personagens femininas ativas, empreendedoras, corajosas, que surgem quase em contraste aberto com a ideia passiva e fechada da mulher que se considera tradicional na Sicília.

No entanto, essas mulheres permaneceram anônimas, pois, se foram em maior número como narradoras, os homens foram maioria em narrar através da escrita, e assim, entraram para a história.

Contudo, não se pode afirmar se a narração de histórias era uma atividade unicamente feminina ou masculina. Ela variava de acordo com o local, a cultura e a época. No âmbito da vida doméstica, as mulheres predominaram como detentoras da palavra, mas o direito de narrar em público era dado em maior número aos homens. O cenário do trabalho manual foi palco para narradores de ambos os sexos e de diferentes idades, em espaços nos quais compartilhar histórias tinha a intenção de tornar mais leve o trabalho.

Em muitas sociedades, os narradores ocuparam o lugar dos sábios, pois por meio das histórias ensinamentos essenciais eram transmitidos e a memória e a identidade de um povo eram preservadas.

Tahir Shah, escritor afegão que vive no Marrocos, considera as histórias tradicionais uma moeda comum da humanidade. Assim, relata:

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. 140)

Amadou Hampâté Bâ, que nasceu em 1900 em Bandiagara, região das savanas africanas do oeste e que, tendo sido educado espiritualmente na religião islâmica, foi fortemente influenciado por suas raízes ancestrais, tornando-se um tradicionalista. Dedicou-se desde cedo à coleta de narrativas e se tornou um mestre da arte de narrar, além de um especialista no estudo das sociedades africanas da savana. Em sua obra *Amkoullel, o menino fula* narra sua trajetória de vida, desde a infância, marcada pela aprendizagem em uma sociedade de tradição oral, relata: “quase sempre os grandes serões ocorriam no pátio da casa de meus pais, onde se reuniam os melhores contadores de histórias, poetas, músicos e tradicionalistas tanto fulas quanto bambaras [...]” (HAMPÂTÉ BÂ, 2003, p. 141).

Nestas sociedades africanas, ainda hoje, os contadores tradicionais pertencem a uma casta – a dos *griots* – guardiões das memórias e das tradições de seu povo, o que significa afirmar que o ofício de contar histórias é herdado pelo sangue. Ninguém se torna *griot*, nasce-se *griot*. Um *griot* é educado para se informar e informar os outros.

O *griot*, ator e diretor teatral africano, Sotigui Kouyaté, em palestra proferida em São Paulo, no SESC Consolação (2006), explica que o *griot* é um mestre na arte de falar, pode ser definido como a memória do continente africano, a biblioteca, o guardião de tradições, segredos e costumes, encarregado de organizar todas as cerimônias. Sua função mais importante é ser mediador entre o povo, os reis e as famílias, assumindo a função de porta-voz na sociedade africana. Estando sempre a serviço de sua comunidade, sua presença é indispensável na organização da vida social.

Hampâté Bâ (2003, p.138-9) explica que nas sociedades africanas existem também os *domas*. Um *doma* pode ser entendido como “um homem de conhecimento”, *bambara*. Segundo ele, “este termo, por falta de expressão mais adequada, com frequência é traduzido como ‘tradicionalista’, no sentido de ‘sábio em matéria de conhecimentos tradicionais’”. Existem *domas* para cada ramo do conhecimento, ou seja, os *domas* podem possuir informações a respeito da história, das ciências humanas e naturais e da religião. Também podem ser músicos, poetas e excelentes contadores de histórias, pois são portadores de mitos, contos, lendas e provérbios. Mas, um *doma*:

Exibia-se não apenas para distrair a população e muito menos para tirar algum proveito, porque o que apresentava não era o que se pode chamar exatamente de profano. Suas danças eram rituais, seus cantos, muitas

vezes inspirados e as sessões, sempre ricas de ensinamento. [...] Tratava-se com frequência de sessões de cantos e danças, retratando simbolicamente as diferentes fases da criação do mundo por Maa n'gala, o Deus supremo, criador de todas as coisas. (HAMPÂTÉ BÂ, 2003, p. 140).

Coincidentemente, nas sociedades indígenas cabe ao contador de histórias a transmissão dos saberes e dos mitos do grupo. Subjacentes ao ato de narrar, repousam ensinamentos mitológicos e tradicionais narrados pelos mais velhos no centro da aldeia.

Kaká Werá Jecupé (1998, p.26), que pertence à cultura guarani, relata que:

Um narrador da história do povo indígena começa um ensinamento a partir da memória cultural do seu povo, e as raízes dessa memória cultural começam antes de o Tempo existir. O Tempo chegou depois dos ancestrais que semearam as tribos no ventre da Mãe Terra. Os ancestrais fundaram o Mundo, a Paisagem e, de si mesmos, fundaram a humanidade. Foi nesse momento que o Tempo surgiu.

Renê Kithãulu (2002, p.11-2), que pertence à etnia Nambikwara, explica:

Na nossa aldeia, quando anoitece, as crianças chamam o cantor para animar as pessoas e contar histórias, que chamamos *wanta ñyaujausu*. Em geral, são os velhos que contam histórias, mas os avós e tios também podem contá-las. As crianças se encarregam de fazer a fogueira no *siyensu*, o centro da aldeia, e preparar o cigarro de folha de samaneira para o velho. Algumas vezes, acendemos uma vela feita de resina natural extraída de um tipo de madeira, *nikisu*, que solta um cheiro gostoso no ar da noite.

Com a fogueira acesa e as crianças sentadas ao seu redor, o velho começa a contar histórias enquanto vai fumando. Quando os pequenos não entendem alguma palavra, perguntam. As mulheres e as meninas também vão, toda a aldeia vai escutar as histórias.

Se houver trabalho no dia seguinte, o velho conta uma história mais curta e todos vão dormir mais cedo. Mas se não houver nada, ficamos até tarde, as crianças em silêncio, ouvindo as histórias em volta da fogueira que ilumina a noite. Tem comida, carne, peixe; é pouco, mas a festa é muito animada e as crianças se divertem bastante.

Câmara Cascudo (2006, p.83) relata que:

Os seringueiros e cortadores de caucho, viajantes e pequenos mercadores, contam a mesma cena em todas as aldeias indígenas que visitaram, Amazonas, Pará, Mato Grosso, Goiás. Depois do jantar, noite cerrada, no pátio que uma fogueira ilumina e aquece, reúnem-se os velhos indígenas, os estrangeiros, para fumar e conversar até que o sono venha. Evocações de caçadas felizes, de pescarias abundantes, aparelhos esquecidos para prender animais de vulto, figuras de chefes mortos, lembranças de costumes passados, casos que fazem rir, mistérios da mata, assombros, explicações que ainda mais escurecem o sugestivo apelo da imaginação, todos os assuntos vão passando, examinados e lentos, no ambiente tranquilo.

Entre os árabes, os contadores de histórias eram e são elementos essenciais da sociedade. É o que se pode constatar na descrição feita pelo escritor italiano Edmundo De Amicis (1846-1908), em um de seus livros sobre o Oriente, citada por Malba Tahan, na apresentação da coletânea *As mil e uma noites* (2001):

Tivemos a sorte de chegar no momento em que o “cheik el-medah”,¹¹ tendo terminado a costumeira prece matinal, começava a narrativa. Era um homem de seus cinquenta anos, quase negro, a barba negríssima e dois grandes olhos cintilantes; trajava como quase todos os outros narradores de Bagdá, um enorme pano branco apertado, em torno da cabeça, por uma corda de pelos de camelo, que lhe dava a majestade de um antigo sacerdote. Falava com voz alta e vagarosa, ereto no meio do círculo de ouvintes, acompanhado submissamente por um tocador de alaúde e um de tambor. Narrava, talvez, uma história de amor, as aventuras de um bandido famoso, as vicissitudes da vida de um sultão. Não lhe percebi nem palavra. Mas o seu gesto era tão arrebatado, sua voz tão expressiva, seu rosto tão eloquente, que eu às vezes entrevia, num rápido momento, alguns lampejos do sentido. Pareceu-me que contava uma longa viagem; imitava o passo do cavalo fatigado; apontava para horizontes imensos; procurava em torno de si uma gota d’água, deixava cair os braços e a cabeça como homem prostrado.

Árabes, armênios, egípcios, persas e nômades do Hed-jaz, imóveis, sem respirar, refletiam na expressão dos rostos todas as palavras do orador. Naquele momento, com a alma toda nos olhos, deixavam ver, claramente, a ingenuidade e a frescura de sentimentos que ocultavam sob a aparência de uma dureza selvagem. O contador de histórias andava para a direita e para a esquerda, parava, retrocedia, cobria o rosto com as mãos, erguia os braços para o céu, e, à medida que ia se afervorando, e levantando a voz, os músicos tocavam e batiam com mais fúria.

¹¹ Cheik el-medah, significa “chefe dos contadores do café” e era o nome dado ao dirigente de uma corporação de narradores, geralmente ao narrador de maior prestígio e autoridade, comum em algumas cidades como Cairo, Constantinopla e Damasco.

A narrativa empolgava os beduínos, e quando terminada, os aplausos estrugiram no ar. (*As mil e uma noites* / [versão de] de GALLAND, 2001, p. 16-7)

O escritor de origem búlgara Elias Canetti visitou o Marrocos em 1954, acompanhando uma equipe cinematográfica inglesa. Em seu relato de viagem, publicado sob o título *As vozes de Marrakech*, encontramos seu depoimento sobre os contadores de história ambulantes que “vivem no tumulto do mercado, entre cem rostos desconhecidos, mudando diariamente” (CANETTI, 2006, p. 85) o que muito o impressionou, mesmo ele não entendendo nenhuma palavra em árabe. Vejamos um trecho sobre estes narradores, um tanto semelhante à descrição feita por Edmundo De Amicis :

Os mais concorridos são os narradores. À sua volta formam-se as rodas mais apinhadas e mais constantes. As récitas duram muito tempo, no círculo mais próximo os ouvintes se acocoram e não se levantam mais. Os demais, em pé, formam um segundo círculo; esses também mal se mexem, fascinados pelas palavras e gestos do narrador. Às vezes são dois que se revezam na récita. Suas palavras vêm de longe e pairam mais tempo no ar do que as do homem comum. Eu não entendia nada e mesmo assim ficava preso a suas vozes. Eram palavras sem nenhum significado para mim, proferidas com arroubo e ardor: faziam a delícia do homem que as pronunciava e se orgulhava delas. Ele as ordenava segundo um ritmo que sempre me parecia muito pessoal. Quando fazia uma pausa, o outro se adiantava, ainda mais impetuoso e sublime. Eu podia notar a solenidade de muitas palavras e a perfídia de outras. As lisonjas me tocavam como se fossem dirigidas a mim; sentia-me em perigo. Tudo estava sob o império do narrador, as palavras mais poderosas voavam precisamente até onde ele quisesse. A atmosfera entre os ouvintes estava carregada, e mesmo eu, que entendia tão pouco, sentia sua vida que se agitava.

Para ficar a altura de suas palavras, os narradores vestiam-se de forma vistosa. Os trajes eram sempre diferentes do usual dos ouvintes. Preferiam tecidos mais suntuosos; às vezes, um deles vinha vestido em veludo castanho ou azul. Pareciam personagens importantes, mas de carochinha. Mal se dignavam a olhar a gente que os cercava. Olhavam para seus heróis e criaturas. Quando seu olhar caía sobre alguém do público, o sujeito devia se sentir tão opaco quanto os demais.

[...] Muitas vezes teria dado tudo para entender o que diziam, e espero que chegue o dia em que eu possa fazer justiça a esses narradores ambulantes. Mas também ficava feliz de não entendê-los. Seguiam sendo para mim um enclave de vida antiga e intocada. Sua língua lhes era tão cara quanto a minha para mim. As palavras eram seu alimento, e ninguém os seduziria a trocá-lo por outro melhor. (CANETTI, 2006, p. 83-4).

Se os contos viajam pelo mundo, aparecendo em diferentes culturas e sobrevivendo ao tempo, é por meio do narrador, quase sempre anônimo, mas responsável pela permanência das histórias universais.

3.1 Contadores tradicionais no Brasil

Aqui no Brasil, pelo relato histórico e pela literatura é que melhor conhecemos o perfil do contador de histórias tradicional. Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala* (1858), afirma que foram as negras velhas ou amas de leite que se tornaram, em nossa terra, as primeiras e as grandes contadoras de histórias, adaptando inúmeras histórias trazidas ao Brasil pelos portugueses, africanos e indígenas. Ele cita o caso de inúmeras pessoas que faziam da arte de contar histórias uma profissão, andando de um lugar a outro contando histórias. Havia negras que passavam de engenho em engenho contando histórias às amas de meninos brancos.

José Lins do Rego, em *Menino de Engenho* (1983, p.37-40), cita algo semelhante, sobre velhas estranhas que apareciam pelos banguês da Paraíba: contavam histórias e partiam. Esse era o ganha pão delas. Entre estas contadoras, destaca-se a figura da velha Totonha. Nas palavras do menino do engenho, personagem central da obra de José Lins do Rego:

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.

As suas histórias para mim valiam tudo. Ela também sabia escolher o seu auditório. Não gostava de contar para o primo Silvino, porque ele se punha a tagarelar no meio das narrativas. Eu ficava calado, quieto, diante dela. Para este seu ouvinte a velha Totonha não conhecia cansaço. Repetia, contava mais uma, entrava por uma perna de pinto e saía por uma perna de pato, sempre com aquele seu sorriso de avó de gravura dos livros de história. E as suas lendas eram suas, ninguém sabia contar como ela. Havia uma nota pessoal nas modulações de sua voz e uma expressão de humanidade nos reis e nas rainhas dos seus contos. O seu Pequeno Polegar era diferente. A sua avó que engordava os meninos para comer era mais cruel que a das histórias que outros contavam.

A velha Totonha era uma grande artista para dramatizar. Ela subia e descia ao sublime sem forçar as situações, como a coisa mais natural

deste mundo. Tinha uma memória de prodígio. Recitava contos inteiros em versos, intercalando de vez em quando pedaços de prosa, como notas explicativas...

Havia sempre rei e rainha, nos seus contos, e força e adivinhações. E muito da vida, com as suas maldades e as suas grandezas, a gente encontrava naqueles heróis e naqueles intrigantes, que eram sempre castigados com mortes horríveis. O que fazia seus descritivos. Quando ela queria pintar um reino era como se estivesse falando dum engenho fabuloso. Os rios e as florestas por onde andavam os seus personagens se pareciam muito com o Paraíba e a Mata do Rolo. O seu Barba-Azul era um senhor de engenho de Pernambuco.

A história da madrasta que enterrara uma menina era a sua obra-prima...

Havia também umas viagens de Jesus Cristo com os apóstolos [...] São Pedro nestas histórias era um homem que só acreditava no que via e estava sempre levando carão de Nosso Senhor.

A velha Totonha sabia um poema a propósito do naufrágio do paquete *Bahia* nas costas de Pernambuco [...] Todo o poema era uma abundância de detalhes. E na voz plástica da velha, a tragédia parecia a dois passos de nós. Ficava arrepiado com esse canto soturno. Vinha-me então um medo antecipado de embarcar em navios, pelo horror das cenas do naufrágio desse pobre *Bahia*.

Depois Sinhá Totonha saía para outros engenhos, e eu ficava esperando pelo dia em que ela voltasse, com as suas histórias sempre novas para mim. Porque ela possuía um pedaço do gênio que não envelhece.

Em *Menino de Engenho*, as histórias também circulavam na boca do povo, como parte integrante da vida social na comunidade. Histórias de lobisomem, zumbis e caiporas estavam na boca das mulheres da cozinha, dos homens da venda e dos peões do engenho, os seres fantásticos dos contos populares faziam parte dos acontecimentos do cotidiano.

João Guimarães Rosa (2001), em sua obra *Uma Estória de Amor*, apresenta a figura de Joana Xaviel, contadora tradicional dos Gerais que “morava desperdida, por aí, ora numa ora noutra chapada”, pessoa “solta” e que sabia mil histórias e as contava na cozinha, antes da hora de dormir. Sabia seduzir, como se tivesse mel ou a boca abençoada.

Sobre esta fascinante personagem conta:

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 praceada nos quarenta, às todas unhas, sem trato. Mas que ardia ardor, se fazia. Os olhos tiravam mais, sortiam sujos brilhos, enviavam. (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 183)

E ainda:

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, 2001, p. 189)

O repertório de Joana Xaviel era todo formado por estórias que “tinham amarugem e docice”, quem escutava “se esquecia de coisas que não sabia” (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 186). Assim explica:

[...] compridas estórias, de verdade, de reis donos de suas fazendas, grandes engenhos e mais muitos pastos, todo gado, e princesas apaixonadas, que o canto da mãe-da-lua numa vereda distante punha tristonhas, às vezes chorando, e os guerreiros trajados de cetim azul ou cor-de-rosa, que galopavam e rodopiavam em seus belos cavalos [...] (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 182)

Por sua vez, Graciliano Ramos apresenta a figura de um narrador do sexo masculino: Alexandre – figura central de sua obra *Alexandre e outros heróis*, texto em que o personagem-contador de histórias narra histórias tradicionais nordestinas. Alexandre é apresentado da seguinte forma:

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, sd., p. 25)

As cenas que retratam a performance dos contadores tradicionais são reconstituídas no texto:

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, sd, p.27-8)

O Alexandre, narrador de Graciliano Ramos, é daqueles que participam da história como personagem, dando ao conto ou ao caso o estatuto de verdade. Como se vê nos momentos em que Alexandre começa a história:

Eu começo meus amigos. Não sou de gabolices. Reconheço que possuo algumas habilidades: enxergo no escuro, aguento-me e atiro regularmente. Mas em muitos casos espichados aqui para os senhores não mostrei valor. Comprei um papagaio que tinha astúcias de cristão e vi uma guariba diferente das outras. Qualquer um podia comprar o papagaio

e ver a guariba, não é verdade? Na história de hoje também não pratiquei ação: recebi foi um susto dos demônios. Bem, vou principiar do princípio [...] (RAMOS, sd, 64)

Em outro trecho, observam-se além dos recursos que o narrador emprega para dar tom de veracidade a narrativa, outros recursos utilizados para despertar o interesse de sua plateia e obter o consentimento para narrar:

[...] Por falar em bota, lembrei-me do aperto em que me vi há muito anos, quando furava mundo. Tomei um susto dos diachos, e, pensando nisso, ainda me arrepio. Se quiserem escutar, abram os ouvidos. Se não estiverem com disposição, usem de franqueza: calo a Boca, Seu Libério pega na viola e canta aí umas emboladas para a gente. (RAMOS, sd., p.78)

Em *Conversas ao pé do fogo*, de 1921, cenas de performance são reconstituídas por Cornélio Pires. Na obra, o escritor descreve a “Fazenda Velha” e seus moradores, que se reúnem na boca da noite para contar e ouvir histórias ao pé do fogo.

Coletâneas de contos da tradição oral, resultantes de pesquisas de recolha realizadas pelos folcloristas brasileiros, também informam sobre os contadores tradicionais brasileiros. Segundo Almeida e Queiroz (2004, p.11), “os primeiros registros impressos das manifestações poéticas da voz narrativa em território brasileiro vão aparecer na segunda metade do século XIX”.

Pioneiro neste trabalho no Brasil, destaca-se Silvio Romero que em 1885 publicou em Lisboa, pela Nova Livraria Internacional Editora, a coletânea *Contos populares do Brasil*, resultante do trabalho de recolha de narrativas orais nos estados de Pernambuco, Sergipe e Rio de Janeiro. No corpo da coletânea, encontram-se inclusive algumas narrativas indígenas recolhidas por Couto de Magalhães, no final do século XIX. Entretanto, os contadores permanecem anônimos em suas pesquisas.

Também anônimos permaneceram os narradores que contribuíram para o trabalho da mineira Alexina de Magalhães Pinto, publicado em 1907 com o título *Contribuição do folk-lore brasileiro para a biblioteca infantil*. Das 21 narrativas tradicionais presentes na obra, 13 são provenientes da recolha da autora, mas sobre seus informantes, sabe-se apenas que se tratam de iletrados narradores populares, “museus vivos das tradições humanas” (ALMEIDA e QUEIROZ, 2004).

No final da década de 1910, Lindolfo Gomes publicou a primeira edição de *Contos Populares*, coletânea de narrativas orais colhidas em Minas Gerais. Na terceira edição, em 1948, a obra incorporou narrativas recolhidas em outras regiões do Brasil e tem seu título modificado para *Contos populares brasileiros*. Antes das narrativas propriamente ditas, Lindolfo Gomes relatou uma série de observações sobre a performance de seus contadores (ALMEIDA e QUEIROZ, 2004).

O livro de Basílio de Magalhães e Silva Campos, de importância reconhecida, *Contos e fábulas populares da Bahia*, é publicado em 1928 e reúne 81 contos populares.

De importância reconhecida no campo da pesquisa folclórica, temos a figura de Mário de Andrade, responsável pela Missão de Pesquisa Folclórica, que na década de 1930 recolheu no Norte e Nordeste do Brasil vasto material da cultura popular, inclusive narrativas tradicionais.

Aluísio de Almeida pode ser considerado o maior coletor de narrativas orais, publicou 265 contos, entre os quais: *50 contos populares de São Paulo*, acervo de contos registrados no planalto paulista, em 1947. Ele foi responsável pelas publicações de diversas coletâneas de narrativas recolhidas junto aos contadores tradicionais na Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, criada em 1934: *142 histórias brasileiras* (1951) recolhidas em São Paulo, *Contos populares do Planalto* (1952), *Contos Populares em São Paulo* (1976).

Câmara Cascudo, notável folclorista brasileiro, em suas pesquisas registrou inúmeros contos. Publicou, em 1952, *Literatura Oral no Brasil* e, em 1924, a primeira edição de *Contos Tradicionais do Brasil*.

Segundo Almeida e Queiroz (2004, p.58-9):

O número 181 da revista, correspondente ao trimestre de abril-junho de 1970, publica “Alguma estórias populares colhidas em Sorocaba” por Waldemar Iglesias Fernandes. Oito anos depois, saem em livro, ao que parece em edição do autor, *52 estórias populares* recolhidas no Sul de São Paulo e no Sul de Minas, pesquisa que recebeu a 1ª menção honrosa no 26º Concurso “Mário de Andrade” de Monografias sobre o Folclore Nacional, realizado em 1971. Nas duas pesquisas, as narrativas estão classificadas de acordo com a proposta de Câmara Cascudo e são fornecidas informações básicas sobre os contadores: Nome completo, idade, profissão, naturalidade, cultura de origem.

Ainda segundo as autoras,

[...] em 1968, Waldemar Iglesias Fernandes tinha recebido o 1º prêmio do Concurso Silvio Romero, promovido pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro do MEC, com suas 82 estórias populares colhidas em Piracicaba. [...] Em texto introdutório ao livro, que foi publicado em 1970, pelo Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, o pesquisador reúne dados geográficos e sócio-históricos sobre Piracicaba e dados biográficos básicos sobre os contadores (idade à época da coleta, cultura de origem, local de nascimento, profissão).

O registro da voz dos contadores tradicionais continuou acontecendo em diversas outras coletâneas publicadas por muitos outros pesquisadores em todo o país. Nelas nota-se um progressivo interesse pelo portador do conto tradicional. Os primeiros folcloristas recolheram as narrativas e se limitaram a informar o local em que fizeram a pesquisa. Quando muito, referiam-se aos narradores como sendo pessoas do povo. Pouco a pouco, as pesquisas de recolha foram valorizando os narradores como co-autores das narrativas recolhidas.

Ressalta-se a importância do folclorista Altimar de Alencar Pimentel, do **Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular - NUPPO**, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), na recolha e registro dos contos tradicionais da Paraíba. Em seus registros, presentes em diversas publicações (*Estórias do diabo*, *Estórias de Luzia Tereza* e *Estórias da Boca da Noite*), pode-se ter acesso ao perfil dos narradores e suas performances.

Na década de 1970, Américo Pellegrini Filho, pesquisador da ECA/USP, recolheu contos no Estado de São Paulo e inovou utilizando o gravador como instrumento de recolha, o que permitiu uma transcrição mais fiel da narrativa ouvida. O autor informa na obra o nome, a cor, a idade, o local de nascimento e de domicílio, o estado civil e a profissão dos narradores assistidos. Segundo ele, os contadores de causos “têm uma memória prodigiosa e uma enorme capacidade de ouvir e aprender, retendo os episódios da história” (PELLEGRINI FILHO, 2000, p. 61). Em 1973, publica *Literatura oral no Estado de São Paulo* e, em 1986, o autor publica *Literatura folclórica*, estudo em que apresenta 5 novos contos com comentários sobre a performance do narrador, a recepção da plateia e o contexto da narração. Como se observa na apresentação seguinte:

Aqui comparece José Moreira dos Santos, mais conhecido por Zé Belmiro (porque seu pai se chamava Belmiro), nascido em Pindamonhangá (SP), meia-idade, típico caboclo do Sudeste brasileiro, com vivências mais rurais que urbanas, trabalhador braçal – analfabeto porque a vida não lhe exigiu mais e a sociedade mais não lhe permitiu –, daqueles que não adquiriram sabença livresca, porém sabem coisas que muito erudito nem imagina. (PELLEGRINI FILHO, 2000, p.15-6)

Segundo Almeida e Queiroz (2004, p.135), apesar de Mário de Andrade preconizar o uso de equipamentos de filmagem e fotografia nas pesquisas de campo, somente no final do século XX, os pesquisadores começaram a investir sistematicamente na utilização de recursos para captar a performance dos narradores. O gravador tornou-se recurso generalizado entre os coletores de narrativas na década de 80.

Órgãos públicos, tais como a FUNARTE, criada em 1975, da qual é parte o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, responsável atualmente pelo Concurso Sílvia Romero, também contribuíram e vêm contribuindo para a valorização e a promoção de pesquisas de recolha de narrativas orais. Segundo dados colhidos por Almeida e Queiroz (2004), o Prêmio Sílvia Romero já promoveu a publicação de três coletâneas de contos populares e concedeu menção honrosa a outras quatro em seus, aproximadamente, 20 anos de existência.

Outro projeto oficial do governo brasileiro, instituído pelo MEC em parceria com os Ministérios do Interior e do Trabalho, em 1980, que contribuiu para a edição de mais coletâneas de narrativas foi o Programa Nacional de Ações Sócio-Educativas e Culturais para o Meio Rural, PRONASEC – Rural. Publicou volumes em Goiás, Paraíba e Rio de Janeiro para compor a Biblioteca da Vida Rural Brasileira.

Entre os títulos, a *Coleção Histórias Populares*, com *Histórias populares de Jaraguá*, registradas e organizadas por Ione Valadares e Nei Clara de Lima, da UFG, a *Coleção Trancoso*, coordenada por Maria do Socorro Aragão e os *Contos populares de Sambaetiba*, que trazem as histórias narradas por Rita Ferreira de Moraes, nascida em Areia Branca (RN) e as histórias contadas por Francisco José Fernandes, há muitos anos morador de Sambaetiba (RJ). Os trabalhos produzidos pelo Programa apresentam os narradores tradicionais nas páginas pré-textuais, listando-os com nome, idade e profissão (ALMEIDA e QUEIROZ, 2004).

De acordo com as pesquisas de Almeida e Queiroz (2004, p.75), a primeira coletânea de contos escritos pelo próprio narrador tradicional foi *Contos negros da Bahia*

(1961), do baiano Deoscóredes M. dos Santos, conhecido como Mestre Didi por sua função de chefe do culto de Obaluayê no terreiro nagô de São Gonçalo do Retiro (BA) e que, mais tarde, publicou *Contos de nagô* (1963) e *Contos crioulos da Bahia* (1976). Explicam as pesquisadoras que “Mestre Didi, ‘repositário de uma literatura oral’ que ele passa a escrever e a bater à máquina em papel fino, é inserido no mundo do impresso por pesquisadores do Centro de Estudos Afro-Asiáticos da UFBA”.

Muitas Universidades Federais atualmente desenvolvem projetos de pesquisa sobre contadores e narrativas da tradição oral, recolhendo contos e catalogando contadores tradicionais. Entre muitos projetos pode-se novamente citar o **Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular – PEPLP**, desenvolvido pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), que entre suas publicações consta *Contos de Dona Esmeralda, Romanceiro Ibérico na Bahia* e *Vozes do Ouro – a tradição oral em Jacobina*, o **Projeto de Pesquisa “Narrativas do Homem Pantaneiro”**, desenvolvido pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), o **Projeto Integrado “O imaginário nas formas narrativas orais populares da Amazônia paraense - IFNOPAP”**, desenvolvido pela Universidade Federal do Pará (UFPA), que tem a autoria da Série Pará Conta, a pesquisa **CAUSSER – Causos Gauchescos dos Campos de Cima da Serra**, desenvolvido pela Universidade de Caxias do Sul, responsável pela publicação de *As estórias de Seu Arquimino: contos infantis gauchescos*, a **Roda de Histórias – Oficina Permanente de Narração de Histórias** (UFSC), coordenada pela professora Gilka Girardello, que é um projeto de extensão que tem como objetivo, desde 1998, aprofundar e difundir o conhecimento e a prática da narração de histórias como forma de comunicação e expressão cultural e, entre outros, o já citado **Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular - NUPPO**, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) que foi pioneiro no trabalho de coleta e registro de contos tradicionais pelas universidades brasileiras, na década de 70, e que possui um dos acervos mais expressivos de contos populares em língua portuguesa. O NUPPO é responsável, pela realização de Jornadas de Contadores de Estórias da Paraíba. Nestas Jornadas os pesquisadores recolhem os contos dos narradores populares dos diversos municípios da Paraíba.

Através destes programas podemos observar o perfil dos narradores tradicionais do Brasil contemporâneo: homens e mulheres, de idade frequentemente acima dos 40 anos, sendo muitos bem idosos e das mais diversas profissões, como relata Vanusa Mascarenha

Santos, pesquisadora do programa PEPLP (UFBA) em entrevista realizada em julho de 2006, na cidade de Salvador:

"Todos os contadores têm as ocupações mais diversas (domésticas, rendeiras, parteiras, rezadeiras, comerciantes, pescadores, lavradores, etc.). O bom contador de histórias, muito frequentemente, é dono de venda. Quando a gente chega num lugar, pode encostar no balcão que o dono da venda sabe. O Seu Domingos, por exemplo, tem uma venda. Ele escuta muitos contos lá e também diverte os fregueses com histórias.

Os contadores são pessoas conhecidas na comunidade, como parteiras, rezadeiras. A partir disso você tem o perfil do contador. As rezadeiras sabem muitas rezas, contos de exemplo, falam desse universo religioso [...] O universo dos contadores habituais é mesmo muito diversificado."

Há também o **Projeto Conto Popular e Tradição Oral no Mundo de Língua Portuguesa** que envolve instituições culturais diversas do Brasil e de Portugal. No Brasil, a Fundação Joaquim Nabuco (coordenadora do projeto), a Fundação Gilberto Freyre (Pernambuco) e a Fundação Augusto Franco (Sergipe); em Portugal, o Centro de Estudo dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa – CEPCEP – da Universidade Católica Portuguesa, o Instituto Camões e a Fundação Calouste Gulbenkian. O projeto coordenado pelo folclorista Bráulio do Nascimento tem o apoio de outras instituições brasileiras, como Universidades Federais e Secretarias de Educação, Cultura e Desporto. Até o momento, foram publicadas as obras: *Contos Populares Brasileiros – Pernambuco* (1994), organizado por Roberto Coelho Benjamin; *Contos Populares Brasileiros – Paraíba* (1996), organizados por Altimar de Alencar Pimentel e Osvaldo Meira Trigueiro; *Contos Populares Brasileiros – Bahia* (2001), organizados por Doralice F. Xavier Alcoforado e Maria del Rosário Suárez Albán e *Contos Populares Brasileiros – Ceará* (2003), organizado por Francisco Assis de Sousa Lima.

Em todas as coletâneas acima, são identificados os narradores tradicionais pelo nome, local de residência, idade, profissão, escolaridade e, em alguns casos, uma pequena informação sobre a aprendizagem do contador. Nas páginas que antecedem os textos, encontram-se fotos de alguns destes narradores, bem como o mapa das regiões em que as histórias foram recolhidas.

Como se observa nos exemplos:

Antônio Francisco da Silva, Catolé do Rocha. 03.12.1921. Agricultor. Contador de estórias, quase como profissão.

Francisca Laurinda de Carvalho, Mamanguape. 19.03.1938. Doméstica. Aprendeu desde menina com os avós. (TRIGUEIRO & PIMENTEL, 1996, p. 337-8)

A ANPOLL – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística –, criada em 1980, promove bienalmente encontros nacionais de pesquisadores de Literatura Oral. Pesquisadores envolvidos nos programas de pesquisa das Universidades Federais participam compartilhando suas pesquisas.

É por meio dos registros do Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular – NUPPO, da Universidade Federal da Paraíba, que temos a informação de que a maior contadora de histórias do mundo foi Luzia Tereza dos Santos, uma paraibana nascida em Guarabira, no ano de 1909 e que contribuiu com 236 narrativas para o acervo de contos do Núcleo. Pimentel (1996) explica que não houve no Brasil ou em outro país de língua portuguesa contador cujo repertório tivesse igual número de contos. Com o intuito de validar a importância de dona Luzia e justificar que ela é merecedora do título de maior contadora, compara: “[...] toda a obra dos irmãos Grimm, responsáveis por uma das mais importantes coletâneas de contos e lendas, não passa de duzentas estórias recolhidas de vários narradores” (TRIGUEIRO & PIMENTEL, 1996, p.26). O interessante é que Dona Luzia afirma ter aprendido a maioria das histórias com o marido.

Segundo Almeida e Queiroz (2004, p.103):

Em torno da pesquisadora Jerusa Pires Ferreira, reúnem-se em São Paulo, semanalmente, pesquisadores de todo o País, no Núcleo de Poéticas da Oralidade, vinculado ao Centro de Estudos da Oralidade da PUC-SP. Ali, as produções da voz são estudadas sob diversos aspectos, da construção de uma memória arquitetônica, que distingue a casa da cidade da casa da fazenda, por exemplo, às performances urbanas contemporâneas. Os diversos gêneros orais tradicionais também estão sempre presentes nas pesquisas desse grupo, que se realimenta através do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. O Núcleo de Poéticas da Oralidade tem publicado principalmente textos crítico-teóricos sobre as mais diversas manifestações poéticas da voz, não se tendo dedicado à divulgação de narrativas propriamente ditas, em livro ou em outro meio. Acredito que sua principal contribuição esteja no trabalho

de formação e atualização de pesquisadores, para além do sentido de uma capacitação formal, na abertura de novas perspectivas de percepção e de reflexão sobre o fenômeno da voz.

Entretanto, mesmo que estas pesquisas de recolha de contos informem sobre o perfil dos narradores tradicionais, até o momento não se têm estudos que tratem da performance propriamente dita. O interesse dos pesquisadores que realizam as recolhas está no conto como objeto literário, linguístico e antropológico e não no seu portador ou em sua performance, não foi encontrado nenhuma coletânea que considerasse a performance como um objeto estético, uma produção artística.

Segundo Almeida e Queiroz (2004, p.136), Altimar de Alencar Pimentel faz em suas coletâneas um esforço para registrar o modo de narrar dos contadores. Apresenta, por exemplo, Dona Luzia Tereza “como uma trabalhadora rural tímida, mas segura e expressiva para narrar as histórias, a ‘corporificação do mito de Sherazade’, ‘possuidora de uma memória extraordinária’, reconhecendo assim, seu trabalho de recriação realizado com ‘segurança, expressividade, força e beleza’”. Compartilham da mesma intenção os trabalhos de Lisana e Paulo Bertussi, em Caxias do Sul, e de Doralice Alcoforado e Edil Silva Costa, na Bahia, que se preocupam em registrar em fotos e filmagens as performances. Contudo, ainda não foi feito um estudo sobre as características das performances destes narradores tradicionais nem há registros escritos que façam jus a sua produção artística, que traduzam os elementos poéticos e expressivos que fazem parte da performance e que não são apreendidos quando o texto narrado passa a habitar o espaço do papel. O que contam os narradores é registrado, mas o como contam é difícil para o pesquisador traduzir.

A pesquisa de mestrado em Psicologia Social na Universidade de São Paulo (USP), de Francisco Assis de Sousa Lima, intitulada *O conto popular no Cariri cearense: memória, valores, visão de mundo*, realizada no período de 1980 a 1983, presta grande contribuição para o estudo dos contos e contadores tradicionais do Ceará. A pesquisa recebeu o Prêmio Silvio Romero 1984, do então Instituto Nacional do Folclore (atual Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular) e em 1985 foi editada pela FUNARTE, a primeira edição, sob o título *Conto popular e comunidade narrativa*.

Segundo Lima, S. (2005, p.60):

No Cariri e no Nordeste, contar histórias não é uma atividade remunerada. O contador de histórias não representa uma categoria profissional à parte, embora seu ofício comporte exigências de um fazer artesanal: empenho, técnica, estilo, singularidade e talento na repetição. Mas o contador não lança o chapéu às moedas, como faz o embolador, o tirador de versos de feira, o cantador de viola e, de resto, os brincantes nordestinos. A “história de Trancoso” é lazer e é arte, mas antes de tudo é um fazer dentro da própria vida. Dá-se e circula como um objeto sem preço, um bem comum, valor de estimação.

Circulante como a anel que passa de mão em mão, o conto possui portadores. Não há quem o administre, senão o próprio público que o tenha cultivado. É matéria de tempo livre, e é cadência no espaço lúdico da ocupação. Próximo do sonho, é sentinela da vigília. Fantasia e imagem, é também veículo do real.

Os informantes ouvidos por Lima, S. (2005), em sua pesquisa sobre os contos e sua comunidade narrativa no Cariri cearense, declararam que, embora não se ganhasse dinheiro em troca de histórias, quem contava não ficava sem pão, café, bebida e, inclusive, hospedagem.

Outra pesquisa de mestrado, de autoria de Beth Rondelli, apresentada ao Conjunto de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP recebeu o Prêmio Sílvio Romero (1989). Intitulada *O narrado e o vivido: o processo comunicativo das narrativas orais entre pescadores do Maranhão*, esse estudo presta grande auxílio à compreensão do contador tradicional. De acordo com o antropólogo Sergio Figueiredo Ferreti, que escreveu o prefácio da pesquisa de Beth Rondelli:

Elizabeth Rondelli considera a literatura oral como um processo comunicativo e recreativo, produzido num contexto social e literário. Constata que contar e discutir estórias de trancoso em Raposa (cidade maranhense onde realizou a pesquisa) não é uma sobrevivência esdrúxula do passado, mas uma produção simbólica eficaz sobre o presente, uma leitura que a população faz sobre a realidade atual. É uma atividade intelectual realizada por trabalhadores manuais semi-analfabetos. Uma forma artesanal de comunicação, num povoado tranquilo e relativamente isolado. (ALMEIDA e QUEIROZ, 2004, p. 64)

Segundo Rondelli, citada por Almeida e Queiroz (2004), o contador também é autor, pois na sua recriação acrescenta doses de originalidade. Explica que, embora as histórias façam parte de um repertório tradicional, compartilhado por narradores e ouvintes, cada performance traz uma narração nova, pois, conservando-se a estrutura

básica do conto, obtêm-se diferentes armações de episódios, que são segundo a autora, a expressão artística do narrador.

Sobre esses contadores de histórias, as pesquisadoras do Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular (PEPLP) da Universidade Federal da Bahia – UFBA – têm muito a dizer. Desde 1984, desenvolvem um estudo que consiste em encontrar contadores e recolher suas histórias nos municípios da Bahia. Até o ano de 2006, cerca de 70 municípios já haviam sido contemplados com a pesquisa e mais de 1000 contadores de histórias ouvidos e catalogados. Doralice Alcoforado – coordenadora do Programa, assim explica a arte do contador de histórias tradicional em palestra proferida em março de 2006, no evento Boca do Céu – Encontro Internacional de Contadores de Histórias (São Paulo):

"O contador de histórias da tradição oral passa para a sua plateia, no momento da performance, um texto virtual que ele detém na memória. Essa memória armazenada pelo contador condensa um complexo de vozes e registros de outras épocas e lugares a que ele incorpora no momento da transmissão e criação da história, ou dos elementos de sua própria experiência de vida. [...] É importante enfatizar que a história transmitida não resulta de uma simples transmissão do texto ouvido da tradição mas, ele passa por um processo de reelaboração, em que marcas da subjetividade do contador estão ali registradas, marcas autorais, que dinamizam esse processo fazendo com que a narrativa que está sendo transmitida seja uma versão distinta de qualquer outra versão da mesma história mesmo quando transmitida por pessoas do mesmo universo sócio-cultural.

[...] O contador recria o texto adaptando-o a sua realidade detalhando forma ao fluxo narrativo enraizado no imaginário e graças a sua mediação está passando para outras gerações não apenas a sua experiência de vida, mas também, uma experiência coletiva ancestral."

A figura deste narrador remete novamente ao sábio, porque através da palavra, ele nos fala sobre como as pessoas atravessam a vida e sobre a dor e a beleza que encontram nesta travessia. Como observa Vanusa Mascarenha Santos, também pesquisadora da UFBA, em depoimento recolhido em julho de 2006, em Salvador, sobre seu trabalho de recolha dos contos da tradição oral nas comunidades da Bahia:

"A comunidade tem um respeito muito grande pelo contador de histórias. Se reúnem para ouvi-lo. Ele é um homem que sabe muito!"

Segundo Benjamin (1994), o contador tradicional primeiro segue os ensinamentos do conto em sua vida para depois passá-los adiante. Quando narra, fala da própria experiência transformada em nova versão do conto. Coloca sua experiência a serviço do conto, do próprio conto que lhe permitiu a experiência. Quando ele narra, os ouvintes mergulham em um universo de imagens e sensações, entregues a sua voz que os guia para terras distantes, aventuras e feitiços. Tão próximos e tão distantes ao mesmo tempo! Num raro momento de concentração, prazer e comunhão.

3.2 A função perene do contador tradicional

Integrado ao seu grupo social, o contador ao narrar compartilha com seus ouvintes os saberes que unem aquela comunidade. Os valores, os símbolos e o universo temático das histórias de seu repertório comungam com o modo de pensar e viver do povo que representa sua plateia. Lima, S. (2005), pesquisando os contos e os contadores do Cariri cearense, observa que o universo destes contadores está povoado pela presença de Padre Cícero e de Lampião. Vanusa Mascarenha Santos, pesquisadora da UFBA, encontrou na Bahia, entre muitas versões do romance de Dom Jorge e Juliana, uma em que Dom Jorge chega de bicicleta à casa de Juliana, encontrou também histórias em que São Pedro e Jesus andavam pelo mundo de jipe. É assim, também, que um conto de antigamente, na boca de um contador, converte-se em conteúdo ancestral e conteúdo atual, ao mesmo tempo. O narrador imprime na narrativa sua visão de mundo, atualizando o conto com elementos pertinentes ao contexto sócio-cultural em que está presente, atualizando sua função comunicativa, social e educativa, mas, por outro lado, preservando aquilo que é essencial. Segundo Alcoforado e Albán, (2001, p.42):

A verdadeira intenção subjaz ao texto que, pela repetição do uso, acaba por ser aceita como verdade e, com isso, uma forma de conduta é estimulada por ser considerada correta, de acordo com paradigmas elaborados pela sociedade, visando à manutenção de determinados códigos sociais que estabelecem valores e padrões norteadores das relações entre os indivíduos. A pessoa que detém a imagem negativa, ou

seja, a conduta renegada, considerada prejudicial à ordem social é, em contrapartida, rejeitada.

A narração de histórias pode ser considerada veículo de denúncia de preconceitos e instrumento de conquista do reconhecimento dos temas de grupos sociais menos favorecidos, um apelo por respeito. Na Renascença, por exemplo, os contos se alinhavam com a busca emancipatória feminina, porque:

O poder feminino no conto de fadas é muito marcado, de fazer o bem e o mal, e grande parte dele é verbal: propor enigmas, lançar feitiços, conjurar, ouvir a fala dos animais e conversar com eles, transformar palavras em atos segundo as leis elementares da magia, às vezes produzindo efeitos cômicos. (WARNER, 1999, p. 200)

Fedro confirma a ideia de narrativa associada a um discurso censurado, que precisava encontrar um veículo que o legitimasse. Autor de muitas fábulas no início do século I, explicou em sua coleção que as histórias eram inventadas por escravos que, impedidos de dizer o que pensavam, transferiam seus sentimentos pessoais e as críticas aos seus senhores por meio das histórias em que os animais assumiam as características humanas, como fazia Esopo, figura lendária do universo das fábulas.

Vindas da Espanha e de Portugal, têm as histórias que compõem o ciclo de Pedro Malasartes, herói símbolo da esperteza e da malandragem, narradas por contadores que sempre tomam seu partido, como forma de rir e sobrepujar o poder do mais forte que, muitas vezes, é o mais rico.

A linguista Suzy Platiel, citada por Matos (2005, p.31), estudando as funções dos contos numa sociedade *sanan*, uma etnia de Burkina Fasso, que é totalmente de tradição oral, ouviu desta comunidade que os contos são transmitidos às crianças para ensiná-las a falar e a viver na sociedade. O conto teria, assim, uma utilidade.

Isto aponta para o fato de que, nas sociedades tradicionais, o convívio das crianças com os mais velhos era condição para sua inserção social. É importante destacar que, nestes momentos destinados à narração dos contos, pessoas de todas as idades participavam. O conto, ao mesmo tempo que ensinava, formava e divertia a comunidade. A tradição oral era a responsável pela formação da identidade daquele grupo. As histórias

tinham a função de coesão social, asseguravam a manutenção dos valores e crenças do grupo e garantiam, dessa maneira, a sobrevivência da comunidade. Partilhar das histórias da comunidade significava pertencer a ela, as histórias ligavam as pessoas entre si e com o mundo. Contar e ouvir histórias era um acontecimento dentro da vida.

É importante ressaltar que nas comunidades ágrafas, a única forma de assegurar que os conhecimentos fossem preservados era através da memória do grupo, não havendo como os registrar, era preciso a repetição constante desses conhecimentos, para que cada componente do grupo os carregasse em si, garantindo, assim, sua existência. Principalmente, aos anciãos era dada a função de portador da herança cultural da comunidade.

Segundo Nabhan (2003, p.176):

A arte de narrar, como modelo de expressão popular, é um fato social. A narrativa oral reproduz, de forma livre e elaborada, a essência do conhecimento de uma sociedade. Contar histórias é um ato lúdico e de reflexão. O universo imaginário do ser humano abstrai exemplos do cotidiano e os reproduz simbolicamente como forma de categorização de seus valores sociais. A experiência do indivíduo, como produto de sua vivência cultural, modela-o com valores representativos de sua sociedade que, por vezes, podem ser considerados universais.

Ainda segundo Nabhan (2003), o contador de histórias narra acontecimentos que, pertencendo ao saber tradicional, retrata o universo real e o imaginário. Suas histórias desvelam o mito e a realidade.

Segundo Saito e Zorzo-Veloso (2007, p.109):

El oficio de contar historias es uno de los más antiguos de la Historia del hombre y tiene mucho que ver con la necesidad que tenemos de entender el mundo y la realidad en que vivimos, aunque sea necesario salir del mundo real para entenderlo. [...] Ciertamente, el contador de cuentos tiene en ese momento el mundo en las manos. [...] el objetivo máximo, la meta del cuento, es alcanzar la inmortalidad.

Como foi apresentado acima, no continente africano, os narradores pertencem a uma dinastia e ocupam um lugar de prestígio na sociedade. Hampâté Bâ explica que a tradição oral é a grande escola da vida nas sociedades africanas. É como se tudo fosse uma

escola, ou seja, mesmo que uma canção ou uma história divirta, ela traz um ensinamento. Nas culturas africanas nada é unicamente recreativo, o conto é um conteúdo ancestral, cuja função é educativa e de coesão social. Segundo ele:

Os mitos, contos, lendas [...] frequentemente constituem para os sábios dos tempos antigos um meio de transmitir, ao longo dos séculos, de uma maneira mais ou menos velada, pela linguagem das imagens, os conhecimentos que, recebidos desde a infância, ficarão gravados na memória profunda do indivíduo, para ressurgirem, talvez, no momento apropriado e iluminados por um novo sentido [...]. Eles são a mensagem de ontem, destinada ao amanhã, transmitida no hoje. (Hampâté Bâ apud MATOS, 2005, p.26-7)

Sendo assim, a tradição oral...

[...] é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência da natureza, iniciação de ofício, história, diversão e recreação. Tudo isso a seu tempo, podendo remeter o homem à unidade primordial. Fundada sobre a iniciação e a experiência, ela engaja o homem em sua totalidade. (MATOS, 2005, p.13).

Segundo Amadou Hampâté Bâ, citado por Matos (2005), um conto é iniciático quando ilumina as atitudes a imitar ou a rejeitar, os perigos a discernir e as etapas a vencer na vida. Segundo ele, os elementos presentes nos contos são como espelhos que refletem ao homem sua própria imagem sob diferentes ângulos. Assim, o conto fala para quem quer escutá-lo.

Existem três tipos de iniciação. A tribal refere-se à integração da criança na vida adulta no momento em que ocorre a puberdade, marcada principalmente por transformações biológicas. A iniciação religiosa objetiva a integração do sujeito ao sagrado e, por fim, a iniciação mágica que implica o abandono do profano em função da aquisição de valores e saberes sobrenaturais.

Regina Machado, no prefácio da obra “O Jardim e a Primavera – a história dos quatro dervixes” (2006), explica que os contos tradicionais são portadores de conhecimentos fundamentais para o desenvolvimento humano, transmitidos por meio de narrativas e captados e reelaborados pela capacidade imaginativa dos ouvintes.

Hamed Bouzzine, contador nômade do Saara, citado por Matos (2005, p.40-1), afirma que para a tradição oral, os contos são meios de educar, de iniciar ensinando a compreender o mundo, a decifrar a natureza, os sonhos e saber qual é o seu lugar no mundo.

A função educativa exercida pelo narrador também é citada por Tahir Shah (2009), em seu diário de viagem no Marrocos. Confessa o escritor que, quando a filha pequena lhe pediu para contar-lhe uma história, se sentiu “despreparado para assumir o dever de ensinar com histórias”, por outro lado, sentia-se encarregado de assumir esta responsabilidade e passá-la adiante. Lembrando-se de seu pai, relata: “meu pai nunca explicou como as histórias funcionavam. Ele não revelou as camadas, as pepitas de informação, os fragmentos de verdade e fantasia. Não era preciso, porque, dadas as condições corretas, as histórias se ativavam, semeando a si mesmas” (p.10). Relata ainda que na cultura árabe as pessoas são ensinadas a pensar e aprender por meio da “matriz das histórias”, que são consideradas “um depósito de informações, uma ferramenta para o pensamento superior” (p.145).

Viu-se, além disso, que nas sociedades indígenas o contador de histórias tem uma função educativa e social. É através de sua palavra que os mitos e os ensinamentos primordiais são transmitidos aos mais novos. Segundo Jecupé (1998, p.26), “a memória cultural se baseia no ensinamento oral da tradição, que é a forma original da educação nativa, que consiste em deixar o espírito fluir e se manifestar através da fala aquilo que foi passado pelo pai, pelo avô e pelo tataravô”.

Yaguarê Yamã (2001, p.7), que pertence à etnia indígena Saterê Mawé, explica que os antigos de seu povo consideram importante a arte de ouvir e entender porque “por meio do conhecimento é que compreendemos a razão porque estamos no mundo e porque somos o que somos, pois não estamos aqui somente para viver, mas para saber viver”.

Também o escritor Daniel Munduruku (2001, p.7-8), que pertence à etnia Munduruku, afirma que nas culturas indígenas “as narrativas são carregadas na memória do povo inteiro e são sempre recontadas de forma a despertar no povo um amor pela própria história, pelas lutas, pelas vitórias e derrotas”. Ainda segundo este autor, “é por causa delas que o povo Munduruku mantém-se vivo. É por causa da repetição constante dessas histórias que esse povo relembra seu sentido de existir e permanece atuante e lutando pelo direito de viver. É assim que damos sentido e valor à nossa existência”.

No passado, entre os povos primitivos, os contadores de histórias eram os xamãs, conhecedores do destino e dos grandes segredos da vida.

Segundo Eliade (2007, p.7), nas sociedades arcaicas e tradicionais, as histórias – que são os mitos – são extremamente “preciosas por seu caráter sagrado, exemplar e significativo”. Sua principal função é fornecer modelos exemplares de conduta humana, de todos os ritos e atividades significativas ao homem. A história se constitui como um ensinamento elementar.

Eliade explica que “o homem das sociedades arcaicas é obrigado não somente a rememorar a história mítica de sua tribo, mas também a reatualizá-la periodicamente em grande parte.” (2007, p.17)

Daí a importância dos contadores de histórias nas sociedades arcaicas e tradicionais. São eles os responsáveis pela manutenção e ordem do mundo, na medida em que, recitando os mitos de criação rememoram a consciência do lugar de cada coisa e de cada ser vivo no mundo. Narram em benefício de cada indivíduo e este retorno à origem, proporcionado pela narração, oferece o equilíbrio, a saúde e a renovação de todas as coisas, a recriação mediante o retorno às origens.

De acordo com Cassirer (2006), entre outros autores, o sagrado é referência na representação de mundo nas sociedades tradicionais. Através dele, natureza e sociedade formam um todo permeado por relações interdependentes. Através das tradições, mantém-se a ordem, os destinos humanos e a harmonia deste mundo.

O sagrado é entendido aqui, como as preocupações fundamentais da existência, a busca pelo o que dá significado à vida e sintoniza ao universo. A palavra é divina nas sociedades orais do passado porque o sopro do Criador engendrou o Universo, ou seja, “no início era o verbo”, também é a voz que é soprada no indivíduo ao nascer. É assim que, desde o começo dos tempos, a voz assume uma conotação sagrada e é, portanto, pela voz que a iniciação e a aprendizagem acontecem nas sociedades de tradição oral.

O conto é, assim, elemento fundamental para a socialização, humanização e iniciação nas sociedades tradicionais, ele desenvolve a consciência do destino dos seres e os instrumentaliza a viver em harmonia consigo próprio e com a natureza.

Segundo Zumthor (1993, p.74):

Em maior ou menor medida, todo jogral, menestrel, recitador, leitor público carrega uma voz que o possui mais do que ele a domina: à sua própria maneira, ele interpreta o mesmo querer primordial do padre ou juiz. Seu discurso é mais geral do que os desses últimos; seu status, menos preciso. Mas a variedade das palavras que ele tem por missão pronunciar diante de um grupo, sua aptidão particular para refletir (exaltando-a) a diversidade da experiência humana, para responder às demandas sociais – essa utilidade e essa onipresença conferem à voz do intérprete, em sua plena realidade fisiológica, uma aparência de universalidade, ao ponto de às vezes parecerem ressoar nela, que os abrange e significa, a ordem do chefe, o sermão do padre, o ensinamento dos Mestres. No caleidoscópio do discurso que faz o intérprete de poesia na praça do mercado, na corte senhorial, no adro da igreja, o que se revela à aqueles que o *escutam* é a unidade do mundo. Os ouvintes precisam de tal percepção para... sobreviver. Apenas ela, pela dádiva de uma palavra estranha, faz sentido, isto é, torna interpretável o que se vive. Mas o homem vive também a linguagem da qual ele provém, e é só no dizer poético que a linguagem se torna verdadeiramente signo das coisas e, ao mesmo tempo, significante dela mesma.

Sendo a narração de histórias parte integrante do universo cotidiano das sociedades tradicionais, a fonte de aprendizagem dos contadores tradicionais são os processos e as práticas sociais compartilhados pela sociedade, como ilustra o depoimento de José Taveira Chato, contador tradicional cearense, citado por Lima, S. (2005, p.31):

Não tive mestre, meu mestre foi o mundo. Na idade de 12 anos comecei a andar na estrada, aí via o povo contar histórias, eu era como um gravador, escutava e aprendia aquelas histórias [...] Tem diversas histórias de Trancoso que a gente aprendia viajando. Aqui no Ceará mesmo eu viajava de Nova Olinda pro lado de Campos Sales pra acolá. Na idade de 12 anos eu viajava tangendo burro na estrada. Morava na Estiva, município de Santana do Cariri. Depois de lá mudei pra Cedro, tava com 14 anos. Aí fui tanger animal mesmo na estrada de Acopiara, Afonso Pena. Continuei a escutar história [...]

A memória do grupo é a fonte de aprendizagem. A linhagem do contador é um fator a se considerar. Como já visto, o universo do trabalho artesanal era o cenário de muitas narrativas e ser aprendiz nestes ambientes significava ser um narrador em potencial, como ilustra o depoimento de um contador tradicional cearense, recolhido por Lima, S. (2005, p. 31-2):

[...] História de Trancoso, se contam ela agora, quando for amanhã eu conto ela todinha. Não é uma ciência? E não há tempo para aprender não!... O cabra conta uma história, às vezes tô na roça, venho andando, venho andando, tá toda decorada. [...] Já vi muita gente contar história. Já

me esqueci de um bocado delas. Porque antigamente com essa influência de história de Trancoso se passava uma noite toda. História de Trancoso e diversão [...] Antigamente, 32 por aí, eu vivia ali na Serra de São Pedro (Caririaçu) e o pessoal gostava muito de história de Trancoso, um bocado de moça, rapaz, essas coisas, em debulha de feijão, assim de noite, se cozinhava uma panela de batata, de jerimum, ou pamonha – seja o que diacho for! – , juntava aquele povo para debulhar feijão.

Albán cita em suas pesquisas, na UFBA, que apesar das transformações ocorridas na paisagem cortada pela Linha Verde (estrada que liga Salvador ao estado de Sergipe), há:

[...] pontos onde as palmeiras da piaçava e do ouricuri insistem em renascer, mulheres idosas e jovens ainda se ocupam com a confecção de chapéus, sacolas e tapetes e, enquanto trançam a palha dessas palmeiras, compartilham e transmitem cantos e contos tradicionais, perpetuando a voz dos descendentes de escravos e de senhores de uma pretérita aristocracia rural. Assim, o passado histórico da região pode ser a explicação da presença de grande número de romances tradicionais nos vários pontos pesquisados. (ALBÁN, 2007, acesso em <http://www2.ufba.br/>)

Como se vê, em terras brasileiras, contar histórias é uma forma de partilhar experiências, de transmitir saberes e de apropriação de conteúdos sociais e culturais. Como afirma Lima, S. (2005), é um fazer dentro da vida, é um ofício vivenciado e aprendido como parte integrante do cotidiano de uma comunidade, como se observa no depoimento do já citado contador mineiro Gezio da Rocha Pinto:

"Contavam os caras mais antigos do lugar, meu pai, minha mãe contava, as outras pessoas contavam. Aí eu escutava as histórias e contava para os meus primos, pros colegas eu contava. Aprendia fácil."

3.3 Os contadores tradicionais na contemporaneidade

As previsões do pensador alemão Walter Benjamin, no ensaio *O Narrador* (1994), para o futuro do contador de histórias não foram as melhores. Benjamin anunciou que não haveria espaço para o contador de histórias no mundo contemporâneo, de acordo com ele o desaparecimento do contador de histórias na modernidade seria inevitável.

De fato, após a definição do conceito de contador tradicional no início deste capítulo, foi necessário discorrer sobre ele usando principalmente o passado como tempo verbal.

Não que Benjamin desvalorizasse o contador de histórias ou o considerasse inútil, ao contrário, ele entendeu a perda do ato de narrar oralmente com um sinal de pobreza do mundo moderno.

Segundo ele, nas sociedades de tradição oral, a oralidade era o veículo de transmissão de conhecimentos, mas como nas sociedades urbanas, de tradição escrita, são outras as fontes e veículos de informação, mais rápidos, mais práticos e mais diretos, o narrador e suas histórias perderiam seu espaço para os modernos veículos de informação e para as novas tecnologias.

Zumthor (1993, p.63) compartilha da mesma opinião:

A disseminação do uso da escritura e (de maneira inexorável) o lento desmoronamento das estruturas feudais arruinaram, a longo prazo, o prestígio dos recitadores, cantores, contadores profissionais de histórias; a imprensa os fez cair numa espécie de subproletariado cultural. Sua grande época estendeu-se do século X ao XII – os próprios séculos da mais brilhante “literatura medieval”.

Com o fim das sociedades feudais, a recém nascida burguesia reagiu contrariamente aos artistas da palavra, que passaram a ser considerados levianos de ofício suspeito.

Em cenários domésticos, a narração de contos sobreviveu, na Europa, até o final do século XIX, principalmente nas comunidades rurais ou unidas pelo trabalho artesanal. Segundo Matos (2005), com o fim da Primeira Guerra Mundial, a Europa assistiu ao desaparecimento da arte de narrar, que foi substituída pela leitura em voz alta. Após a guerra, nunca as pessoas estiveram tão sem experiências para contar.

Segundo Bencheikh, citado por Matos (2005), no Oriente Médio, foi a Segunda Guerra Mundial que abafou a voz dos contadores de histórias de grandes cidades como Túnis e Cairo.

Segundo Zumthor (1993, p.28) esta desvalorização da oralidade, iniciou-se por volta do século XII, como relata:

Entre o início do século XII e meados do século XV, por todo o Ocidente se produziu, em graus de fato diversos, uma mutação profunda, ligada à generalização da escrita nas administrações públicas, que levou a racionalizar e sistematizar o uso da memória. Donde uma extremamente lenta e dissimulada desvalorização da palavra viva.

Algo semelhante aconteceu na África a partir do processo de colonização europeia que combateu os saberes locais, impondo uma educação ocidental que atribuíu aos *griots* o papel de enganadores e supersticiosos.

No já citado diário de viagem ao Marrocos, de Tahir Shah (2009, p.15-6), escrito por volta de 2008, o escritor relata a invasão das novelas egípcias ocupando o espaço das narrações e as palavras de seus caseiros dizendo que as “histórias já não eram o que tinham sido”, pois “antigamente havia tempo para passar horas conversando e ouvindo, mas agora há trabalho demais. Nenhum de nós tem um momento a perder”.

As observações dos caseiros são confirmadas em mais um relato de Tahir Shah. Trata-se de um encontro com Khalil, um contador de história de Marrakesh que lhe contou:

Minha família conta histórias aqui há nove gerações, sempre no mesmo ponto em Jemaa al-Fna. Pai, filho, pai, filho. Eu continuo a tradição, pois é isso que ela é: tradição. Prometi a meu pai que não deixaria a tradição morrer. Mas isso não dá dinheiro suficiente para me sustentar, então ensino História na escola de manhã e conto histórias à tarde. (SHAH, 2009, p.46)

Se por um lado, o desprestígio do contador de histórias na contemporaneidade não permite que ele sobreviva de sua arte, por outro, as histórias parecem ter uma força de resistência enorme. Na mesma obra, Tahir Shah conta sobre uma conversa informal, em um café do Marrocos, na qual contava para um amigo médico suas lembranças de infância, onde vira contadores de histórias agachados contra as muralhas da cidade de Fez. Ao que o médico respondeu “eles são o coração do Marrocos”. Surpreso Tahir Shah, comenta “mas a tradição não foi perdida? Afinal de contas, o Marrocos está se tornando tão moderno [...]” E o médico responde: “se deseja encontrar um tesouro enterrado, tem que comprar uma pá. [...] Você pode não estar vendo, mas as histórias estão à nossa volta. Elas estão nos nossos ossos. [...] são as histórias que fazem de nós quem somos. Elas nos tornam marroquinos” (p.19).

Na América do Sul, a partir do século XX, os contadores de histórias começaram a sair de cena, inicialmente nos espaços urbanos e, em seguida, nas zonas rurais. O rádio, a televisão, os meios impressos de informação e entretenimento, entre eles o romance e o texto jornalístico, trataram de substituir o hábito de se reunir em torno da palavra do contador de histórias.

Consequentemente pelo mundo afora, pouco a pouco, a modernidade provocou “a destruição radical da ordem fundada sobre o modelo de sociedade que se guiava pelos valores próprios da tradição” (MATOS, 2005, p.97).

Sendo assim, a vida moderna trouxe inúmeras mudanças na maneira do ser humano relacionar-se com o outro e com os saberes. Neste novo cenário, no qual até o meio rural vai dia a dia se urbanizando com a chegada da eletricidade e a construção das estradas, as relações comunitárias vão se individualizando e a perda da experiência comunicável, a perda do próprio tempo, tornam-se inevitáveis. A substituição dos trabalhos manuais – cenário da narração de histórias – e a criação de tantas fontes de informação rápidas e eficazes doutrina o homem moderno a viver num mundo rápido, prático e solitário. A contemporaneidade ensina a não perder tempo ouvindo o outro nem narrando, parece dizer que não há mais tempo para aprender e ensinar pela tradição oral. É isto que observamos no relato do contador tradicional cearense José Taveira Chato, recolhido por Lima, S. (2005, p.29):

Eu achava bom contar histórias, se fosse possível eu contava até sozim. Toda vida eu tive gosto de contar histórias, viu, agora eu nunca contei num ambiente adiantado. Era lá pros matos, né, eu tinha gosto [...] Um dia como hoje, que faz toda a vida que não treino, a gente fica esquecido dumas certas partes [...] Não posso mostrar quem eu fui nas histórias, no em meio de quem não gosta. Faz cinco anos que não conto história, a gente perde a oração, a origem da história. [...] Estou aqui em São Paulo, ninguém quer ouvir. Se chego num canto, vou conversar, com pouco mais chega uma pessoa, liga acolá uma televisão, liga um troço qualquer, atrapalha, não tem quem queira ouvir [...]

O *griot* Sotigui Kouyaté, na anteriormente citada palestra proferida em São Paulo, no SESC Consolação (2006), confirmou o impacto da vida moderna para o contador tradicional. Afirmou que nas sociedades africanas a civilização prejudicou o *griot* ao ignorar que a palavra era o seu trabalho, os colonizadores o chamaram de preguiçoso.

De acordo com o pensamento de Zumthor (1993), quando alguém narra um texto improvisado ou memorizado, sua voz é quem confere autoridade a esse texto. O prestígio da tradição contribui para valorizá-lo. Se o narrador lê, a autoridade provém do livro, objeto visualmente percebido no centro de performance. Sendo assim, podemos inferir que o predomínio da escrita, em decorrência da oralidade nas sociedades urbanas, tenha contribuído para diminuir a imagem do narrador como homem sábio, pois, o saber passa a ter sua morada no livro e não na boa palavra do contador de histórias.

Ainda hoje, temos os contadores de histórias de Trancoso do Nordeste, os contadores de causos de Minas e de todo o país. Podemos considerá-los contadores tradicionais? Ou serão remanescentes de uma época em que contar histórias fazia parte do cotidiano e, por isso, trazem as histórias vivas na memória?

É certo que, também, no Brasil muitas práticas advindas da tradição oral estão infelizmente se extinguindo. Entretanto, a oralidade apresenta certa vitalidade em muitas regiões do país. Leite e Fernandes (2003), pesquisadores da oralidade no Pantanal, afirmam, por exemplo, que é por meio da oralidade que parte considerável dos hábitos e crenças pantaneiras sobrevive ao impacto da modernidade.

Contudo, este é um saber compartilhado pelas pessoas mais velhas. Altamar de Alencar Pimentel, pesquisador do Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular – NUPPO, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) relata nas páginas que antecedem a coletânea de *Contos Populares Brasileiros – Paraíba* (1996), que em uma ocasião em que recolhia contos tradicionais na casa de uma pessoa, que além de contador de histórias era dançador de coco e ciranda, com a participação de vários narradores adultos acima de 40 anos, um menino de aproximadamente 12 anos pediu para contar uma história. Contou *Os três porquinhos* na versão de Walt Disney, conto que contrastou com as demais narrativas que estavam sendo registradas, todas elas da tradição oral nordestina.

É uma consequência das transformações sociais, que as novas gerações venham a conhecer as histórias pela televisão, pelo cinema e pela escritura. Em decorrência disso, as histórias tradicionais e os seus veículos de transmissão – os contadores tradicionais – saem de cena. Pimentel (1996) relata que em outra situação de recolha de contos, desta vez em São João do Sabugi, no Rio Grande do Norte, quando indagava sobre narradores populares todos indicavam uma só pessoa, mas ao mesmo tempo diziam não saber se ele ainda contava histórias. Chegando na casa dele, constatou que se tratava de um senhor de idade bastante avançada e que apresentava dificuldade em falar. Foi possível coletar alguns de

seus contos e lamentar a impossibilidade de conhecer tantos outros. Como afirma o pesquisador:

Afigurou-se-me assim um quadro muito claro de nossa realidade cultural: de um lado é a criança que só conhece as estórias de Walt Disney e do outro o grande contador, repositário da melhor tradição brasileira, das nossas raízes mais autênticas que leva para o túmulo acervo inestimável, toda a cultura avoenga que ele recebeu, recriou e transmitiu e perdeu-se à falta de registro. (TRIGUEIRO & PIMENTEL, 1996, p. 24)

Se nas comunidades rurais do Brasil há o predomínio de narradores mais idosos e das mulheres, pelo que tudo indica, não podemos considerá-los totalmente como contadores tradicionais; mas sim, como herdeiros das histórias dos contadores tradicionais do passado. Até porque, muitos contadores têm em seus repertórios os contos ouvidos na infância, quando questionados sobre a origem da história contada, quase sempre relatam a memória de um parente ou pessoa da comunidade contando quando ele era criança. Estes contadores já não estão mais em uma comunidade de tradição oral, ainda que no Brasil as tradições orais sejam bastante preservadas e continuam sendo veículo de transmissão de saberes, a presença da escrita através de inúmeros portadores textuais e dos meios de comunicação faz com que essa oralidade seja influenciada, deixando de ser uma oralidade pura. Segundo Lima, S. (2005), trata-se de informantes sobre contos tradicionais que narram em ambiente doméstico porque carregam esses ensinamentos como memória, muitos se remetem aos grandes contadores de histórias e às épocas em que se contavam histórias no fim da noite.

Estes contadores muito se aproximam dos tradicionais pela forma com que aprenderam – intuitivamente, pela experiência de ouvinte –, pela forma com que narram e pelas histórias tradicionais que carregam, sabem as histórias de memória, mas, não atuam na comunidade como “contadores oficiais”, porque não são tão requisitados como seus antepassados contadores e, por isso, não cumprem as mesmas funções que estes na sociedade. Alegram-se, quando encontram pessoas interessadas em ouvi-los.

Muitos destes contadores têm em seu repertório contos retirados de cordéis e romances escritos, ou seja, na medida em que a escrita torna-se cada vez mais acessível, estes contadores, que tinham como única fonte para sua arte a oralidade, passam a incorporar no seu repertório textos aprendidos a partir da leitura, como explica Vanusa Mascarenha Santos, em já citado encontro, em julho de 2006, na cidade de Salvador:

"É claro que as histórias que eles contam vêm da tradição oral, mas, alguns ouviram cordéis e contam como conto. Alguns sabem o cordel de cor, versificam. Mas outros transformam a estrutura versificada em prosa. É o que nomeamos de cordel prosificado. Em uma performance que eu presenciei, por exemplo, ele fez isso com o instrumento: ele tocava viola e recitava esse cordel que ele tinha de memória.

Muitos desses contadores que estão contando cordéis dizem que escutaram no romance que vendia na cidade - eles chamam o cordel de romance. Alguns leram e outros não sabiam ler, ouviram esse cordel. A história de Seu Fal é assim, quando ele nos contou histórias disse que aprendeu com o Seu Pipi, que 'ele é que era um grande contador de histórias, aquele é que era um homem maravilhoso, ele contava tudo de verso!'. O Seu Pipi era um senhor da comunidade (Ilha de Itaparica - BA), grande contador de histórias, que ele respeitava muito. Então, essa coisa de memorizar e contar de verso era um encantamento. O Seu Pipi comprava os romances na cidade, só que ele não sabia ler, ele dava para outra pessoa ler. Ele aprendia aquela estrutura versificada ouvindo. Aí, ele contava. Seu Fal aprendeu com Seu Pipi, só que ele não sabe contar em verso, então ele só conta a história narrando e os versos que ele lembra, ela vai encaixando. Tem toda uma adaptação do texto ao universo do contador. Ele troca o dragão por uma serpente! Isso acontece muito, esse trânsito, na verdade, entre esse texto que é impresso em cordel e a literatura oral."

Se houve um tempo em que até nos meios urbanos o contador de histórias marcava presença no cotidiano das pessoas, hoje, apenas nas pequenas comunidades mais afastadas dos grandes centros urbanos e dos hábitos de vida do mundo moderno, onde as relações entre parentes, vizinhos e compadres são bastante estreitas, é que encontramos remanescentes de contadores tradicionais, como explicam Alcoforado e Albán (2001, p.32):

A maior parte (dos contos) procede do interior do Estado (Bahia), principalmente de pequenos povoados, o que prova que as narrativas orais constituem ainda uma das formas de entretenimento dos moradores das áreas mais afastadas dos grandes centros urbanos e estão mais integradas aos valores e modo de ser da zona rural.

É novamente Vanusa Mascarenha Santos, pesquisadora do Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular da UFBA que explica que nessas comunidades baianas são sempre as pessoas mais velhas que detém esse saber. Nem sempre os jovens estão interessados; mas, não é impossível encontrar crianças e jovens aprendendo as histórias:

"Mas é claro que quem detém esse saber da narração são as pessoas mais velhas, o que não significa que não tenha pessoas mais jovens contando histórias, têm. Tem os filhos dessas pessoas mais velhas que ouviram e contam. Mas, na própria comunidade, a referência é sempre a pessoa mais velha. A gente pergunta 'Quem é que conta histórias aqui?'. Geralmente é a pessoa mais velha do local. Mas a gente tem pessoas jovens contando histórias. É um saber que está sendo passado de geração para geração mesmo, não vai acabar. Acho que sempre vai ter pessoas contando histórias!"

Nestes pequenos povoados baianos, ainda temos o trabalho artesanal como pano de fundo de narração de histórias. Doralice Alcoforado e Maria del Rosário Suárez Albán citam em suas pesquisas, na UFBA, as mulheres artesãs de palha do Litoral Norte da Bahia que, enquanto trançavam a palha para esteiras, bolsas e chapéus narraram contos tradicionais. Também tiveram a oportunidade de registrar em fotos e gravações, mulheres que, enquanto lavavam roupas no rio cantavam romances ibéricos medievais. Albán, em já citado artigo publicado na Revista Eletrônica da UFBA, explica que a transmissão de romances tradicionais e histórias de encantamento são mais encontradas onde a natureza favorece o trabalho em grupo.

Sobre isso, relata novamente Vanusa Mascarenha Santos:

"Não é que não existam narrativas nas comunidades urbanas, existem, mas poucas. Se você for mapear, vai ver que são pessoas que ou moraram na zona rural ou tem parentes, mãe, pai, tio [...] tem sempre uma ligação com as pessoas da zona rural, pelo menos nas pesquisas em que eu participei. Na zona rural é onde você encontra mais estes contadores habituais, é onde contar histórias ainda é um hábito à noite ou mesmo durante os trabalhos que eles realizam."

As pesquisadoras, investigando a relação entre artesanato e voz tradicional, observaram que há uma forte disposição ao agrupamento no momento do trabalho,

condição necessária para a narração de histórias, fato presenciado em Subaúma, onde um grupo de velhas artesãs em meio a jovens e crianças aprendizes das artes de tecer com a palha, alternavam relatos de vivências da vida cotidiana com o mundo encantado dos contos tradicionais, sentadas à sombra de uma amendoeira.

Concluem que, na medida em que, o artesanato vai deixando de existir, em decorrência do desinteresse dos mais novos em aprender tais ofícios ou da produção que vai tornando-se isolada, o que já vem ocorrendo em Porto de Sauípe, as experiências de “trançar memórias” transmitindo as histórias tradicionais vai perdendo espaço para acontecer. Assim, é permitido concluir que a narração de histórias, para existir plenamente como uma atividade que faz parte da vida, necessita de uma comunidade instituída.

A experiência de Lima, S. (2005, p.75), com as comunidades cearenses apontou para um quase total desinteresse dos mais jovens pela aprendizagem da arte narrativa, como se pode ver no depoimento, por ele recolhido, da filha de um contador:

Eu acho que (a história de Trancoso) não dá mais certo porque os mais velhos sempre é quem sabe das histórias de Trancoso, eles sempre é quem contavam, e hoje o tempo modificou muito, hoje a mocidade não sabe o que é.

O povo daqui não sabe de história não. Só quem ainda sabe é papai. Em Belmonte tinha muito, mas aqui! Mas também, vá lá agora pra ver quem sabe, nenhum sabe mais. Se esquece. Aqueles no nosso tempo já não tem mais, já morreram ou foram embora. Já vieram outra geração mais nova e esses não liga, não querem saber disso.

Fato semelhante é citado no Relatório do II Encontro Nacional de Coordenadores de Projetos na Área de Educação Indígena, p. 57-8, redigido por Macuxi e citado em Almeida e Queiroz (2004, p.221) no qual um senhor da aldeia reclama: “olha [...], eu não tenho, não sei mais com quem falar, meus filhos já não querem mais me ouvir, não têm tempo para história, para conversar, para conversar sobre a língua [...]”.

Sendo assim, podemos inferir que, na maioria das comunidades não há uma transmissão de saberes relacionada ao repertório de contos e à arte narrativa. Se o ato de narrar ainda permanece vivo é de forma esporádica e garantida por um grupo de pessoas mais velhas, remanescentes dos tempos de antigamente.

É assim que, encontramos os remanescentes de contadores, mas, que infelizmente, têm sua arte adormecida pela falta de uma comunidade narrativa, como apontam alguns

relatos de Alina Melo de Freitas e Raimunda Maria da Conceição, colhidos por Lima, S. (2005, p.69), nas comunidades cearenses:

Eu vim para aqui (Juazeiro do Norte) morar definitivamente foi em 56. Existia esse costume. O pessoal, às vezes, contava história de Trancoso e tudo... Aqui mesmo dentro da cidade. Mas depois o pessoal ficaram todo mundo tendo o que fazer, vão trabalhar e tudo, esqueceram essas brincadeiras de história.

Se tivesse quem contasse história, toda noite a gente se reunia pra assistir. Mas não tinha, né? Aí inventaram outras brincadeiras, de se esconder, de cabra-cega, do anel, da palhinha. Tinha ainda brincadeira de roda, cantada, de mavé-mavé-mavé, ciranda-cirandinha, do limão-entrou-na-roda... do casamento oculto. Tinha a da melancia... Tem a brincadeira do camaleão, do cinturão queimado, a brincadeira de prenda, de boca-de-forno. Tudo era divertimento.

É possível afirmar que estes remanescentes de contadores de histórias formam uma categoria diferente do contador tradicional. Trata-se de uma categoria de transição entre uma prática da sociedade tradicional para uma prática da sociedade contemporânea. Composta por pessoas que, em algum momento da vida foram narradores ativos ou ouvintes de narradores e trazem na memória essa cultura oral, que continua sendo primordial, mesmo que sob o impacto da cultura escrita.

Afirma Lima, S. (2005, p.61):

O contador comparece aos terreiros e salas, acontece espontaneamente na oportunidade hospitaleira dos arranchos e pernoites. É pretexto nas reuniões familiares, em noites de sexta-feira da paixão, enquanto se espera a hora do galo. Estaria presente ao ritmo das debulhas. É ponto e contraponto nas conversas em noites, com cadeiras nas calçadas. Pode ir à roça, animar o trabalho nas leiras e nos eitos. Acompanha o viajante nos caminhos e travessias. Insinua-se nos lugares do acalanto, e é palavra tecida e rendada no colo de avós, rendidas ao pedido, ao convite e à cumplicidade dos netos.

No cenário contemporâneo, as situações descritas acima são cada vez mais raras. Reunir-se aos familiares e vizinhos ao cair da noite, guardar a sexta-feira santa, esperar a hora do galo e debulhar grãos são atividades que parecem fazer parte de um passado cada vez mais distante. Outras manifestações culturais, igualmente em declínio, tais como Reisados, Congadas, Cirandas e Danças de Coco costumavam acompanhar as narrativas

dos contadores. É assim que, o hábito de narrar não desaparece isoladamente. Talvez desapareça em decorrência do desaparecimento de inúmeras situações que eram propícias para a narração de histórias, situações que são substituídas pelos elementos que compõe o cenário da vida moderna. O próprio meio natural alimentava o hábito de contar histórias, ou seja, o mar, a mata, o rio, as noites escuras eram elementos mediadores entre o homem e a fantasia. Destes elementos é que nasciam as assombrações, os bichos encantados, as sereias, os botos e os espíritos protetores das matas.

O canto, o “causo”, a história, as benzeduras e rezas são expressões simbólicas das relações do homem do campo com o seu universo cultural e com a divindade. Através da constante reelaboração do cotidiano das suas vidas, esse homem simples espelha o seu modo de existência por meio de narrativas, de cantigas de roda, de ensalmos e reisados, de adivinhas e de brincadeiras infantis, como também por meio de “incelências”. (ALCOFORADO, 2007, acesso em <http://www2.ufba.br/>)

As grandes cidades oferecem menor oportunidade para o encontro com o maravilhoso. Urbanizadas, movimentadas e barulhentas, faltam nas cidades o clima de mistério que a natureza guarda. Ainda assim, existem as lendas urbanas, mais relacionadas aos mistérios da vida e da morte, que independem de contexto natural ou urbano. As grandes cidades estão povoadas de histórias de lugares mal-assombrados, de aparições de morto-vivos em ruas de cemitério e banheiros escolares e de seres de outros planetas.

Por outro lado, as grandes cidades oferecem outras fontes de entretenimento que substituem o espaço da narração no cotidiano, como se observa no depoimento ilustrativo de Alexandre Leite Moreira, colhido por Lima, S. (2005, p.78-9):

História é coisa de antigamente, do tempo de folga. Está caindo de moda, porque tem muita diversão, TV a granel, durante o dia e à noite. [...] Acho que a história de Trancoso não tem futuro, que vai se acabar com o tempo. Geralmente a história vai ficar incumbida em novela, em TV, em rádio, é quem vai ocupar esse lugar aí, com mais vantagem. A novela de TV é mais alegre, é um visto na história, é uma espécie de história desenvolvida. Na novela muita coisa não se coloca porque já se mostra, não tem uma mentira e é aceita pela humanidade inteira. A mentira, o encantamento, na TV fica mais descrédulo. [...] As crianças hoje, pra se saber se abandonavam a TV por uma história, era preciso que existissem as duas coisas. As minhas mesmo não abandonam.

Disse, certa vez, Mário Quintana que “havia um tempo de cadeiras na calçada. Era um tempo em que havia mais estrelas”. A qualidade das experiências que haviam de acontecer neste tempo – com certeza experiências relacionadas também com a prática de ouvir e de contar histórias – abrihantava mais o céu, tornando as noites cheias de encontro e poesia.

Hoje as estrelas estão mais apagadas. Embaçadas pela poluição e pela falta de alimento poético. Entretanto, as novidades advindas com a modernidade trazem ilusões com relação à necessidade de substituir a função do conto tradicional na sociedade. A função não está ausente, embora se acredite que pode ser satisfeita por outras formas narrativas, como a novela e os veículos de informação. É característica das sociedades modernas uma sobreposição das imagens visuais em detrimento da audição e a informação e opinião em detrimento da troca de experiência.

Alcoforado e Albán (2001) relatam na coletânea de contos coletados na pesquisa de campo pelos municípios baianos que, frequentemente, os contadores sentiam-se envergonhados diante dos pesquisadores e, que aceitavam narrar, muitas vezes, após um gole de pinga. Esse constrangimento pode revelar que contar histórias vem deixando de ser uma prática habitual, parte espontânea do lazer cotidiano das comunidades, pois, quando alguém é convidado a narrar o constrangimento indica que essa é uma situação de exposição fora do usual, em que o narrador se depara com o medo de não lembrar mais da história, pois precisa recorrer a uma memória adormecida e enfrentar o julgamento do público, principalmente, se entre na plateia há ouvintes letrados.

O contador de histórias tradicional está desaparecendo em função da era da tecnologia, da informação e das imagens estereotipadas, em um progressivo processo de marginalização das tradições orais, ainda vivo apenas pela voz dos contadores remanescentes que já não podem mais ocupar a função de transmissores de conhecimento dentro da comunidade porque não são mais acolhidos pelo seu grupo social.

Na visita à Roda de Histórias, projeto desenvolvido pela professora Gilka Girardello na Universidade Federal de Santa Catarina, foi possível constatar que, de fato, narrar contos é uma prática fora do cotidiano de Florianópolis. Quando o limão é passado ao ritmo da cantiga tradicional, mais parece uma “batata quente”, pois as pessoas ficam nervosas e receosas de que ele caia em suas mãos e tenham, por consequência disso, que contar uma história.

Na Roda de Histórias, é uma regra que todos irão contar e as pessoas estão ali para isso e mesmo assim, há constrangimento e embaraço. Na roda em que participei, havia aproximadamente 20 pessoas e, destas, apenas 4 (incluindo neste pequeno número a professora Gilka, meu pai e eu) contaram contos tradicionais. As demais, alegando que não sabiam histórias, narraram episódios da própria vida.

Desta forma, a Roda de Histórias se constitui em espaço rico de experiência. Através dela, a tradição oral pode ser valorizada e perpetuada e as pessoas podem recuperar a capacidade de narrar, trocar experiências e aprender com as histórias.

Se for certo que as transformações ocorridas no mundo moderno implicam em um quase desaparecimento do contador tradicional no Brasil, o que ocorrerá com a arte de narrar? Não haverá mais contadores de histórias? Os contos tradicionais farão parte das lembranças dos tempos passados?

4 A REINVENÇÃO DA VOZ POÉTICA: OS CONTADORES URBANOS

*Saúdo todos aqueles que sabem que a
Tradição verdadeira não pode jamais
ser confundida com repetição ou
rotina; que nela nós não cultuamos
as cinzas dos antepassados, mas sim
a chama imortal que os animava.*

Ariano Suassuna

O que a memória ama fica eterno.

Adélia Prado

*“Somos uma família de contadores
de histórias”, ele costumava
sussurrar antes que dormíssemos.
“Não se esqueçam disso. Temos esse
dom. Protejam-no, e ele vai protege-
los”.*

Tahir Shah

Se o contador tradicional brasileiro vem saindo de cena, sobrevivendo apenas alguns remanescentes de narradores nas comunidades rurais, caiçaras e ribeirinhas, comunidades em que as tradições orais conservam ainda certa vitalidade, algo curioso vem acontecendo nas sociedades urbanas.

Nos grandes centros urbanos, a arte de contar histórias permaneceu restrita às escolas e bibliotecas até por volta da década de 70 do século XX. Não se tratava de ofício ou profissão. O professor e o bibliotecário assumiam a tarefa de contar histórias como uma atividade educativa complementar para a formação cultural e leitora das crianças. Uma atividade dirigida ao público infantil e sem nenhuma pretensão de se configurar como espetáculo nem como atividade artística, o que implica afirmar que o contador não formava uma categoria social.

Entretanto, a partir da década de 70 do século XX, as grandes cidades assistiram ao movimento de retorno e de valorização da arte de contar histórias. Neste novo contexto, a arte narrativa é ressignificada, ultrapassando os muros da escola e os espaços das bibliotecas. Aparece cada vez mais em centros culturais, teatros, hospitais, empresas e outros locais. O ato de narrar ressurgiu como ofício exercido por pessoas não necessariamente com formação em Educação ou Biblioteconomia.

Daí para frente, eventos que reúnem narradores do mundo todo não pararam de acontecer.

No ambiente virtual é fácil encontrar um número grande de endereços eletrônicos de contadores de histórias. Entre eles, destaca-se o site **www.rodadehistorias.com.br** que apresenta uma lista de 68 sites de contadores de histórias e 11 sites sobre Festivais e Eventos¹². Em levantamento feito neste endereço, constata-se que:

O ano de 2006, por exemplo, acolheu um grande número de eventos relacionados à performance do narrador:

- * “Conto Sete em Ponto” em Belo Horizonte – MG, Brasil (evento realizado nas noites de 9 de março, 4 de maio, 1 de junho, 14 de setembro, 25 de outubro e 7 de dezembro);
- * “*IV Encuentro Itinerante del Valle de Punilla*” na Província de Córdoba – Argentina (28 de março a 2 de abril);
- * “Jornada de Contadores de Histórias” em Vitória - ES, Brasil (18 de abril);
- * “*11º Encuentro Internacional de Narración Oral – un movimiento que se consolida*” em Buenos Aires - Argentina (28 a 30 de abril);
- * “Encontro de Contadores de Histórias no Centro da Cultura Judaica”, em São Paulo – SP, Brasil (20 de maio);
- * “II Encontro Internacional Boca do Céu” em São Paulo – SP, Brasil (12 a 21 de maio);
- * “II Aphapi Internacional de Contadores de Histórias” em La Paz e El Alto – Bolívia (6 a 11 de junho);
- * “*XV Maratón de los cuentos*” em Guadalajara – Espanha (17 e 18 de junho);

¹² Acesso em 08 de julho de 08, às 10 horas e em 16 de novembro de 09, às 11h30.

- * Estréia do documentário *Histórias*, no Rio de Janeiro – RJ, Brasil (24 de julho);
- * “Simpósio Internacional de Contadores de Histórias” no Rio de Janeiro – RJ, Brasil (24 a 30 de julho);
- * “*Abrapalabra 2006: 12º Festival Iberoamericano de Cuenteros*” na Colômbia (8 a 12 de agosto), “*V Festival Internacional de cuentacuentos Te doy mi palabra*” em Buenos Aires – Argentina (8 a 15 de agosto);
- * “IV Maratona de Contos de Florianópolis” – SC, Brasil (14 a 18 de agosto);
- * “19th Yukon Internacional Festival” em Yukon – Canadá (18 a 20 de agosto);
- * “*I Festival Nacional de Narración Oral: Dejame que te cuente*” em Lima – Peru (15 a 24 de agosto);
- * “I Encontro Internacional de Contadores de Histórias do Ceará” em Fortaleza – CE, Brasil (23 a 26 de agosto);
- * “SABERES – V Congresso Paranaense de Leitura e II Congresso Nacional de Leitura de Múltiplas Linguagens” em Curitiba - PR, Brasil (27 a 29 de setembro);
- * “Cordão de Histórias: Encontro de Narradores e Narrativas – Ceará” em Fortaleza e Chapada do Araripe (sertão do Cariri) - CE, Brasil (data não divulgada no site);
- * “II Festival A Arte de Contar Histórias” em São Paulo – SP, Brasil (17 a 27 de outubro);
- * “I Maratona de Contos de Concórdia, em Santa Catarina (17 a 19 de outubro);
- * “Documentário Histórias: exibição e mesa temática” no Cine Metrôpolis em Vitória – ES (21 de outubro);
- * “*IV Festival Internacional de la Oralidad: Mucucuento* – Venezuela, (23 de outubro a 3 de novembro);
- * “*La Fiesta de Los Contos*”, em Córdoba – Argentina (16 a 20 de novembro);
- * “*XI Festival Internacional del Cuento los Silos*” na Vila de Los Silos, localizada na Ilha de Tenerife – Espanha (25 de novembro a 3 de dezembro).

Em 2007:

- * “Viola, Causos e Crendices” em Votorantim – SP, Brasil (31 de março);
- * “*V Encuentro Itinerante de Narradores de Cuentos del Valle de Punilla*”, na Província de Córdoba, Argentina (27 de março a 3 de abril);
- * “*V Encuentro con la palabra que se dice*”, em Caracas, Venezuela (23 a 27 de abril);
- * “*12º Encuentro Internacional de Narración Oral: Cuenteros y Cuentacuentos*”, na cidade de Buenos Aires, Argentina (27 a 29 de abril);
- * “Islã Cuento 2007: I *Bienal Juvenil de Oralid Escénica* – Camarcó Teatro, em Cuba (16 a 20 de maio);
- * “*Tercer Aphapi Internacional de Cuentacuentos*”, em La Paz, Bolívia (29 de maio a 3 de junho);
- * “3ª Bienal Capixaba do Livro”, Vitória – ES, Brasil (21 de junho a 1 de julho);
- * “*Novena Edición de ContArte* – La Fiesta de la Palabra, em Havana – Cuba (7 a 12 de maio);
- * “Festival En Veu Alta 2007, na Espanha (1 a 10 de junho);
- * “*XIV Festival de Oralidad en Barquisimeto*”, Venezuela (24 de junho a 8 de julho);
- * “1º Encontro Nacional de Contadores de Histórias de Santa Bárbara d’Oeste”, na cidade de Santa Bárbara d’Oeste – SP, Brasil (13 a 15 de julho);
- * “Festival Internacional de Narración Oral”, no México (20 a 28 de julho);
- * “VI Simpósio Internacional de Contadores de Histórias”, na cidade do Rio de Janeiro – RJ, Brasil (23 a 26 de agosto);
- * “1ª Maratona de Contos de Joinville”, na cidade de Joinville – SC, Brasil (24 a 26 de agosto);
- * “*Festival Internacional de Cuentacuentos – Te doy mi palabra 6*”, na Argentina (14 a 26 de agosto);
- * “*IV Festival Internacional de Narración Oral – Déjame que te cuente*”, em Lima – Peru (14 a 23 de setembro);

- * “2007 *National Storytelling Festival*”, em Tennessee, USA (5 a 7 de outubro);
- * “II Mostra SESC de Contadores de Histórias”, na cidade de Cuiabá – MT, Brasil (18 a 21 de outubro);
- * “7º *Encuentro de Narradores orales, cuenteros y cuentacuentos: Contar para vivir*”, em Montevidéu, Uruguai (19 a 21 de outubro);
- * “*Los Cuentos del fin del mundo – Primer Festival Internacional del Cuento en la Patagonia*”, na Província de Santa Cruz, Patagônia Argentina (29 de agosto a 1 de setembro);
- * “07 *Marató de Contes per la Integració*”, em Barcelona, Espanha (22 a 24 de setembro);
- * “III Festival A Arte de Contar Histórias”, na Biblioteca Hans Christian Andersen, na cidade de São Paulo – SP, Brasil;
- * “I Encontro de Contadores de História – O Causo é Sério”, na Cidade Universitária (UNISO), Sorocaba – SP, Brasil (25 e 26 de outubro);
- * “Te dou minha palavra: cultura oral e educação”, promovido pelo Itaú Cultural, São Paulo – SP, Brasil (19 de outubro a 4 de novembro);
- * “III *Encuentro Nacional Universitario de Cuentacuentos*”, na Venezuela (5 a 10 de novembro);
- * “XXI *Encuentro de Contadores de Historias y Leyendas*”, em Buga – Colômbia (7 a 10 de novembro);
- * “*Jornadas de Narración Oral Escénica – Contar con La Habana*”, em Havana, Cuba (13 a 15 de novembro);
- * “Conto Sete em Ponto”, em Belo Horizonte – MG, Brasil (1 de março a 6 de dezembro).

Em 2008 aconteceram:

- * “XVIII *Muestra Iberoamericana de Narración Oral Escénica*” (29 de fevereiro a 2 de março) na cidade de Madri – Espanha, com a apresentação de artistas da Colômbia, Cuba, Espanha, México, Suíça e Uruguai”;

- * “3º Encontro Regional de Contadores de Histórias” (8 e 9 de março), em Santa Bárbara do Oeste – SP, Brasil, evento organizado com apresentações de contadores, debates e exposição de livros;
- * “1º Encontro Regional de Contação de Histórias de Picada Café” (26 e 27 de março) – Rio Grande do Sul – Brasil, evento composto por apresentação de painéis, oficinas e apresentação de projetos relacionados à arte narrativa;
- * “*VI Encuentro Itinerante de Narradores de cuentos del Valle de Punilla* (abril), na Província de Córdoba – Argentina, evento composto por jornadas de narração, mesas redondas, palestras, premiações e homenagens”;
- * “*ContArte 2008 – Fiesta de la Palabra*” (4 a 10 de maio), na cidade de Havana – Cuba, evento que proporcionou espetáculos, jornadas de narração e premiação de artistas);
- * “Boca do Céu – III Encontro Internacional de Contadores de Histórias” (29 de março a 6 de abril), em São Paulo – Brasil, evento que reuniu contadores do Brasil e de outros países em torno de oficinas, relatos, debates e apresentações artísticas;
- * O curso de formação de contadores de histórias na Biblioteca Municipal Hans Christian Andersen (SP – Brasil);
- * O evento “*XXII Encuentro de Contadores de Histórias y Leyendas*” (2 a 9 de novembro) em Buga, Colômbia, cujo tema foi “*Através del relato tradicional descubrimos la historia oculta*”.

Em 2009, entre outros:

- * a primeira edição do “Boca do Céu” – encontro de contadores de histórias nas cidades do interior de São Paulo;
- * “III Encontro Nacional de Contadores de Histórias” (5 a 10 de outubro) na Universidade UNISO, em São Paulo;
- * “*Yukon Storytelling Festival*”, no Canadá, entre outros neste país;
- * “Histórias sem fronteiras – palavras de griots, conteurs e narradores / Simpósio Internacional de contadores de histórias (6 a 9 de agosto), no Rio de Janeiro.

- * As instituições brasileiras que desenvolveram trabalhos permanentes de narração de histórias e oficinas de formação de narradores, como: o **“Paço do Baobá”**, em São Paulo, o **“Instituto Aletria”** e o projeto **“Convivendo com Arte”** ambos em Minas Gerais, a **“Casa do Contador de Histórias”**, no Paraná; o **“Instituto Conta Brasil”** – que reúne representantes de sete estados brasileiros e a **“Roda de Histórias”** em Santa Catarina.

Diante deste cenário, também na contemporaneidade, os contos da tradição continuaram a ser investigados por diferentes áreas de pesquisa por serem portadores de uma sabedoria intocada a respeito do ser humano. E assim, ao mesmo tempo em que a modernidade quase extinguiu o contador tradicional de histórias, a própria modernidade os trouxe para o debate, juntamente com os contos, através de inúmeros estudos e pesquisas sobre o tema, como foi visto no capítulo III.

Neste novo cenário, narradores de variadas idades se apresentam em espaços diversificados, perpetuando uma arte que, ao que tudo indica, tem vida longa e atrai um número cada vez maior de pessoas interessadas em aprender a contar histórias.

A partir da década de 70, há registros de pesquisas e trabalhos pioneiros na área da arte narrativa feitos pelo Grupo Morandubetá, no Rio de Janeiro e por Regina Machado, que ministrou seu primeiro curso de formação de narradores em 1976, em São Paulo.

Cabe apresentar aqui o trabalho feito pela pesquisadora da Universidade Federal de Santa Catarina, Gilka Girardello na, anteriormente citada, **“Roda de Histórias – Oficina Permanente de Narração de Histórias da UFSC”**. Todo primeiro sábado do mês, pessoas se reúnem para contar histórias em uma antiga igreja que fica no campus da universidade, em Florianópolis. O público não é fixo, existem pessoas que estão presentes desde que o evento nasceu – há aproximadamente 11 anos – e pessoas que chegam pela primeira vez. Todos se interessam pela arte narrativa e todos são convidados a contar uma história. Entre as pessoas: contadores tradicionais, estudantes, pessoas interessadas em rememorar o tempo em que se contavam histórias nos quintais.

O objetivo da roda de histórias não é ensinar a arte narrativa, por meio de uma proposta diretiva, mas dispor uma situação de aprendizagem em que as pessoas possam aprender, observando outros narradores e praticando o ato de narrar.

Gilka Girardello participa de outros eventos de narração de histórias na cidade. Na Lagoa da Conceição, há uma biblioteca comunitária, onde ocorre um trabalho intenso de narração de histórias. Todo terceiro domingo do mês, uma barca sai repleta de livros, com três contadores e público, e navega até o meio da lagoa. O motor é desligado e as narrações começam sempre acompanhadas por música. Acontecem três sessões em cada domingo.

A este novo narrador podemos chamar de contador urbano. O contador urbano é aquele que, inserido em uma comunidade de tradição escrita, é portador de um repertório de histórias ancestrais ou literárias, memorizadas e aprendidas principalmente pela leitura, pois, ocasionalmente aprende pela oralidade. Ele transforma o conto e a narração em uma apresentação artística, o que pressupõe uma situação de apropriação e criação pessoal, fruto de aprendizagens geralmente adquiridas em oficinas e cursos de formação de contadores.

Em situação de espetáculo, o contador urbano se depara com um ambiente diferente daquele que encontrava o contador tradicional. Frequentemente, ele conta para uma plateia desconhecida, num local que não é o aconchego da comunidade e nem vê as pessoas no dia seguinte. O contexto é outro. Vemos no depoimento da contadora de histórias mineira Gislayne Avelar Matos, em entrevista concedida em março de 2006, em São Paulo, como contar histórias no mundo contemporâneo é um ato que não se configura como uma prática doméstica, informal e intimista – típica das comunidades rurais do Brasil – e sim, um evento cultural que acolhe plateias que desejam assistir a um espetáculo:

"Eu conto histórias em muitos lugares. Eu conto no teatro, a gente tem um projeto. Em Belo Horizonte, eu tive um projeto que durou sete anos e se chamava "Noite do Conto". A cada mês a gente contava. Ele foi ininterrupto durante todo esse tempo. Cada mês trabalhávamos um tema ou se era uma data importante, trabalhávamos a data e se não a gente trabalhava contos de diversas culturas e depois esse projeto acabou sendo interrompido porque isso a gente fazia de uma forma muito corajosa, não tinha incentivo. Você sabe que a questão da Cultura no Brasil é complicada [...] Depois de sete anos trabalhando com aquela coisa estressante, tendo que ter um público para pagar o teatro, cobrir as despesas, chamar outros contadores também, a gente achou que tinha que descansar um pouco desse *stress* e agora estamos voltando. Conseguimos a lei de incentivo para continuar essa profissão e retomar as noites do conto. Então, eu conto no teatro,

também conto em abertura de congresso, em aula inaugural, empresas, escolas [...]"

De fato, o aparecimento do narrador é um fenômeno que cresce no contexto urbano e contemporâneo, atraindo grande número de pessoas interessadas em ouvir e, tantas outras, interessadas em ouvir e aprender a contar.

Este fenômeno, que contesta a ideia de que o contador de histórias está em vias de extinção, faz perguntar se existe uma função ocupada pelo narrador urbano na sociedade contemporânea. Existindo, qual seria esta função? Seria diferente da função do contador tradicional? Em quê?

4.1 A função do contador de histórias na sociedade urbana

No decorrer do tempo, as motivações do narrador foram diversas! Narrava-se para preparar a tribo para o plantio e a colheita, distrair-se no inverno, alegrar as noites de verão, amenizar o trabalho cansativo, ensinar os mais jovens, animar os saraus, ninar as crianças, curar os enfermos, exorcizar as angústias...

Considerando a diversidade de situações e locais para os quais os contadores urbanos são solicitados, é possível observar que a função narrativa continua viva. As histórias tradicionais são metáforas de processos de desenvolvimento humano, são possibilidades de aprendizagem para quem entra em contato com o seu conteúdo simbólico.

Esse encontro do ouvinte contemporâneo com as histórias tradicionais pode proporcionar experiências significativas que o faz querer ouvir histórias. Mas, é diferente do que ocorria nas sociedades tradicionais.

Como visto no capítulo III, o conto nestas sociedades não era totalmente profano, ele era ensinamento social, ético, cultural e religioso, ou seja, nas culturas tradicionais as histórias tinham uma função clara, definida e compartilhada.

No contexto urbano, o contador de histórias não cumpre mais uma função instituída. Isto quer dizer que a arte narrativa tem uma função que é cultural e educativa, mas o narrador não é mais respeitado como o homem sábio, guardião das tradições vitais

para a manutenção do grupo. A começar pela forma como aprende o contador urbano. Não há mais uma cadeia de aprendizagem fundada na experiência do mais velho para o mais novo, na qual valores, crenças, todo um universo simbólico garantia a identidade e a coesão de um grupo. Sendo assim, ainda que a função narrativa esteja presente no cenário contemporâneo, o contador urbano não cumpre a mesma função dos contadores tradicionais do passado.

Entretanto, a arte de contar histórias não ressurgiu como algo do passado que nos remete a um tempo perdido, como uma manifestação saudosista. A arte de narrar ressurgiu frente à necessidade de “descobrir aquilo que é essencialmente importante” no mundo de hoje (MACHADO, 2004, p.205).

Segundo Canclini (2003, p.22):

Do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Nunca houve artesãos, nem músicos populares, nem semelhante difusão do folclore, porque seus produtos mantêm funções tradicionais e desenvolvem outras modernas.

O conto permite ao ser humano a vivência da experiência vital – a experiência de existir, que é a experiência do tempo, de si mesmo e das possibilidades, dos perigos e das belezas da vida, compartilhados por todos que fazem parte da humanidade.

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/espço 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 Durand. 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)

Para muitos, pode parecer incrível que numa sociedade moderna a palavra oral e os contos maravilhosos possam reunir as pessoas pelo encantamento, “algo na natureza humana, com raízes bem plantadas num mundo mágico e encantado, parece guardar-se intocável” (MATOS, 2005, p.23). Para outras pessoas, entre elas Vanusa Mascarenha

Santos, em já citada entrevista realizada em 2006, na cidade de Salvador, incrível seria imaginar que a arte narrativa possa ser excluída das práticas culturais das comunidades, mesmo aceitando o fato desta arte ser influenciada pelas mudanças trazidas pela contemporaneidade:

"Eu acho que vai existir sempre. O que vai acontecer vai ser uma modificação talvez dos textos, desses motivos, do modo, por exemplo, de contar Dom Jorge – hoje Dom Jorge já chega na casa de Juliana de bicicleta – antes chegava a cavalo. Meu pai já contou uma história de São Pedro e Jesus onde eles andavam de jipe! Então acho que novos elementos vão se incorporando. Tem duas maneiras de se pensar a tradição oral e essa inserção desses meios, dessas novas tecnologias, dessa indústria cultural, desses ambientes. Uma, é pensar que isso suprime essa tradição, uma ideia fatalista de que a tecnologia vai esmagar a tradição! Ora, as pessoas contam histórias! Mesmo as que tem televisão em casa, que a luz elétrica já chegou. As pessoas vão contar... Outra coisa é pensar nessa força plástica da literatura oral como um movimento antropofágico em que as pessoas incorporam esses elementos novos à tradição, essas novas coisas que vão chegando. Nesse sentido, o contador de histórias aparece também como um tradutor cultural, porque é quase sempre ele quem faz esse trânsito, que projeta esses elementos na narrativa e, com base nos valores da comunidade, vai filtrando um pouco o que entra, o que cabe e o que não cabe no conto."

Embora nas sociedades urbanas, de tradição escrita, as fontes e veículos de informação sejam diferentes das fontes da tradição oral, o conto da tradição oral remete a uma aprendizagem de outro nível, que se dá de maneira mais pessoal e afetiva. A experiência que o conto da tradição oral permite viver é transformadora. A força dessa palavra oral guia a experiência de viver. Busca-se nas histórias algo que se perdeu dentro de si.

Eliade (2007) acredita que a crise existencial do homem moderno tem suas raízes no comportamento a-religioso. Desta forma, contar histórias é reativar o sagrado no sentido de reativar a busca por si mesmo. O contador de histórias ativa o arquétipo da criação do mundo, porque na sua performance a voz cria imagens a partir da palavra, recria o mundo pelo poder da palavra oral. É capaz de parar o tempo e trazer outro tempo, de ativar a imaginação criadora que, segundo Durand (1997), propicia o exercício de convívio com o

inexplicável e o desconhecido, que as faces da morte e do tempo apresentam. O contador é tecelão de sonhos, artesão de palavras e consolador das aflições porque ele conta – a – dor! Ele permite a familiaridade com o desconhecido, porque, na paisagem das histórias, o inexplicável faz sentido e a magia é permitida. O contador de histórias é o porta-voz de um tesouro esculpido durante séculos pelo imaginário popular, pois, como acreditavam os Irmãos Grimm, os contos são fragmentos de uma joia preciosa que se quebrou, e só olhos muitos perspicazes podem descobri-los (MACHADO, 2004). Os contadores seriam, assim, os garimpeiros que se dedicam a encontrar esses pequenos e maravilhosos fragmentos.

Ao aproximar-se do contador tradicional, o contador urbano busca ligar-se às vozes do passado, que outrora eram os veículos daquela história. Essa aproximação suscita o sentimento do “já vivido” ou de pertencimento a uma linhagem, a uma cadeia de transmissão de uma substância ancestral.

O caráter iniciático do conto, apontado inicialmente, ressoa também, no mundo contemporâneo. Mesmo que a iniciação seja uma marca das sociedades tradicionais, de uma maneira menos visível, ela está presente na vida moderna, ou seja, é da condição humana a passagem por momentos distintos da vida. A iniciação relaciona-se com a busca do sentido da existência, com o ciclo de crescimento, de ascensão que cada indivíduo percorre em sua jornada a caminho de si mesmo. Os contos refletem trajetórias de desenvolvimento e aprendizagens humanas, conforme explica Eliade (2007, p.174-5):

Sem se dar conta e acreditando estar-se divertindo ou se evadindo, o homem das sociedades modernas ainda se beneficia dessa iniciação imaginária proporcionada pelos contos. Caberia então indagar se o conto maravilhoso não se converteu muito cedo em ‘duplo fácil’ do mito e do rito iniciatórios, se ele não teve o papel de ritualizar as ‘provas iniciatórias’ ao nível do imaginário e do onírico. Esse ponto de vista surpreenderá somente àqueles que considerarem a iniciação um comportamento exclusivo do homem das sociedades tradicionais. Começamos hoje a compreender que o que se denomina ‘iniciação’ coexiste com a condição humana, que toda existência é composta de uma série ininterrupta de ‘provas’, ‘mortes’ e ‘ressurreições’, sejam quais forem os termos de que serve a linguagem moderna para traduzir essas experiências (originalmente religiosas).

É a força de verdade dessa substância que move (consciente ou inconscientemente) o contador urbano a transmiti-la. Assim, a função da arte narrativa é perene, pois através

das histórias o ser humano deixa florescer esse deserto árido em que, muitas vezes, a vida moderna se transforma.

Perpetuar o patrimônio cultural, não deixando que estas histórias se percam e fazê-las novamente presença viva na memória das pessoas é um compromisso que só o contador urbano, que compreendeu a importância desta preservação para os valores culturais de um povo, é capaz.

Continuamos a reviver as experiências de nossos antepassados e não o fazemos à toa ou por saudosismo, é que o conto, como explica Machado (2004), não expressa apenas uma certa cultura ou valores do passado, o conto é também a expressão universal da condição humana. As narrativas tradicionais têm uma substância comum, falam de uma humanidade compartilhada, ativam o impulso criador de transformação. É este conteúdo que Suassuna nomeia como a “chama imortal” que nos anima.

Se os meios modernos de comunicação, a escrita, os livros, não substituem o velho hábito de narrar, o contador urbano seria uma reatualização do contador tradicional? Podem ser separados em duas categorias distintas de narradores, separadas pelo universo da oralidade e da escritura, do antigo e do moderno, do rural e da cidade? Cumprem seu ofício de forma diferente, o contador urbano do tradicional?

4.2 A arte de narrar se transforma na performance do narrador urbano

Se for certo que as transformações ocorridas no mundo moderno implicam em um quase desaparecimento do contador de histórias, é possível relativizar esta questão, considerando que há duas formas diferentes de conceber a cultura popular: uma estática e outra em processo de transformação contínua. Isto, quer dizer que o contador de histórias tradicional pode desaparecer como ofício de uma sociedade tradicional, de uma oralidade primária que também desaparece. Mas, este desaparecimento não significa o fim do ato de narrar, como visto no início deste capítulo no levantamento do número de eventos relacionados à arte narrativa.

Paul Ricoeur, citado por Matos (2005, p.99) afirma que “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”.

A figura do narrador permanece viva no mundo contemporâneo e esta presença não é solitária, ao contrário, é alimentada, é assegurada pelo número crescente de ouvintes que buscam a voz do contador de histórias.

Uma série de transformações lentas se produziu, de fato, ao longo do tempo. Nesse percurso, ocorreram mudanças no perfil do narrador que indicam uma mutação natural e não uma ruptura. Segundo Canclini (2008, p.22), “hoje existe uma visão mais complexa sobre as relações entre tradição e modernidade. O culto tradicional não é apagado pela industrialização dos bens simbólicos”.

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 como previa Benjamin (1994). Ayala e Ayala (1987, p.14), bem explicam que não se deve “concluir apressadamente sobre o desaparecimento de manifestações da cultura popular e, além disso, acreditar que estas não têm capacidade de resistir ao confronto com os modernos meios de comunicação”.

A arte de contar histórias não pode ser vista como uma prática cristalizada e estática, ao contrário, é uma prática dinâmica, que se transforma e se modifica acompanhando as características históricas, sociais e culturais dos novos tempos, sem que isso signifique sua extinção. O que ocorre, assim, é a reelaboração permanente da prática de contar histórias em função da necessidade de responder às novas realidades. Observa-se no depoimento do já citado contador tradicional Gezio da Rocha Pinto, uma reflexão sobre a transformação que o ato de narrar vem sofrendo na sociedade e o impacto dela para os narradores tradicionais:

“Não conto mais histórias. Agora eu sou muito tímido e agora pra contar história tem que estudar! Não é mais na raça como antigamente. Antes tinha que ter esse dom. O contador de

histórias hoje é gente estudada, é uma arte. Hoje aperfeiçoaram mais.”

De fato, a vida moderna trouxe inúmeras mudanças na maneira do ser humano relacionar-se com o outro e com os saberes. Certamente houve uma transformação na maneira como o narrador cumpre sua função. Se nas sociedades de tradição oral, o ato de narrar é algo natural dentro das casas e das comunidades, nas sociedades urbanas, de tradição escrita, nem tanto. No interior da vida doméstica das sociedades urbanas narra-se o que aconteceu no trabalho, na escola, na rua ou na televisão. Mas, se alguém é solicitado a contar uma história, o embaraço é geral, como apontou Benjamin (1983). O narrador do mundo moderno tem a sua plateia em outro lugar: nos teatros, nas livrarias, nos centros de convivência.

O ato intimista de narrar converteu-se em performance artística. E como performance artística, o ofício do narrador contemporâneo é transformar a palavra oral e o espaço da apresentação do conto esteticamente. Se não fosse esta transformação pela qual passou a arte narrativa talvez ela, de fato, teria sido extinta como pensava Walter Benjamin.

Segundo Ferraz e Fusari (2001, p.103), “a arte está intimamente vinculada ao seu tempo, não podemos dizer que ela se esgote em um único sentido ou função”. Sendo assim, o narrador não pode ser concebido como um sujeito a-histórico ou a-social, é necessário acompanhar sua trajetória dentro de uma sociedade moderna, tecnológica e letrada.

Por um lado, a obra de arte emerge da história: ela nasce numa determinada situação histórica e com um preciso condicionamento temporal, mas não é produzida pela história que a precede, porque, de preferência, dela extrai sustento e nutrição, e, dela nascendo, detém o fluxo horizontal do tempo para dele sair verticalmente, e para fixar-se num valor doravante intemporal: universal, isto é, onirreconhecível, eviterno, isto é, perene. Por outro lado, a obra reimmerge na história: longe de reduzir-se a um simples momento do fluxo temporal, é capaz de, ela própria, produzir história, porque com a exemplaridade de seu valor suscita, atrás de si, uma vida de imitações, retomadas e desenvolvimentos que, de maneira variada, nela se inspiram e, com a sua validade universal, solicita uma infinidade de interpretações, leituras e execuções que, de tempos em tempos, a fazem reviver; mas, enquanto exercita no tempo esta ação potente e eficaz, participa também no seu caráter perecível e transitório, sendo conduzida por uma vida mortal. (FERRAZ & FUSARI, 2001, p.109-10)

É a transformação que sofreu a arte narrativa que pode nos fazer entender o reaparecimento dos contadores de histórias nos grandes centros urbanos do mundo contemporâneo, acompanhados por uma crescente e interessada plateia, por publicações e reedições de obras sobre narração e coletâneas de contos, encontros e festivais de narradores, cursos e oficinas para a formação de contadores de histórias.

No entanto, não se trata de olhar para este fenômeno criando uma dicotomia entre contador urbano e tradicional nem de se considerar o contador tradicional, o contador da zona rural e o urbano, o contador da cidade. Temos contadores de histórias tradicionais que vivem na zona urbana.

O que ocorre no contexto urbano, pode ser visto como uma tendência à institucionalização do ato de contar histórias, da forma como explicam Ayala e Ayala (1987, p.63-4):

Uma manifestação cultural deixa de ser popular, tornando-se institucional, mesmo que tenha sido anteriormente muito difundida em segmentos subalternos da população, quando seus produtores passam a depender, para sua realização, de uma entidade pública ou privada (por exemplo, quando passam a atuar apenas em eventos institucionais, perdendo seus espaços próprios de apresentação). O mesmo se pode dizer quando uma instituição (uma escola, uma sociedade de estudos folclóricos) prepara estudantes ou outras pessoas para realizarem uma prática cultural que não exerciam antes, não importa quão popular ou “tradicional” ela tenha sido.

Então, nesse contexto, o que diferencia o contador urbano do tradicional não são suas origens cidade-campo e sim seus processos de aprendizagem, isto é, esta diferença entre uma prática institucionalizada de narração de histórias e uma prática popular, integrada ao contexto de vida do narrador em sua comunidade. O contador tradicional é aquele que porta a *voz enraizada*, expressão utilizada por Fernandes (2007) para designar o narrador que se coloca como porta-voz de seu grupo e atualiza um acervo de contos significativos que circula na comunidade. A voz do contador urbano é a voz desenraizada. A voz que representa uma ruptura entre a comunidade narrativa e o narrador. Segundo Fernandes (2007, p.xvii), “a voz vai alçar uma tentativa de experimentalismo comunicacional e estético. Não é mais a voz que busca representar os anseios coletivos, mas que arbitrariamente estabelece uma nova possibilidade de comunicação dos sentidos”.

Oralidade e escritura se constituem não só como duas formas diferentes de se conhecer um texto, mas também como duas formas diferentes de organizar o pensamento para dele se apropriar, o que trará diferenças nas formas de sua transmissão, como sugere Vanusa Mascarenha Santos, na ocasião da visita ao *Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular da UFBA*:

"Tem sempre a memória, que de certa forma, é a memória coletiva que circula e o contador vai incrementando muito. Vai depender de cada contador, o que faz com que cada versão seja um texto único. Único e irrecuperável porque mesmo que ele vá te contar de novo não é igual a outra, nunca.

Não sei até que ponto, mas acho que o contador urbano do qual você fala, vai querer se aproximar ao máximo do texto escrito. Já o texto oral é criado no momento da performance, ele (o contador) não tem esse referencial escrito. O único referencial que ele tem é a memória, os motivos. Mesmo quando ele lembra do texto, claro que o texto é invariante, esse texto que é da memória coletiva, ele tem esse texto em potencial na memória. Ele vai criar ali. Se ele esquece um motivo, acontece algumas vezes isso, de ele estar contando um texto e ele esquece uma partezinha do texto, ele segue o texto e daí, quando chega lá adiante e ele precisa daquele motivo, ele retorna 'Espera aí, faltou esse pedaço!', 'Ah, tem isso!'. Ele não vai retomar o texto inteiro, começar de novo. Ele segue a narrativa dele, encaixa aquele motivo ali porque o importante para ele é que quem está ouvindo entenda aquele texto. Então, recuperar esse motivo que ele esqueceu em algum momento para ele dar conta. O importante é que a pessoa conheça aquele elemento narrativo que faltou. É claro que há uma preocupação em ordenar isso da melhor forma possível, mas, quando ele esquece um motivo, ele dá um jeito de trazê-lo de volta, no meio da narrativa mesmo. Isso já é mais natural com os contadores habituais. Eles não se afligem muito quando esquecem alguma coisa. Retomam a narrativa, trazem o elemento. Eles se sentem mais livres com o texto."

A cultura espontânea, segundo Lima, T. (1972), sofre uma ação indireta da cultura erudita, ao entrar em contato com o livro, o cinema e materiais impressos diversos. Isso implica que não há uma muralha entre as duas culturas, ocorre ao contrário, um processo de hibridismo, em que as práticas tradicionais de transmissão de histórias, via oralidade, vão sofrendo a influência da escritura.

Por outro lado, é um desafio para o contador urbano 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 urbanos diferem da forma de aprender dos narradores tradicionais.

4.3 A aprendizagem da arte narrativa dos contadores urbanos

Tradição oral e tradição escrita são duas formas diferentes de transmissão. A primeira tem na audição o principal sentido que orienta as aprendizagens e as experiências. Ao passo que, nas sociedades de tradição escrita, é a visão a porta de entrada do mundo.

Segundo Almeida e Queiroz (2004), o Brasil viveu na oralidade primária até, aproximadamente o ano da Independência (1822), quando progressivamente foi adentrando no universo da letra através da abertura das gráficas que passaram a produzir os textos impressos. Ainda segundo as autoras, “os primeiros registros impressos das manifestações poéticas da voz narrativa em território brasileiro vão aparecer na segunda metade do século XIX” (ALMEIDA e QUEIROZ, 2004, p.11), com as publicações de autores como Couto Magalhães e Sílvio Romero. Daí em diante, as publicações de contos da tradição oral não pararam de acontecer, como visto no capítulo II.

As traduções dos clássicos da tradição oral da Europa foram se popularizando entre os séculos XIX e XX no Brasil. Figueiredo Pimentel e Viriato Padilha estão entre os autores que traduziram os contos de Grimm, Andersen e Perrault. Monteiro Lobato traduziu avidamente muitos clássicos na década de 30. Mas, foi a partir da década de 50 que o Brasil assistiu ao avanço da transição da oralidade para a escritura.

Como já dito, as primeiras coletâneas de textos da tradição oral brasileira foram compiladas por e para etnólogos e folcloristas. Adaptações destinadas aos leitores, em geral, começaram a ser publicadas a partir da década de 60.

Neste novo contexto, os contos tradicionais passam a ser aprendidos pela leitura. Diferente do que acontece nas culturas orais, na qual a aprendizagem tem caráter prático, pois se aprende pela experiência de ouvir e repete-se para assimilar os saberes.

Enquanto a fonte do contador tradicional é a memória de seu grupo, o contador urbano dificilmente recebe a arte narrativa como herança de seu grupo cultural e como experiência, nem tem como base a memória auditiva de seu grupo para estruturar seu pensamento.

Nas sociedades letradas, ao contrário, aprende-se de forma variada e com estudo. Os contos não são aprendidos só pela experiência de ouvir; mas, principalmente pela experiência leitora. Narrar histórias não é atividade integrada ao cotidiano da comunidade e sim, constitui-se como prática individual de leitura. Enquanto nas sociedades tradicionais o agrupamento de pessoas era condição para a transmissão de saberes, nas sociedades letradas aprender pode ser um ato solitário.

Assim, o ofício de contar história como uma cultura “espontânea” vai se transformando em cultura erudita que, segundo Lima, T. (1972), ensina de forma direta, através das organizações intelectuais – escolas, academias, universidades e imprensa.

Ainda que, o contador urbano não tenha nascido da tradição, ele toma para si a responsabilidade e a tarefa de carregar este saber ancestral no mundo contemporâneo. Para os contadores urbanos, o conto da tradição oral não é uma herança, é uma opção de repertório.

Os relatos obtidos em entrevistas indicaram que os caminhos da formação dos contadores urbanos são bastante diversificados.

Entre eles, encontram-se contadores que iniciaram sua aprendizagem de forma bastante parecida com a de contadores tradicionais. São contadores, que atribuem, ao convívio com contadores tradicionais, o seu interesse em contar histórias. É o caso de Aglaê D’Ávila Fontes, ganhadora do concurso Talentos da Maturidade, promovido pelo Banco Real:

“Eu venho de uma família que minha avó contava histórias e minha mãe contava muitas histórias e trabalhava até com teatro de bonecos. Então a história sempre esteve na minha linha de ação. [...] ela entrou em mim pela tradição oral, ouvindo os grandes contadores de histórias que não tinham

curso de nada e conseguiam ter os elementos que, hoje quando dou cursos, eu mostro. [...] Esses contadores foram muito estímulo para mim, me instigaram muito, eles contavam bem, prendiam a plateia...”

Aglâê D’Ávila Fontes, em um primeiro momento, parece ser uma contadora tradicional, mas, em seu depoimento, vemos que seu percurso de aprendizagem é alimentado por estudos, pesquisas e também pelo teatro:

“Eu comecei a me interessar muito pela área da cultura popular [...] Comecei a pesquisar não só as histórias, mas as danças e os folguedos do meu estado e a publicar obras sobre isso e a escola (escola de música de sua propriedade) foi um espaço onde pude trabalhar as histórias como eu queria, transformando muitas delas em peça teatral ou concertos.

Era muito nova quando comecei a pesquisar e fui vendo o valor extraordinário daquele material que estava na minha mão, que além de ser trabalhado na escola do ponto de vista literário, iria ajudar a firmar a identidade cultural dos alunos. Acredito nisso até hoje: que a escola precisa ser uma aliada da cultura popular não como uma coisa extraordinária que é apresentada, mas, na verdade, como um elemento na busca dessa identidade cultural e das nossas raízes.

[...] Outra coisa que não posso negar, é a questão do teatro na minha vida porque com o teatro, eu trabalhei: voz, ritmo, corpo, expressão não só da face, mas expressão da sonoridade, do valor que a palavra tem para prender, para levar a emoção, porque a palavra tem um dom maravilhoso e eu acho que, também as histórias, elas são caminhantes e como eu acho esse caminhar extraordinário! De repente eu encontro uma história que está lá em Sergipe, na boca do povo, na Índia. De repente, encontro a mesma história na França. Esse caminhar constante da história no mundo é uma coisa que me atrai muito. Acho isso fantástico.

Então eu comecei de forma não planejada, mas depois ela foi me levando a um estudo cada vez maior sobre essas informações, no conhecimento e na prática da história.

Eu acho que contar histórias precisa de elementos da arte, principalmente da arte cênica, da arte teatral. Isso é o meu ponto de vista. É claro que existem os contadores autênticos que não foram para escola nenhuma e não sabem teoria literária nenhuma e que são maravilhosos. Então esses contadores são autênticos, eles fazem a história parecer realidade. Mas eles fazem na espontaneidade! Isso é maravilhoso! Eles são na verdade, um retrato para a gente que

não é um contador autêntico conseguir fazer uma coisa tão bonita como eles fazem. Eles são mestres!"

Gislayne Avelar Matos, em entrevista, relatou também a influência dos contadores tradicionais em sua formação como contadora:

"Na verdade, eu aprendi a contar ouvindo. Eu sou neta de um grande contador de histórias, que é um contador primitivo, esse contador da terra mesmo.

O meu avô era um grande contador de histórias que também procurava um tesouro! É uma história muito curiosa: quando eu era criança, eu passava as férias na fazenda. Era uma fazenda que não tinha energia elétrica e, no final do dia, na boca da noite, a gente se reunia na cozinha - a gente chama no interior de Minas de no rabo do fogão - e enquanto as pessoas iam jantando: os adultos e as crianças, os empregados da fazenda e os tios, o meu avô começava a contar histórias. Então, esse primeiro momento da minha vida de contadora foi escutar. Eu escutava histórias!

E o meu avô, como procurava um tesouro com os meus tios - de verdade! - eles saíam e cavavam a terra com mapa e tinha 'tantos pés depois do jatobá' e 'aí tem um eixo de terra', 'tantos pés depois do eixo de terra', enfim, eles furaram toda a fazenda! Nunca encontraram tesouro, mas, ficaram ricos porque eles trabalhavam mais do que todo mundo. Trabalhavam de noite e de dia porque procuravam de noite para ficarem livres do olhar cobiçoso, caso o tesouro aparecesse. E procurava-se o tesouro na época da seca, que era a época das férias de julho. Nas férias de verão, que eram as férias do final de ano, sempre chovia muito. Então, essa era a época das histórias!

Eles chegavam da caçada ao tesouro tarde da noite, meia-noite e pouco [...] A gente levantava da cama. A minha avó fazia uma grande mesa de chá, de café e de quitanda e nós íamos tomar café e eles iam contar como é que tinha sido, o que tinha acontecido, os animais estranhos que apareciam enquanto eles estavam procurando o tesouro, as vozes que vinham do outro mundo e aquelas coisas, assim, bem surpreendentes e, depois, a gente ia dormir com a cabeça cheia de coisas assim [...]

De manhã, quando o meu avô acordava bem cedo, a gente acordava com ele. Os meus tios já tinham saído para trabalhar - eles eram agricultores, trabalhavam no cultivo da terra e saíam muito cedo, antes do sol nascer. A minha avó levantava com eles para preparar o café e as marmitas que eles levavam

para a roça. O meu avô levantava um pouco mais tarde com a gente, sentávamos na mesa do café e tinha que contar o que tinha sonhado à noite porque no sonho da criança inocente podia ter uma dica de onde poderia estar o tesouro.

Se a gente não tivesse sonhado, inventava - pelo menos eu inventava, não sei se os meus primos, a gente nunca teve essa confissão explícita -, só sei que eu inventava porque queria participar. Quanto mais o seu imaginário fosse surpreendente, mais o meu avô achava que ali tinha sinais muito interessantes para se buscar o tesouro!

Então, nas férias de julho tinha essa viagem ao imaginário. O imaginário e a realidade caminhavam no mesmo rio na minha infância.

Então, assim, acho que me formei contadora de histórias, vivendo ao mesmo tempo nestas duas dimensões de forma absolutamente natural."

Da mesma forma, uma infância povoada de histórias foi o ponto de partida e a inspiração de Stela Barbieri:

"Acho que meu percurso começou na infância. Eu era uma criança que balançava muitas horas numa cadeira de balanço imaginando histórias. Ficava seis horas por dia numa cadeira de balanço imaginando histórias.

Eu tinha três tias solteiras que moravam numa casa que tinha um quintal maravilhoso! Uma delas era professora de artes, a outra era professora de francês e uma grande contadora de histórias e a outra era professora de Educação Física. E eu passei a minha infância nesse quintal.

Então essas três foram umas mestras de fundo de tudo que eu faço na minha vida hoje.

Essa minha tia que tinha uma escola de arte - eu chamava ela de "vó" - era uma tia que cuidava muito de mim, quando eu nasci minhas avós já tinham falecido. Ela tinha um ensino da arte bem tradicional, mas a alegria daquele quintal e de a gente pintar naqueles cavaletes, naquele quintal com jabuticabeiras, com flores e tudo [...] Tinha uma atmosfera muito especial!

E a tia que era professora de francês, ela contava história de um jeito lindo: ela cantava, abria o guarda-chuva e rolava o guarda-chuva. Tinha uma coisa especial! Além delas, a minha mãe era uma grande contadora de histórias e o meu pai, era um amante da música, ele quis muito ter sido regente de orquestra e ele contava as histórias das óperas.

Ele punha ópera pra tocar e ia me contando a história daquela ópera.

Então foi uma infância muito povoada de histórias.”

Seguindo nessa mesma linha, Lenice Gomes relata sua experiência de aprender a contar histórias pela vivência:

“Aprendi a contar histórias contando. No entanto, já partilhei conhecimentos ‘incorporados’ com alguns contadores”.

Há ainda contadores que afirmam que aprenderam a contar histórias estudando em oficinas, cursos, assistindo palestras e lendo sobre a arte de contar histórias. Como se observa no relato de Viviane Coentro, registrado em abril de 2008, em São Paulo:

“A primeira coisa que eu fiz foi uma oficina com o Grupo Manauê, em 2002, e foi muito por acaso, eu não estava procurando isso. Não estava. Eu tinha entrado em um emprego, na Universidade, eu fui fazer uma visita técnica no Instituto de Artes, eu estava com outro objetivo lá. E ali eu vi um cartaz da oficina do Grupo Manauê e fiquei interessada - ‘Nossa um curso para contadores de histórias! Eu quero fazer isso aqui!’ . Foi assim. Fui, fiz a oficina e em 2003 elas me chamaram para fazer parte do grupo.

Nessa oficina, eu aprendi com elas, na época, o trabalho de contar histórias como expressão vocal e corporal, então não usa objetos, não usa cenário, adereço, não usa o livro. Mas o livro está presente. Elas contavam histórias autorais. Então o livro tinha que estar presente. Daí você termina de contar, mostra o livro, o autor, deixa o livro ser manuseado, enfim [...]

[...] E a gente ficou trabalhando assim desde quando o grupo se compôs, em 98, então tem 10 anos, e eu entrei no grupo e continuei trabalhando assim, depois com os contos infantis, até 2004, quando a gente conheceu numa palestra, lá no Sírío Libanês, a Regina Machado...

[...] No fim da palestra, ela comentou que ia fazer uma oficina, no mês seguinte, na USP e que quem quisesse, depois era só mandar um e-mail. ‘Puxa vida! Então nós vamos ter uma oficina que não seja a nossa!’

E aí a gente fez a oficina, onde ela trabalha com contos da tradição oral e ao mesmo tempo, nós estávamos dando uma oficina de formação para leitores de núcleo de assistência social lá da cidade, da Prefeitura.

E foi engraçado isso! Porque nosso processo de formação começou a se confundir com o processo de formação que a gente estava dando para eles. E a gente descobriu que não sabia nada. Foi ótimo, né!? No meio da coisa descobrir que não é por aí. Quer dizer, é isso, mas é mais do que isso. Na verdade, era além do que estávamos fazendo. Era mais profundo, era a sensação que eu tinha. Aí eu comecei então a tentar entender o quão profundo é, entendeu? Que significados isso tinha. Aí eu fui estudar. O que é que eu fazia? Eu ligava e perguntava, para alguém que estudava com Regina Machado e com Ricardo Azevedo, pessoas que eventualmente eu encontrava, eu falava 'Fala pra mim o nome de um autor para eu estudar'. Foi sempre muito autodidata. Às vezes, uma pessoa falava "Joseph Campbell". Eu ia lá e lia tudo do cara e não entendia nada! Paul Zumthor, lia e falava "O que é que ele está falando?" Então a sensação que tive na minha formação como contadora era como se eu tivesse um quebra-cabeça de 3 mil peças e alguém te dá uma peça aqui e outra te dá uma peça que não necessariamente se encaixa, num primeiro momento, mas que faz parte desse quadro, desse todo. Eu acho que esse quebra-cabeça já está mais torneado pra mim, ele já tem algumas coisas que já estão desenhadas, bem nítidas. Mas ainda não está completo e talvez ele nunca se complete. Eu tenho essa tranquilidade de imaginar que talvez ele nunca se complete.

Mas hoje eu consigo fazer algumas relações entre autores que eu aprendi. Porque eu nem conseguia relacionar com a própria arte de contar histórias, não conseguia nem enxergar no que eu fazia. E hoje eu já consigo, já consigo conversar entre eles e isso foi onde eu comecei a ver a necessidade de buscar o conhecimento não mais dizendo 'Me fala aí um autor [...]'. Mas de uma maneira sistemática mesmo, que eu aprofundasse de uma maneira sistemática sabe? Para não ficar perdida [...]

Eu prestei faculdade de novo. Eu sou fonoaudióloga de formação inicial e eu fui fazer Letras porque eu achei que ia achar esses autores, eu achar algumas coisas. Também era o que era possível fazer no momento. Fiz vestibular, todo esse processo horroroso, e entrei em Letras na Unicamp e comecei a cursar.

Na sequência descobri que tinha muita coisa ali que me interessava, que era bacana, mas que tinha tantas outras que não iriam contribuir e aí eu fui pra pós. Conversei com quem é hoje minha orientadora, que na época era minha professora

na graduação e ela falou que o máximo que poderia acontecer era me dizerem não.

Prestei o mestrado em Linguística Aplicada dentro do Instituto de Estudos da Linguagem na Unicamp e entrei na área de Ensino da Língua Materna e aí, dentro disso, eu comecei a pesquisar, então, o letramento literário que hoje eu já questiono se é letramento literário porque eu não estou contando conto literário, então estamos nesse dilema, se eu estou contribuindo para uma fabulação, para uma ficcionalização para depois levar para um letramento literário, não sei [...] São questões lá da minha dissertação e que não cabem aqui [...]"

Para Stela Barbieri, uma infância povoada de histórias não excluiu a necessidade de estudo da arte narrativa:

"Eu fui na escola da Péo - A casa Redonda - ver a Regina Machado contar histórias e lá eu fiquei muito emocionada e aí eu falei pra ela que eu só tinha me emocionado daquela maneira com uma fita cassete que eu ganhei e ela falou: Ah, sou eu nessa fita cassete.

E aí foi um encantamento, foi um encontro assim. E aí eu fui ter aula com ela. [...] E eu comecei a aprender com a Regina, comecei a estudar porque a Regina trouxe uma outra visão para mim do que é contar histórias e de olhar a história com uma obra de arte que você pode ver várias camadas de compreensão. Ela me ressignificou esse universo e depois eu fui convivendo com ela na USP, ela me convidou pra contar algumas vezes, aí comecei a fazer apresentações."

Madalena Monteiro relata que começou lendo histórias em contexto escolar e demonstrando certa habilidade nesta tarefa. Depois veio o estudo, para desenvolver as qualidades que apresentava como leitora:

"Comecei a contar histórias por incentivo de uma amiga professora com quem trabalhava de auxiliar. Na verdade lia histórias na sala dela e chamou sua atenção a maneira como eu lia, que, segundo ela 'tornava as histórias tão verdadeiras e prendia de forma admirável a atenção das crianças'. Na próxima Feira de Livros que houve na escola ela me inscreveu para contar histórias. Pela primeira vez contei uma 'história

de boca', como as crianças gostam de dizer. Logo depois, Stela Barbieri, que também se dedica a essa arte, me incentivou a fazer um curso com Regina Machado. Fiz o curso e Regina me chamou para contar uma história no lançamento de seu livro *A formiga Aurélia e outras maneiras de ver o mundo*. Foi a primeira vez que contei uma história para um público adulto. Logo depois, Regina chamou algumas pessoas para formar um grupo de pesquisa da arte da narração e tomei parte nele. Foram sete anos de grande aprendizado por meio da sabedoria de Regina e também da variedade de estilos dos contadores que ali estavam. Éramos todos iniciantes, porém cada um revelava em sua forma de narrar a semente que tinha sido plantada por Regina – vivendo as experiências de vê-la contar histórias e/ou fazendo a oficina que ela oferecia naquele tempo, cada um tinha compreendido o cerne do trabalho: seguir a história, quem tem que aparecer/falar/ir embora com a audiência é a história e não o contador".

Somadas ao estudo teórico, tiveram as pesquisas e experiências advindas da prática de contar em contextos diversificados:

"Ao longo desses anos, também fui me aprimorando e fazendo minhas pesquisas individuais motivada por 'encomendas' que me chegavam: contar histórias com tema definido para empresas de modo a abrir espaço para a discussão que pretendiam ter em seguida; contar histórias reais, escritas por outras pessoas para fazerem parte de uma publicação escrita, de modo a torná-las interessantes de se ouvir (Causos do Estatuto da Criança e do Adolescente); elaborar e contar histórias da vida das pessoas em momentos de celebração (aniversário, casamento, bodas de prata ou ouro); contar histórias de uma autora específica para torná-la mais conhecida a um determinado público (Clarice Lispector para os funcionários da Avon), etc."

Aprender as histórias pela escrita, ao invés de pela oralidade, é a marca do contador de histórias contemporâneo, oriundo das sociedades de tradição escrita, conforme sugere os estudos de Zumthor (1993) e confirma o depoimento de Estêvão Marques sobre como memoriza a estrutura do conto:

"Eu leio, releio, aí eu escrevo muito. Eu conto na minha cabeça o que eu lembrei. Depois tudo o que eu mudei contando

eu escrevo em folha de papel. Escrevo e vou memorizando. Depois se inventar outra coisa, amasso tudo e escrevo de novo. Escrever me ajuda a memorizar também [...] Essa precisão, sabe?, de saber o que vem, de preparar a sua cabeça para a palavra que está chegando, que você sabe que vai vir, meio que o estudo do cordel me deu isso, mas também acho muito legal o improvisado [...]"

Ainda que, a experiência de conviver e observar o contador tradicional seja marcante para Gislayne Avelar Matos, que é uma contadora urbana, seu repertório de contos é formado via experiência literária:

"Eu tenho muitas histórias! Eu tenho histórias sobre a morte. Eu gosto muito das histórias da morte [...] E tem épocas em que algumas histórias grudam em nós e sempre que você pensa em uma história é ela que vem, é ela que quer ser contada, ela quer se contar a você!"

Na verdade, o contador conta é para ele mesmo. Cada vez que você conta, você descobre um lado seu que você não conhecia e que naquela hora sai ali.

Eu tenho muitas histórias da morte, eu tenho contos de exemplo - que eu gosto muito -, eu tenho contos de fadas, anedotas [...] Eu não durmo sem ler uma história. Então, eu tenho uma pilha de livros na minha cabeceira, que é um hábito. Eu leio e, de repente, aquela história me pega e com a prática, hoje - já são muitos anos de prática - quando eu leio uma história e ela me diz algo e eu digo algo a ela, porque o contador tem que gostar da história e a história tem que gostar do contador, se não ela soa falsa.

Às vezes, eu leio um livro inteiro para encontrar uma história que me fala. Essa fica! Essa pega e não larga mais. Ela quer ser contada em grande estilo. Então, enquanto ela não ficar perfeita, ela não me deixa."

Como se vê, é comum entre os narradores urbanos que os repertórios sejam constituídos pela experiência leitora, mesmo que os contadores possam fazer pesquisas sonoras e visuais, o conto advém da escritura, como sugere Stela Barbieri:

"Hoje em dia eu faço muitas pesquisas de versões da mesma história. Mas sempre montar um repertório é uma alquimia, uma coisa de ir costurando... Um pouco por tema..."

Muitas apresentações minhas surgem de imagens. Eu imagino uma cena e vou buscar histórias para aquela cena, então eu imagino uma situação, por exemplo, eu fiz uma série de apresentações na escola da Sonia Silva, que é uma escola de música, dos elementos da natureza, então eu contei histórias de água, fogo, ar e terra e fui buscando esse repertório em uma porção de coisas que eu imaginava desses elementos. Então, as pesquisas se dão de várias maneiras."

É o que vemos também no processo de apropriação de contos realizado por Viviane Coentro:

"Hoje eu faço o estudo de cada conto que eu trabalho. Eu tento procurar onde esse conto ressoa. Essa coisa do lugar que a Regina fala, que em um primeiro momento era tão vago, e agora está cada vez mais nítido porque eu comecei a pensar "que lugar é esse de que ela fala?". "Para onde eu tenho que ir?". "Se a história nos leva para um lugar que é mistério, eu quero que a história me leve para esse lugar". Então, hoje, dentro do meu estudo da história, a primeira coisa que eu tenho que fazer antes de pensar na minha voz, na fala dos personagens, em qualquer coisa, é ler a história, reler a história e pensar pra onde essa história está me levando.

[...] meu começo sempre foi assim, desde quando que eu contava conto de autor, eu tenho que gostar da história. É o princípio básico. Ler muito e gostar da história. Para qualquer contador, na minha cabeça, tem que ser assim."

Sobre a escolha do repertório, Madalena Monteiro acredita que seja fundamental que o contador saiba escolher, tendo como critério não somente a qualidade do conto bem como a afinidade deste com o próprio estilo de narrar, ou seja, a história tem que "combinar" com o narrador:

"Existem histórias que por mais bonitas, surpreendentes ou bem construídas que sejam não combinam com nosso estilo de contador e outros irão contá-las".

Liliana Cinetto, contadora de histórias argentina, em depoimento registrado em 2007, em São Paulo, na ocasião do evento "Te dou minha palavra", promovido pelo Itaú Cultural, enfatiza a diferença entre a formação de repertório dos narradores tradicionais e a formação de repertório por meio da leitura, típica dos contadores urbanos:

"Também acho que nós temos que ler muito para encontrar contos, histórias, um repertório que eles (os contadores tradicionais) recebiam pela via oral. Nós temos que apelar para os livros, somente em alguns casos podemos receber histórias pela via oral. Então, a leitura para formar um repertório e os conhecimentos das diferentes disciplinas para formar a técnica que não é uma técnica que recebemos de maneira espontânea, sou clara?"

Por outro lado, a aproximação com a tradição oral é muito importante para o narrador urbano, como afirma Gislayne Avelar Matos:

"É indispensável para o mundo a cultura oral. É através da cultura oral que nós passamos e trocamos aquilo que é próprio do humano, que nós trocamos olhares, sensações, que a gente olha para o outro e mais ou menos sabe se dá para chegar ou se não dá para chegar. Isso a gente aprende com a oralidade, a gente não aprende isso com a escrita. Esse reconhecimento do outro como semelhante, é coisa que a gente aprende na cultura oral através da oralidade, em presença.

É a presença de um ser vivo com outro ser vivo que constrói o que é humano. Então eu acho que isso é fundamental! Graças a Deus que no mundo inteiro a cultura oral está sendo resgatada e não é à toa! Isso não é moda. Isso é uma necessidade de sobrevivência e nós precisamos agora cuidar da sobrevivência da espécie. Nesse momento, o que é humano precisa começar a ganhar mais força.

Só trabalho com contos de tradição oral. Primeiro, porque não conseguiria decorar nem o título de nada - nem o meu telefone eu sei de cor, às vezes tenho que olhar lá na minha agenda para saber qual é o meu número - e conto literário tem outra forma de ser preparado. Não é o mesmo caminho, não é a mesma trajetória. O conto literário é conto para ator, não sei se os contadores de histórias são os melhores contadores para um conto literário, sinceramente eu não sei, acho que isso é muito mais da área do ator que do contador."

Essa aproximação também é importante para Viviane Coentro:

"Eu parei de contar conto de autor, não por nada, porque acho que o processo é outro. No conto de autor, tem essa discussão de respeito ao autor [...] E a questão que me vem hoje é, se ele é de autor e eu tenho que respeitar as

palavras do autor, será que eu estou contando ou falando um texto oralizado? [...] Então eu acho que as histórias tradicionais estão me levando para esse lugar de resgate de humanidade. É isso que eles estão pedindo para o contador de histórias ir falar. Humanizar, resgatar valores [...]"

O *insight*, o improviso, a intuição, aspectos questionados por muitos, não é algo espontâneo como pode parecer de imediato, tem como base muito estudo, sendo sustentado pela experiência, pesquisa e observação.

Há outros processos ainda, como por exemplo, o da soma. O artista vai juntando... juntando... juntando... tudo o que ele acha que lhe servirá para sua criação: cartas, fotografias, rascunhos, esboços, rabiscos feitos ao acaso, rasuras, namoros, telefonemas, desprezos, amores, tristezas, abandonos, passeios, etc... Um dia, consultando esse material, cavucando os recônditos da memória, a partir de um deles, ou de mais de um, ou de todos, o artista poderá ter o famoso insight, dando início, assim, a sua criação. (FORTUNA, 2002, p. 63)

Sobre o processo de criação do artista, Fortuna (2002, p.63) complementa:

Há, enfim, processos... e processos... e processos... de criação, dos mais variados e exóticos percursos. Eles podem ser mais emocionais, menos emocionais; mais intuitivos, menos intuitivos; conter uma carga maior e menor de sensações; mais casuais ou menos casuais, mais causais e menos causais; entretanto, nenhum deles pode passar sem o crivo da razão ou sem a administração das pulsões emocionais do criador. Se o processo de criação ficar, o tempo todo, só nos sentidos, por exemplo, o artista não gestará a obra futura.

Em depoimento recolhido por Matos (2005, p.114-5), o contador urbano Roberto Carlos Ramos explica:

Eu não posso negar, eu vivo de contar histórias, sou contador de histórias profissional. Na verdade, eu não sou tradicional, se tivessem me tirado lá do interior... eu acho que a partir do momento em que eu pisei num palco para contar alguma coisa, para fazer um espetáculo, muda. [...] Tudo o que a gente coloca em volta é para ajudar, na verdade, a se aproximar daquela realidade que existiu um dia. [...] É, eu acho que antigamente as coisas eram muito mais simples, eu tento trabalhar nesta simplicidade, mas parece bobagem, não é nada, tenho oito toneladas de equipamentos de som que me acompanham, tenho um caminhão de som que me

acompanha, na minha simplicidade (risos), sabe, um caminhão, um Scania para levar caixas de som, palco, e tudo quanto há na minha simplicidade, então, quer dizer, antigamente não precisava disso. Então, é por isso que nós não vamos mais recuperar, resgatar totalmente algumas coisas que não são resgatadas.

Como se observa, os caminhos de formação são múltiplos e diversificados. Muitos contadores aprenderam a contar de forma muito intuitiva. Desenvolveram um saber que tem como base a própria experiência de viver. Somando experiências, vivências, orientações, cada qual seguiu um caminho e construiu um estilo próprio de contar.

E sobre a motivação?

Questionada sobre as razões que a fazem contar, a contadora de histórias Lenice Gomes relata:

"Vários são os motivos. Mas acho que posso dizer que conto histórias para partilhar com os outros o que tenho e o que necessito ter: sonhos, fantasias, desejos, alegrias, tristezas [...]" (Lenice Gomes)

Gislayne Avelar Matos, explica:

"Eu não saberia fazer outra coisa. Eu dou formação para novos contadores e trabalho com terapeutas o conto como um instrumento no processo terapêutico. Como é que o conto pode ajudar o outro a construir a sua própria história numa narrativa mais rica. Enfim, tenho grupos em que a gente trabalha o estudo aprofundado de contos, em que a gente trabalha o que é que essas histórias que falam de temas universais, que em qualquer época e qualquer lugar do mundo as pessoas vão viver essas mesmas experiências, a experiência do amor, do desamor, da morte, do encontro, do desencontro, enfim, como essa linguagem universal do conto pode iluminar essa minha experiência particular e como que nessa relação de identificação com os personagens de um conto, eu posso ver a minha história de uma distância emocional e também com recursos para repensá-la, para recontá-la, para passá-la num crivo." (Gislayne Avelar Matos)

Como parte do estudo, os contadores de histórias urbanos se preparam para narrar. É nessa preparação que o narrador cuida da apropriação do conto, como explica Aglaê D'Ávila:

"Eu trabalho muito com uma coisa que eu chamo de "guião". Se eu escolho a história, eu faço um "guião" da história, ou seja, quem são seus personagens, eu tento imaginar um perfil para cada um dos personagens. Depois, quais são os personagens animais, quais são os personagens fantásticos [...]. Então eu vou selecionando os elementos da história. Para você ter um guia, por isso que eu chamo de "guião", e essa mesma ficha uso para o teatro. Então eu boto lá: em que tempo a história está, qual é o seu nível de interesse, quais são os elementos que eu posso chamar mais a atenção, ou seja: aspectos morais? Aspectos da sensibilidade? Do romantismo? O quê? E aí, também, imagino muito a questão da música que pode caminhar junto com a história, para mim, ela faz o que chamo de "paisagem sonora". Toda a história tem que ter uma paisagem sonora para que a gente imagine onde ela aconteceu."

Para Stela Barbieri, a preparação se dá da seguinte forma:

"Primeiro eu vou lendo e degustando, vou sonhando com elas, sabe? Acho que tem uma empatia já. As imagens vão ficando fortes enquanto eu vou estudando ou quando eu ouço. Eu guardo muito as histórias que eu ouço, mas do que as que eu leio. Elas viram experiências na minha vida. Elas são muito fortes para mim.

Depois vou lendo de novo, vou relacionando com imagens, vou pensando em sons, vou povoando isso de sentido, fazendo conexões com esse universo poético. Depois, estudo várias vezes, às vezes gravo e ouço eu mesma contando, por causa dessa facilidade de contar o que ouço, e transcrevo o que eu contei, do jeito que eu contei.

Vou criando algumas estratégias para aquilo ir ficando incorporado em mim. Eu sinto que quando eu conto bem é quando aquilo está tão dentro de mim que é como se fosse uma experiência que eu vivi mesmo.

Então, eu conto do ponto de vista da experiência, não do texto. Pra mim não funciona tanto, precisa ser muito mais pela imagem, pela riqueza da imagem. A minha relação com o sabor da palavra é mais pelo que as palavras conseguem descrever daquilo que eu estou vendo internamente."

Como se observa acima, no depoimento de Stela Barbieri, na preparação, o contador estabelece um diálogo com a história e, através deste diálogo, um encontro com a sua própria história, como se pode observar no seguinte relato de Gislayne Avelar Matos:

"Eu acho que para uma pessoa saber contar histórias, primeiro deve saber contar a sua própria história. É contando a nossa própria história que nós podemos encontrar nos heróis do conto, nos personagens, uma identificação com aquilo que somos nós. Quando a gente conta uma história que ela é verdadeira, que você conta uma verdade, você não está contando a história do outro. Você conta a própria história através de outros personagens e a nossa história é isso que nós temos de igual, esse universal que nós somos igual a qualquer pessoa. Quem é que nunca sofreu por amor? Quem é que nunca teve um problema com o seu companheiro? Quem é que nunca teve uma perda? Quem nunca teve inveja, quem nunca ficou irado com alguma injustiça? Quem nunca foi vaidoso? Nós todos fomos. No momento em que você começa a reconhecer em você isso, a se contar a sua própria história, - como dizem os sufis, "viajar na própria terra" - você começa a perceber que os contos falam é disso. É desse seu mundo interno e, na medida em que você explora vai compreender que as histórias te contam sobre você mesmo. Cada vez mais as histórias te contam sobre você. Então, acho que isso é fundamental para um contador de histórias.

Para mim, o verdadeiro contador de histórias é aquele que conta a sua própria história enquanto conta as histórias que nos vem de longe. Alguém que conta algo que nada tem a ver com ele, não está dizendo uma verdade, está falando de algo que ele não conhece, que ele não sabe, que ele não é um testemunho. Então, quando eu contei - não sei se você estava aqui - "O Pelo do Leão" e "O Judeu e a Vaca", eu não estava falando só sobre o judeu e a moça, eu estava falando da minha história! Eu também, em muitos momentos, eu preciso de uma vaca para por na sala, para relativizar o problema, para ver que ele não é assim, que as coisas poderiam ser ainda mais complicadas, para conseguir ver as coisas de uma forma mais realista [...] Os contos nos ensina que não é assim que a vida funciona. Então, eu não estou falando daquela moça, eu estou falando de mim, através de falar daquela moça. Então, o contador sempre conta a sua história do lugar de quem experimentou, do lugar de quem reconhece naquele personagem, naquele herói, um reflexo da sua própria história.

Hoje em dia, a preparação para contar é praticamente automática. Quando eu leio uma história, eu já faço a trajetória do herói, dos personagens, eu já percebo os sentimentos, o fio condutor da história através dos

sentimentos. Já vem as falas, o que é que ele está pensando quando tem aquela atitude ou aquela outra. Como é que ele reage diante de determinada situação. O que é que ela vai me dizer. Hoje eu escuto a história e ela já vem pronta. [...] É automático no sentido de que você tem um olhar que já é um olhar trabalhado. Você já escuta ou já lê e já 'pinça ali', como uma águia, dá um vôo de mergulho e já pega aquilo que é essencial, que precisa. Quando se sabe reconhecer o essencial de uma história, se pode construir a história temperando com a sua própria existência.

[...] Contar histórias é a arte da construção da palavra. [...] É um texto que se constrói na hora, na cena. E para isso, o contador tem que estar em contato com muitas coisas dentro dele, que fazem parte de um trabalho de preparação diária."

Viviane Coentro explica que se prepara para contar uma história em diferentes etapas: escolha, estudo e apropriação do conto, diálogo e encontro com a história e criação em torno dela, como se vê no seu relato:

"É assim que eu tenho me preparado na escolha do conto. Primeiro eu leio. Eu gostei desse conto? Eu quero contá-lo? Independente da ocasião, eu quero contar? Então eu começo o trabalho com ele. Faço a divisão em 8 partes que aprendi com a Regina, que acho que me ajuda muito. Mas isso também não é uma sistematicidade. Tem conto que eu leio que não sinto a necessidade de dividir. O conto entra tão 'zup', já está tão dentro que eu já sei ele inteirinho. É muito engraçado: tem conto que pede e conto que não pede. Quando o conto entra inteiro eu já pulo a etapa de divisão, eu já vou para as imagens. Eu imagino todos os lugares, as pessoas, os personagens que estão na história. Aí eu imagino coisas assim: se esse personagem tivesse uma dor de barriga - nem tem dor de barriga na história - mas como ele reagiria com tudo o que ele faz? Dentro de mim, eu brinco com ele nesse sentido. É uma maneira de eu conhecê-lo.

Fico tentando buscar os lugares que o conto apresenta, as sensações em mim: ele vai atravessar um deserto. Eu nunca estive num deserto, já vi fotos, imagens de deserto, mas, eu fico pensando nas sensações que o deserto causa, o quente, a solidão, sensações e sentimentos, areia na cara - que eu detesto areia na cara - coisas que eu sei que são desagradáveis e que de repente uma pessoa que está ali atravessando o deserto com sede também sentiria.

Depois que eu faço tudo isso eu volto para a história e começo a perguntar o que essa história está me ensinando, que perguntas essa história está me fazendo, para mim Viviane, porque não é por acaso que eu escolhi esta e não escolhi outra naquele momento! Quando eu faço essas perguntas pra mim, são elas que acabam saindo quando eu conto. Sem estar falando delas. Mas o jeito que conto guia para isso.

Tem histórias, por exemplo, que eu adoro e não consigo contar. Não me lembro exatamente quem falou, acho que foi no livro da Gislayne, *A palavra do contador de histórias*, pode ser que eu esteja errada, que a história quando entra em você está sendo digerida, gerada. Tem histórias que são geradas rapidinho e elas logo nascem, que é quando você conta e tem histórias que não, que precisam de um tempo maior de gestação. Como todos os animais, gatinho em dois meses nasce outro gatinho, o ser humano precisa de nove meses, o elefante, precisa de vinte. As histórias não são geradas todas ao mesmo tempo, no mesmo ritmo. Acho que essas histórias que eu adoro e não consigo contar são como um bebê, que se nascesse de quatro meses não iria sobreviver. Assim como a história de repente não ficaria do jeito que eu gostaria que ela ficasse.

O contrário também acontece. Você conta uma história, conta, conta e chega uma hora que você não tem vontade de contá-la mais. Ela nasceu, mas está no momento de voltar de novo, para esse lugar de onde ela foi gerada e ficar lá às vezes hibernando, aguardando ou sendo reinventada para sair em um outro momento. Acho isso fantástico! Não é ideia minha não, mas na hora em que li pensei: é isso o que acontece. Porque que eu contava tanto uma história e de repente não tenho mais vontade? Acredito que naquele momento ela estava me dizendo alguma coisa e que agora ela não precisa mais. Talvez um dia ela volte, talvez nunca volte. E tem aquelas histórias que nos acompanham sempre. São histórias que tenho vontade de contar sempre, sempre. É história que está sempre junto, como a Célia colocou no relato de experiência, é como se fosse um guia. É uma história que te diz 'o caminho é aquele', 'lembra que o caminho é esse?'. Ela está sempre ali como se fosse um alerta dizendo, uma luz, uma coisa que dissesse o caminho é este aqui, o caminho que eu acredito, que eu trabalho. É assim."

Madalena Monteiro também percorre algumas etapas quando se prepara para narrar um conto "novo". Ressalta que na medida em que se torna mais experiente, o processo de preparação se altera. É como se as histórias e os exercícios transformassem o narrador, deixando-o, com o tempo, mais apto para exercer seu papel. Se as histórias moram nas pessoas, elas arrumam a casa para melhor acolherem-nas:

"Tenho um processo de aproximação com os contos que começa com o encantamento possível por meio da palavra. Gosto demais das palavras, bem ditas, bem encadeadas, das imagens que elas podem suscitar. Por isso, quando escolho contar uma história um de meus primeiros movimentos é contá-la para alguém bem próximo (da família, geralmente), depois costumo escrevê-la com 'minhas palavras'. Há um limite muito tênue desse momento: não sei se decoro ao escrever ou se a história que já está dentro de mim vai parar no papel. Porque a partir do momento que a escrevo, passo a contá-la de maneira muitíssimo próxima da que escrevi.

Preciso dizer que o processo que vivo hoje em dia é muito distinto do que vivia antes, quando fazia questão de passar por vários das etapas que aprendi com Regina Machado e mais outras que eu mesma descobri como úteis para a minha preparação, por exemplo, gravar, ouvir, marcar o que não estava de meu agrado, gravar novamente e assim por diante. Também contava a história internamente várias vezes, enquanto dirigia, tomava banho, antes de dormir.

Hoje, quando resolvo contar uma história ela começa a morar dentro de mim muito mais rápido do que antes. Porém, como sou uma adoradora das palavras, algumas construções que faço, procuro registrar por escrito para não correr o risco de esquecer a maneira como pensei contar esta ou aquela parte.

É incrível como a experiência de contar ano após ano, mesmo que não sejam as mesmas histórias, nos estrutura internamente de tal forma que, a cada vez, torna-se mais natural e mais rápida "apropriação" da história."

Questionada sobre quais saberes são fundamentais para um bom narrador, Stela Barbieri explica:

"Olha, eu acho que a coisa mais fundamental é a gente conseguir estar pleno nos encontros com as pessoas. Conseguir, em cada momento que a gente tem com alguém, poder olhar para aquilo de fato.

As nossas experiências de vida são as coisas mais importantes, elas vão fazendo conexões com a história.

Poder imaginar, se imaginar na pele do outro, de imaginar aquela situação vivida, esse poder de se transportar que a gente tem para outra realidade que não é a nossa.

Eu acho que a coisa mais importante é deixar com que a história nos povoe, sabe? Que ela possa murmurar dentro da gente, de fato.

Às vezes eu estou fazendo um livro ou preparando uma apresentação e fico dias com aquela história. Eu estou fazendo outras coisas e aquilo me vem de novo, de novo, de novo [...] e acho que as histórias têm momentos na vida da gente. Teve momento em que eu contava a mesma história muitas vezes, depois passa!

Tem umas que você nunca vai contar, eu ouço as pessoas contar e acho lindo, mas [...]

Eu acho que, na verdade, o fundamental é cada um achar o seu jeito, de como é que a história murmura dentro de você.

Tem gente que tem o poder incrível de dar tons para as palavras. Eu já não tenho, meu caminho é outro.

Eu acho que existem muitas maneiras de a gente se aproximar das histórias, não acho que é uma só.

Eu acho que é uma coisa pendular, a história entra em você e você deixa que ela te povoe e depois você traz ela para o mundo ressignificando a partir da sua experiência.

Esse pêndulo para cada um funciona de um jeito. Como é que você absorve aquilo e como é que você traz de volta.

Essa coisa pendular vai ganhando outras configurações."

Assim como ocorre com os narradores tradicionais, o universo dos narradores urbanos é bastante diversificado. A memória é a principal faculdade de todos os narradores e a experiência de vida é alimento nos dois casos. Entretanto, há aqueles que, à maneira dos contadores tradicionais das comunidades rurais brasileiras, utilizam a voz como principal instrumento de trabalho e a expressão corporal como um desdobramento da palavra, algo natural e não ensaiado. Nestes casos, no máximo, o contador é acompanhado por algum instrumento musical. Mas temos também aqueles que, à maneira dos antigos contadores africanos ou orientais, trazem outros elementos para a performance, como música, tecidos e objetos. É o que se observa no relato de Aglaê D'Ávila Fontes:

"Eu uso muito a música porque como está na minha área de especialidade, eu crio canções para introdução da história, eu posso tocar e fazer os elementos. Isto fica em torno do espetáculo que tive em rádio contando histórias, criando para crianças durante sete anos."

No relato de Gislayne Avelar Matos:

"Se você for olhar o que é o mundo contemporâneo é um mundo que sobrecarrega no visual! Nós éramos uma sociedade de escuta, sobretudo era a audição o sentido que nos agregava, que nos unia em torno dessa palavra. Hoje não, hoje é tudo muito visual. Em algumas situações, se o contador não usar o mínimo de um recurso, um cenário, por exemplo [...] Eu não trabalho com cenário. Eu uso um tapete, um biombo que são marcas que delimitam a cena, mas só. Não tem muita coisa. Às vezes, eu coloco alguns objetos que lembrem a cultura da qual eu estou falando, ou lembra aquele tema, por exemplo, se vou contar contos de mulheres, eu costumo colocar umas caixas - mulher gosta muito de caixas - , uma meio aberta saindo um pedaço de um lenço, um colarzinho de pérolas pendurado em algum canto e só. Não precisa de mais nada [...]

Eu tenho algumas roupas de contadora, que não é nenhum personagem. É uma roupa! Eu gosto muito dos contos árabes, eu tive um contato com essas coisas. Eu tenho umas roupas afegãs, umas coisas assim. Uso essas roupas para contar, mas também se não tiver, eu ponho um xale, só para eu sentir que nessa hora eu estou a serviço. Estou a serviço do conto e, às vezes, o conto gosta de um certo capricho. Então, você põe um xale, põe alguma coisa assim para dizer "agora eu estou aqui para te servir", e ele fica satisfeito, os personagens gostam."

Como se vê, ao buscar tornar a narração uma apresentação artística, o narrador contemporâneo se aproxima do contador tradicional; pois, através do desenvolvimento de um percurso criador em torno da palavra oral, tem a oportunidade de reativar em si próprio a experiência ancestral da arte de contar histórias, com tudo o que ela sempre representou para a humanidade em sua história. Ao buscar a arte na narração, mesmo tendo a leitura e a escrita como fonte principal de constituição de repertório e como base para estruturar o pensamento (ZUMTHOR, 1993), o contador urbano liberta-se do texto escrito e torna-se livre para criar, como faz o contador tradicional.

E foi assim, saindo da noite dos tempos, quando as pedras ainda não tinham endurecido, que a velha 'palavra encantada', escondida nos contos, continuou a encontrar ninhos que a acolhessem, na grande família dos artistas da "palavra". (MATOS, 2005, p.130)

Sendo, portanto, o ofício do narrador uma arte, é possível de fato aprendê-la? Pode-se considerar que esta arte é aprendida apenas pela leitura? Sendo o acesso ao conto feito

pela leitura, transformar o conto em espetáculo artístico exige outros tipos de aprendizagem?

De que natureza são estas aprendizagens? Não seriam estes contadores entrevistados portadores do dom de narrar? É possível ensinar alguém a contar histórias? Como é possível fazer isso? Os próximos capítulos irão apresentar autores que buscaram investigar estas questões e escreveram obras para orientar pessoas interessadas em aprender a contar histórias.

PARTE B

A APRENDIZAGEM DA ARTE DE

CONTAR HISTÓRIAS

“É pela palavra, e somente por ela, que se manifesta plenamente o humano.”

Paul Zumthor

5 MAS... ARTE SE APRENDE?

O senhor... mire, veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam, verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra montão.

João Guimarães Rosa

Tanto o conto quanto o narrador situam-se no universo da arte e a ideia de aprendizagem está presente tanto no ofício do contador tradicional quanto no ofício do urbano.

Desta forma, antes de defender a necessidade de uma aprendizagem no campo da Arte para aqueles que, não pertencendo a uma cadeia de transmissão oral de histórias, desejam se tornar narradores, é preciso situar a prática de contar histórias como uma prática artística. A próxima questão a se investigar, é sobre a natureza da aprendizagem desta arte. Como alguém aprende a ser um artista? Ou como alguém aprende conhecimentos da área de Artes?

Durante muito tempo, a arte foi entendida como um dom, uma habilidade inata da qual são dotadas algumas pessoas. Esse pensamento reflete muito o julgamento do senso comum “eu não tenho jeito para isso... não nasci com esse dom!” Muitos teóricos, influenciados pelo modernismo, que defendia a livre-expressão, propuseram a aprendizagem da arte livre de qualquer situação orientada de ensino. Da ideia de livre-expressão para o *laissez-faire* no ensino da arte, deu-se um pequeno passo que contribuiu para a crença de que, se na expressão de uns ou outros não havia muita qualidade, era porque o sujeito não era portador de muitas habilidades ou jeito para a arte.

De acordo com esta perspectiva, a pessoa nasce com o dom de narrar. Ignora-se, portanto, o contexto educativo no qual a pessoa está inserida deste seu nascimento e todas as experiências vivenciadas ao longo da vida, escolarizadas ou não. E, em contrapartida, aqueles que não foram agraciados com este dom estão impossibilitados de aprender, pois talento não se aprende.

Hoje, ao se apontar para a possibilidade de aprender e ensinar arte, está se reconhecendo a arte como área do conhecimento humano e não somente da expressão humana. Desse modo, como explica Barbosa (2005), a arte deixa de ser tratada como um “grito da alma”. Entender a arte como conhecimento, implica entender a possibilidade de seu ensino e aprendizagem.

No imaginário ocidental, outra concepção de aprendizagem influenciou o ensino da Arte: a crença de que aprender arte é aprender técnicas de reprodução de modelos oferecidos. Desta forma, através dos exercícios e modelos apresentados, o aluno aprende via imitação. Reduz-se o aluno a um sujeito passivo, aquele que ensina a um agente transmissor e o conhecimento, a algo que pode ser transferido de uma pessoa para outra por meio da demonstração e da apresentação.

Desta forma, cursos e livros que pretendem ensinar alguém a ser um contador de histórias, através da apresentação de técnicas e de receitas de como fazer, como falar, como respirar, como se movimentar, etc., sustentam-se nesta concepção de aprendizagem via repetição de modelos, que pouco contribui para ajudar alguém a ser um bom contador de histórias. A técnica pode constituir-se como instrumento do fazer artístico, mas, não se produz arte de forma tecnicista. Ao contrário, por meio da compreensão da arte, ou do contato com a arte, alguém pode aprender a contar histórias com uma qualidade muito superior.

A concepção de aprendizagem, mais afinada com a contemporaneidade, aponta que a aprendizagem é fruto de processos complexos de pensamento, nos quais a ação mental do sujeito que aprende é determinante para a aprendizagem. É óbvio que os sentidos cumprem um papel importante, pois são portas de entrada pelas quais se tem acesso aos estímulos e informações do meio externo. Mas, por detrás do olho que vê e do ouvido que escuta, existe uma ação cerebral que processa, interpreta, digere e reelabora, o que chega, para enfim, permitir que o sujeito se aproprie do conhecimento, não como uma cópia; mas, como uma nova produção. Esse é o esforço que todos fazem para tornar seu, o conhecimento que está no mundo. Como bem afirma Martins (1998, p.128), “só

aprendemos aquilo que, na nossa experiência, se torna significativo para nós.” Cabe citar uma frase, colhida por Seber (1997, p.241), de um menino da antiga 4ª série do Ensino Fundamental sobre o que é aprender. Disse Guilherme que “aprender é quando a gente já sabe alguma coisa, daí a professora fala uma coisa que a gente entende e daí o que a gente já sabe fica maior”.

Pode-se considerar verdadeira a afirmação de que ninguém pode ensinar o outro a contar histórias, posto que este saber não é transmissível, não é de natureza que pode ser depositado ou imposto de “fora para dentro”. Mas, por outro lado é verdadeiro dizer que todo aquele que desejar, pode aprender a contar histórias, pois pode reconstruir em si um saber, que está no mundo, a partir da assimilação, da compreensão, da elaboração e da transformação que se opera dentro de si, por meio da interação reflexiva com a arte de contar histórias. Algo que somente ocorre, quando se tem acesso às situações de aprendizagem adequadas – que não necessariamente se dão em contextos de educação formal.

Aprender pela experiência é um processo complexo. Envolve, segundo Read (2001), experiências motoras, sensoriais e a capacidade de articular e controlar essas experiências com vistas a uma intencionalidade.

Como se dá, afinal, a aprendizagem artística? O que significa aprender na arte de contar histórias?

5.1 A Proposta Triangular do Ensino da Arte

A proposta triangular para o ensino da arte, criada pela pesquisadora brasileira Ana Mae Barbosa, corresponde a uma fase pós-moderna no ensino da arte, onde o conceito de arte está ligado à cognição, sendo a expressão produto dela. Segundo a pesquisadora:

Arte não é apenas básico, mas fundamental na educação de um país que se desenvolve. Arte não é enfeite. Arte é cognição, é profissão, é uma forma diferente da palavra para interpretar o mundo, a realidade, o imaginário, e é conteúdo. Como conteúdo, arte representa o melhor trabalho do ser humano. (BARBOSA, 2005, p. 4)

Suas ideias movimentaram o panorama da arte-educação brasileira, na década de 80, e se sustentam nos pressupostos defendidos pelo movimento de “Educação pela Arte”, defendido por arte-educadores estrangeiros, a partir da década de 60. Segundo Elliot Eisner, citado por Barbosa (2005, p. 36-7), e um dos representantes desta vanguarda, a aprendizagem da arte deve corresponder a “as quatro mais importantes coisas que as pessoas fazem com a arte. Elas a produzem, elas a vêem, elas procuram entender seu lugar na cultura através do tempo, elas fazem julgamento acerca de sua qualidade”.

Sendo assim, Ana Mae Barbosa estabelece que a aprendizagem em arte pressuponha experiências em três eixos: apreciação, história e fazer artístico, ou seja, as pessoas aprendem arte quando lhes são permitidos: o acesso à produção artística, à informação acerca da arte e a oportunidade de realizar trabalhos de natureza artística.

Portanto, os contadores de histórias aprendem sua arte contando, apreciando outros contadores e refletindo sobre a natureza e a função da arte narrativa na sociedade e na experiência pessoal de cada um.

5.1.1 O fazer artístico do contador de histórias

O fazer artístico pode ser entendido como a produção de trabalhos artísticos, decorrente do desenvolvimento de um percurso de aprendizagem em arte; no qual, técnicas, habilidades, competências e recursos estão em constante aprimoramento e se articulam para dar forma a uma ideia, que se expressa por meio de uma produção artística.

O fazer artístico corresponde a todas as ações criadoras em torno da narração. Como, por exemplo: a forma de narrar, os elementos sonoros e cênicos, o figurino e ambientação do espaço. Tudo o que envolve a técnica, as habilidades e os recursos aos quais recorre o narrador para exercer sua arte.

Trata-se de um conjunto de saberes que se articula para concretizar o ato de narrar e que é desenvolvido em um percurso criador orientado e estimulado por aprendizagens significativas em torno da palavra oral, em oficinas de expressão, construção e experimentação de recursos.

Um aspecto importante do fazer artístico corresponde ao estudo criador em torno do conto. De acordo com Machado (2004), o contador precisa compreender significativamente a sequência narrativa da história e percorrer o trajeto do seu fio

condutor. Neste percurso, faz-se necessário mobilizar alguns “recursos internos” e transitar nos espaços e lugares em que os personagens agem percebendo as qualidades, os climas de cada parte, as peculiaridades de cada personagem e o lugar simbólico que cada um ocupa, buscando aproximar-se expressivamente deles.

Através do estudo criador do conto, o narrador adquire sua memória estrutural, condição necessária para a ação de contar, pois o que diferencia a narração de texto da tradição oral da narração de texto literário é o seu caráter aberto. É assim que “o texto deixa de ser uma sucessão de palavras no espaço do papel e passa a habitar o narrador, ou o leitor, constituindo um mundo de infinitas melodias”. (MACHADO, 2004, p.56)

Ainda no âmbito do fazer artístico, encontram-se as pesquisas sonoras, plásticas e corporais do contador. A aprendizagem de algumas técnicas encontra aqui sua morada. O contador escolhe se irá usar algum acessório, objeto ou instrumento musical e se prepara para dominar seu uso, estes são os “recursos externos” (MACHADO, 2004). Ele também pesquisa e aprende formas de começar uma história, formas para terminar, elementos de passagem entre uma história e outra, etc.

O fazer é alimentado pela apreciação e pela reflexão em arte.

5.1.2 A apreciação artística e o contador de histórias

A apreciação em arte corresponde ao desenvolvimento, da competência de leitura e de fruição, da produção artística. Ler uma obra de arte, da mesma forma que se lê um texto, é atribuir-lhe significado, é interpretá-la, é dialogar com a obra e com o seu produtor.

A leitura de um texto ou leitura verbal trata-se da leitura de um conjunto de fonemas, palavras, frases que se articulam num conjunto de ideias. A leitura imagética ou visual trata-se da interpretação de uma trama feita por linhas, formas, cores, texturas... E a leitura da performance de um narrador? Trata-se da leitura de um conjunto de estímulos visuais e principalmente sonoros, como: a voz, o ritmo, os movimentos, o conteúdo do conto. É perceber os elementos presentes na performance e atribuir-lhe significados por meio da relação que se estabelece entre eles e com eles. Toda leitura pressupõe a presença de um leitor ativo que examina, contempla, interage com a obra, processando todos os elementos constituintes.

Solé (1998) explica que é o leitor que constrói o significado daquilo que lê, o que não quer dizer que a obra não tenha significado em si. Isto quer dizer que o significado que uma obra tem para o leitor, não é uma tradução do significado que a obra tem em si, mas uma construção que envolve a obra, os conhecimentos prévios do leitor e os seus objetivos.

Na arte de contar histórias, a apreciação implica no desenvolvimento da competência de leitura e de desfrute da arte narrativa, através da observação de contadores de histórias diversos em situação de performance.

O contador de histórias se enriquece a partir da apreciação de outros contadores, ou seja, utiliza a imagem de outros narradores, que lhe são fontes de inspiração. Através dessa observação, associada aos princípios estéticos, éticos e históricos, desenvolve sua capacidade crítica em relação à qualidade da narração.

A criticidade, que é decorrente dessa observação, torna-se um recurso para a narração, permitindo maior capacidade de olhar com profundidade, opinar, selecionar e avaliar. Assim, o contador desenvolve sua capacidade de leitura social, cultural e estética. Como explica Barbosa (2005), no aprendizado artístico, a mímese está presente no sentido de busca de semelhança e não como cópia.

Sempre há uma influência de um artista sobre outro, ainda que não de forma direta. Um narrador capta o universo sonoro e plástico de outro contador e pode utilizá-lo na sua forma particular de narrar. Por isso, muitos contadores dizem que, ao narrar, se apóiam na memória auditiva e visual de um outro contador que assistiu contando aquele mesmo conto, embora não tenha a intenção de imitá-lo, a presença dele guia e traz referência. Mas, mesmo que desejasse, nunca conseguiria narrar da mesma maneira. A sua performance será sempre única. Trará sempre sua marca pessoal porque é produto de sua história, de seu percurso de criação, de sua compreensão e capacidade de criação em um dado momento.

É importante apreciar os contadores em situação de performance para desenvolver a capacidade de julgamento estético, através da compreensão da arte narrativa. A apreciação constitui parte essencial da alfabetização estética do narrador. O exercício desse julgamento, a reflexão e análise da capacidade do narrador em oferecer imagens por meio de gestos, objetos e espaço cênico contribuem para conhecer arte de uma forma geral e entender seu lugar na contemporaneidade.

A fruição do conto é uma experiência única e pessoal. O sentimento, a sensação e o pensamento que ela evoca em cada um são ressonâncias internas que permitem ao ouvinte recontar o conto em si próprio. Assim explica Machado (2004, p.42):

A experiência da história [...] é singular e inquestionável; depende do momento da história pessoal de cada expectador e é sempre uma conversa entre dois reinos de imagens: o reino de imagens presente na obra de arte e o reino de imagens que constitui a experiência de mundo de quem entra em contato com essa obra.

É preciso educar o olhar, ampliando a capacidade de experiência e aprendizagem por meio da percepção. O olhar desenvolvido está a serviço da compreensão. No mundo contemporâneo, a visão e a audição são solicitadas no cotidiano a todo o instante, mas, de forma, superficial. É educando o olhar e os ouvidos, que alguém pode alcançar uma profundidade maior, ao processar os estímulos aos quais está exposto, e tornar-se capaz de aprender a selecionar elementos visuais e sonoros, utilizando-os para comunicar-se de maneira eficiente e criadora.

É claro que cada pessoa interpreta aquilo que lê a partir do que sabe e, portanto, a leitura está condicionada ao universo pessoal e cultural de seu leitor. “O nosso olhar não é ingênuo, ele está comprometido com nosso passado, com nossas experiências, com nossa época e lugar, com nossos referenciais” (PILLAR, 1999, p.16). Duas pessoas podem ler o mesmo objeto e chegar a conclusões distintas, pois aquilo que se lê está condicionado às possibilidades de leitura do sujeito e a sua motivação a respeito dessa leitura. Segundo Pillar (1999, p.12), “a leitura depende do que está em frente e atrás dos nossos olhos”. Sendo assim, é importante para a ampliação desta leitura o acesso à informação que possa contextualizar, isto é, situar a obra em um contexto histórico, cultural e social.

5.1.3 História e reflexão na arte do contador de histórias

A história, como eixo de aprendizagem significativa em arte, corresponde à aquisição de conhecimento a respeito da arte, seus produtos e produtores a partir da interação com fontes informativas e informantes que refletem sobre arte.

A reflexão sobre a arte de contar histórias pressupõe o contato com a produção acadêmica sobre a arte de contar histórias como objeto de conhecimento. A história da narração oral, bem como a função desta arte nas sociedades de tradição oral e os fundamentos desta produção artística, são essenciais para o desempenho de todo contador urbano distante das práticas das sociedades de tradição oral.

O acesso ao conhecimento sobre a arte narrativa está disponível em bibliografia sobre o tema, em cursos e oficinas de formação, mas também nos espaços onde a arte narrativa está em exposição e debate.

A reflexão na arte narrativa contribui com a formação do repertório do narrador e com a qualidade da performance.

Conhecer as histórias, estudá-las, compreender sua estrutura e sua função na formação humana das pessoas, é fundamental porque o contador deve ter um bom repertório de contos, deve saber onde encontrá-los, como reconhecer uma boa versão e conhecer um pouco da origem das narrativas.

Cabe lembrar que um conto pode ser interpretado de inúmeras maneiras, seus significados percebidos em diferentes camadas e, também num estado de espírito crítico ou superficial. É sempre um ato de interpretação que se estabelece a partir do diálogo entre conto e ouvinte ou leitor.

A reflexão permite que o contador tome consciência de que, quando aprecia uma narração ou faz a leitura de uma história, é destinatário de mensagens portadoras de valores e ideias. É preciso um olhar crítico para analisar e decidir quais contos são pertinentes para formar seu repertório, para perceber como eles podem ser narrados da melhor forma possível.

É importante observar que a narração não se trata apenas de um texto que ser reproduz oralmente como um conjunto de palavras e frases. Como explica Ferreira Santos (2005), um texto não é composto somente pelo seu aspecto semântico, mas também por uma combinação sonora de timbres, ritmos e tons que se harmonizam entre si. Há, portanto, uma musicalidade nos textos que desencadeia uma fruição sonora que mobiliza os sentidos do leitor ou do ouvinte.

Cada narrador traz em si modelos de outros narradores, de formas de narrar, de musicalizar a voz narrativa e de trabalhar esteticamente as palavras, internalizados pelas situações de apreciação da performance de outros narradores. Nem sempre o narrador tem

consciência destes modelos internos, mas eles estão presentes e influenciam sua performance. Por isso, a reflexão torna-se importante, para que o narrador tome distância destes modelos e, pela análise crítica, saiba deles se aproximar para enriquecer sua produção artística, discernindo o que cabe, daquilo que não cabe incorporar em sua narração.

5.2 Aprendizagem significativa na arte de contar histórias

Pode-se concluir que: os três eixos de experiência em arte estão articulados entre si e apontam para uma aprendizagem significativa, de modo que o fazer ganha qualidade quando é nutrido pelo conhecimento e pela apreciação.

A apreciação, por sua vez, necessita de conhecimento que forneça as pistas necessárias para a capacidade de ler de forma significativa e, por outro lado, oferece boas referências para a produção em arte. O conhecimento em arte, ou seja, a história, permite a leitura e a produção comprometida com a qualidade.

A relação entre produção artística, apreciação e reflexão é dialética. Assim, esses três eixos que integram a Proposta Triangular para o Ensino da Arte são três ações mental e sensorialmente básicas para o ensino-aprendizagem da arte de uma forma geral e, da arte de contar histórias, especificamente, pois, o processo de aprender a contar histórias corresponde às três ações que são fundamentais para bons narradores: o narrador conta histórias! Ao mesmo tempo, é ouvinte de outros contadores. Ele deve investigar a função cultural e educativa da sua arte e, ao mesmo tempo, se interrogar a respeito da qualidade estética de sua performance.

Assim, um programa de formação de contadores de histórias deve proporcionar aprendizagem nos três eixos desta proposta, como explica a contadora de histórias argentina Liliana Cinetto, em já citada em entrevista:

"O contador precisa aprender, então, a trabalhar o corpo, a voz, todos esses elementos que você citou [...] Como alguém pode fazer isso?

Pesquisando. Uma pesquisa pessoal que tem que fazer com bons contadores, com as oficinas, com os encontros, também

olhando, não é? Olhando as rodas de histórias, uma pessoa também pode aprender. Mas tem que ter capacidade de olhar, de observar. Um bom contador tem que ser um bom observador. Observar e ser consciente do que observou e tentar fazer o mesmo, mudar o que não quer [...]”

É o que também propõe o “Boca do Céu” – Encontro Internacional de Contadores de Histórias, concebido e coordenado pela pesquisadora e artista Regina Machado, como descreve o programa da 2ª edição, acolhido no Sesc Pompéia em 2008:

[...] o desenho conceutivo desse Encontro inspira-se na Proposta Triangular para o ensino e aprendizagem da Arte criada por Ana Mae Barbosa. As atividades do Boca do Céu organizam-se assim em torno dos três eixos dessa proposta: o eixo da produção, manifesto das oficinas. O eixo da reflexão e contextualizações, manifesto nos debates, narrações experimentais em discussão, relatos de experiências e encontros com contadores notáveis. E o eixo da leitura ou apreciação – nesse caso escuta de histórias – manifesto na enorme variedade de narrações de contadores de histórias que se apresentarão no Boca do Céu vindos de várias partes do Brasil e de outros países.

A função educativa da experiência apontada por Dewey (2008) é de suma importância para o contador de histórias. É pela experiência que o percurso de criação pessoal do contador se desenvolve rumo ao progresso contínuo, fruto do crescimento pessoal e das pesquisas artísticas do narrador.

Assim, arte se aprende! Nas palavras de Jorge Coli (1981, p.117):

[...] na nossa relação com a arte nada é espontâneo. Quando julgamos um objeto artístico dizendo ‘gosto’ ou ‘não-gosto’, mesmo que acreditamos manifestar opinião ‘livre’, estamos na realidade sendo determinados por todos os instrumentos que possuímos para manter relações com a cultura que nos rodeia. ‘Gostar’ ou ‘não-gostar’ não significa possuir uma ‘sensibilidade inata’ ou ser capaz de uma ‘fruição espontânea’ – significa uma reação do complexo de elementos culturais que estão dentro de nós, diante do complexo cultural que está fora de nós, isto é, a obra de arte.

Quando o narrador produz sua arte ele utiliza suas aprendizagens advindas do exercício do fazer, do apreciar e estudar sobre histórias, arte e narradores.

Todo narrador possui uma concepção do que seja a arte de narrar. Esta concepção é fruto de um percurso de aprendizagem e desenvolvimento, até um dado momento da sua

vida. Em contato com a apreciação, com o conhecimento sobre a arte de contar histórias e com o próprio exercício de narrar, esta representação vai sendo revisada, modificada, tornando-se mais desenvolvida, mais complexa, desde que se tenha um olhar atento e reflexivo sobre ela.

Desta forma, aprender na arte de contar histórias, depende dos conhecimentos que o contador já possui sobre a arte narrativa, ou seja, dos seus conhecimentos prévios e das boas oportunidades de refletir sobre a arte narrativa e de atualizar o seu fazer em situações significativas, que podem ocorrer apreciando outros narradores - ou vivenciando propostas que agregam conhecimentos, técnicas e vivências em oficinas e cursos de formação.

Segundo Zabala (1998, p.38), “a situação de ensino e aprendizagem também pode ser considerada como um processo dirigido a superar desafios, desafios que possam ser enfrentados e que façam avançar um pouco mais além do ponto de partida”.

Para que o contador de histórias se sinta motivado a superar desafios, deve tomar consciência do seu saber e do seu “não-saber”. Deve ser capaz de comparar sua prática com a de outros narradores e estar disponível para integrar novos saberes ao seu fazer artístico, o que muitas vezes exige grande esforço em rever práticas cristalizadas e reproduzidas mecanicamente.

É a possibilidade de se relacionar, de forma não-arbitrária, com a arte narrativa que torna possível a aproximação com o que se busca aprender, pela consciência do que já se aprendeu e do que falta saber, do que faz e do que gostaria de saber fazer.

A apreciação de uma performance pode ser exatamente contraditória ao que um narrador faz. Este confronto faz com que o narrador faça uma revisão do conhecimento que possui. Quando tem acesso a algo de maior qualidade, às vezes, é preciso um esforço grande para acomodar as novas experiências ao seu fazer artístico. Muitas vezes, essa experiência favorece uma mudança na própria forma de narrar ou a introdução de novos elementos, outras vezes, o nível de seu conhecimento não é suficiente e o contador precisará de um tempo maior, além de ter outras experiências, para ser capaz de compreender o que, naquele momento, o seu nível de conhecimento não lhe permitiu entender.

Aprender na arte de contar histórias significa formar uma representação cada vez mais complexa a respeito da arte narrativa, atribuindo-lhe significados mais profundos, em contato com a substância desta arte em um percurso de construção pessoal alimentado pela

experiência. Este é o processo necessário para a criação de uma forma própria para a arte de narrar.

De qualquer maneira, o conhecimento que um narrador possui sofre uma reorganização na interação que a complexa relação entre o fazer, a apreciação e o acesso ao conhecimento produz. Quando estas relações permitem a reflexão e a transformação da ação, resultam em aprendizagem.

O narrador faz escolhas e estas se fundamentam no conhecimento que possui, nos modelos que o povoam, no seu repertório e na sua capacidade de compreender a arte narrativa e dominar competentemente os recursos de que dispõe.

A qualidade de seu fazer reflete suas possibilidades de aprender, que são infinitas, tanto quanto sua capacidade de caminhar pela vida narrando, ouvindo e pensando histórias.

6 CONTAR HISTÓRIAS: QUESTÃO DE TÉCNICA?

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

Regina Machado

Entre os autores que se debruçaram sobre a aprendizagem da arte de contar histórias, encontram-se aqueles que anunciam princípios essenciais da arte narrativa, os que oferecem modelos e aqueles que apontam experiências fundamentais para a formação de narradores. Por meio de alguns destes autores, é possível entrar em contato com teorias e escolas que estudam o pensamento humano e com orientações, extraídas de experiências pessoais, que indicam um caminho bastante intuitivo de ensino da arte narrativa.

É interessante ressaltar o lugar de onde falam os autores e o que os movem a falar. Autores comprometidos com a arte-educação, apresentam-se de maneira muito diferente dos autores comprometidos unicamente com objetivos pedagógicos, religiosos e filosóficos.

E, deste lugar de onde falam, evidenciam-se as concepções de aprendizagem da arte narrativa, importantes porque definem a maneira como os contadores são por eles orientados a desempenhar o papel de artistas, de educadores ou de formadores de princípios éticos e morais.

6.1 A proposta de Malba Tahan

Júlio César de Mello e Souza (1895 - 1974) é o verdadeiro nome do famoso Malba Tahan, conhecido pelas muitas narrativas árabes traduzidas para o português e pela autoria do célebre livro *O homem que calculava*, obra que associa incrivelmente o ensino da Matemática aos contos tradicionais árabes. Há quem imagine Malba Tahan como um oriental que viveu durante séculos passados, talvez na Pérsia ou em Marrakech. Contudo, Malba Tahan foi um brasileiro, um carioca que viveu no século XX, um homem comprometido com a educação e com a arte de contar histórias. Quem teve o privilégio de assisti-lo diz que ele empolgava plateias, pois incomparável era a sua habilidade de narrar. Entre tantos livros de contos publicados, Malba Tahan escreveu a obra, *A arte de ler e contar histórias* (1966), destinada a apresentar a aprendizagem da arte narrativa, especialmente, para os educadores de crianças.

Malba Tahan quase sempre se refere ao contador-educador como alguém que é do sexo feminino, embora haja em sua obra depoimentos de professores homens. Fato que aponta para uma vinculação entre o sexo feminino e as atividades ligadas à infância.

Era adepto ao uso das histórias em proveito da educação das crianças, como um recurso pedagógico, pois segundo ele, as histórias enlevam, instruem, divertem e edificam (MALBA TAHAN, 1966). Para Malba Tahan, todo professor deveria ser um contador de histórias.

É possível, portanto, inferir que Malba Tahan escreve sobre a arte de contar histórias, pensando em estabelecer um diálogo com leitores-professores. Embora tenha sido um dos maiores representantes da arte de narrar, não escreve assumindo a posição de artista e sim de educador. Inicia sua obra justificando a relevância do tema e expondo aos leitores que seu texto contará com a colaboração de:

[...] zelosos educadores patrícios, cujas ideias, como sangue novo, forte e sadio, vão repontar nas páginas deste livro, dando-lhes vigor em colorido, e facultando-nos o ensejo de conferir, com o dessas inteligências moças, o fruto de nossos esforços de trinta anos ininterruptos de labores no magistério. (MALBA TAHAN, 1966, p.11)

Seu texto aborda, inicialmente, a conceituação do gênero “história infantil”. Interroga professores, entre eles a ilustre Cecília Meireles, os autores de livros de

“Didática” e os bibliotecários sobre a questão que, em síntese, corresponde a necessidade de adequar a história ao universo infantil, preocupando-se principalmente em tornar a apresentação agradável e interessante, o vocabulário rico e a linguagem acessível e clara às crianças. Isto porque, segundo Malba Tahan (1966), a história deve educar, instruir e divertir os pequenos.

Sobre a apresentação, Malba Tahan (1966, p.12) explica que:

Nem sempre a história é narrada. Em certos casos a história infantil poderá ser: *dramatizada* (teatro infantil, teatro de fantoches, teatro de marionetes); *semidramatizada* (sombriinhas, flanelógrafo); *filmada* (cinema, desenhos animados); *lida* ou *declamada*; *sugerida* (história desenhada); *sem legenda* (história muda); *em colaboração*; *com interferência de personagens*, etc.

É importante ressaltar que, segundo o autor, o êxito de uma narrativa depende da maneira como é apresentada. A forma de apresentação, por sua vez, depende de certas circunstâncias tais como: os recursos disponíveis para o contador, o local em que será narrada, o tempo de duração, as características do público a que se destina, o número de pessoas ouvintes, o gênero e a finalidade da narrativa.

Iniciando cada capítulo de seu livro com uma pergunta, a próxima questão que busca investigar é sobre a importância da história infantil. Destaca como elementos que caracterizam a importância dos contos: a universalidade das histórias, a sua influência, os recursos que oferece aos educadores e os benefícios que poderá proporcionar à humanidade. (MALBA TAHAN, 1966) Ressalta, ainda, neste capítulo, a importância dada à história como auxiliar do ensino dos conteúdos escolares das séries iniciais da educação básica e do ensino da educação moral, ética e religiosa. O caráter de diversão e entretenimento, por um lado, e o caráter de patrimônio das verdades eternas e das tradições, por outro, também foram abordados no diálogo com educadores. As histórias seriam úteis, inclusive, como instrumento de repouso, de descanso da mente infantil após inúmeras atividades e tarefas escolares, bem como de educação da atenção infantil.

É interessante observar que as contribuições das histórias para a educação de crianças apontadas na obra de Malba Tahan, através da sugestão de inúmeros educadores, estão ancoradas em princípios escolanovistas e nos avanços, ocorridos no século XX, no campo da psicologia do desenvolvimento e da aprendizagem.

Com o movimento da Escola Nova, a educação brasileira assistiu ao surgimento de novas metodologias de ensino nas escolas de educação infantil e de ensino fundamental. As críticas tecidas às antigas práticas escolares baseadas, sobretudo, na concepção bancária de ensino, originaram a busca por estratégias diversificadas de ensino que incorporassem a ludicidade à tarefa de aprender. Os jogos, as brincadeiras, o estudo do meio, os materiais didáticos e a narração de histórias foram defendidos como atividades importantes para a aprendizagem dos conteúdos escolares pelos autores escolanovistas. As histórias surgem como tema para os centros de interesse e a “hora da história” é incorporada à rotina escolar.

Malba Tahan recolhe, entre as professoras primárias, diversos exemplos de crianças que apresentavam dificuldades de aprendizagem e de comportamento na escola e que se tornaram ótimos alunos a partir do contato com os contos. O poder transformador dos contos é superficialmente percebido, já que são vistos como instrumentos de formação de atitudes e bons hábitos.

Hoje, muitas práticas escolares utilizadas na educação brasileira no século passado são questionáveis, outras são consideradas obsoletas porque novas pesquisas no campo da educação apontam para novos conhecimentos e descobertas. Sendo, assim, como não poderia ser diferente, Malba Tahan foi um homem influenciado pelas ideias e crenças pedagógicas de seu tempo. Ainda que sua obra traga brilhantes contribuições para a educação, suas concepções estão limitadas pelo estado da Pedagogia e da Psicologia da época.

Se hoje, é atribuído menos valor à questão do uso das histórias para ensinar os conteúdos de história e geografia, por exemplo, pois se desloca seu valor para outras questões; se é questionado o uso das histórias para fins morais, porque se acredita que o desenvolvimento da moralidade se dá de forma diferente e que as histórias perdem seu brilho, quando são explicadas e usadas para atingir um ou outro comportamento infantil, não se pode esquecer que, para o contexto histórico em que Malba Tahan viveu, tais práticas constituíam uma inovação do campo da Educação e da Didática.

Parece que, para que as histórias pudessem ser contadas, publicadas e estudadas, era preciso relacioná-las com a Educação. Como se naquele momento, a sociedade não daria crédito às narrativas se a elas não fosse dado o mérito de educar, ensinar conteúdos escolares e contribuir para a vida emocional das crianças.

Talvez por conta disso, antes de falar sobre a arte de contar histórias, Malba Tahan tenha dispensado boa parte de sua obra, para justificar o valor e a necessidade de contar histórias para as crianças.

É pensando no público infantil, que sugere uma classificação de contos a partir das características de cada fase infantil. Sendo assim, para as crianças de 1 ano e 9 meses até as de 2 anos, aproximadamente, e que estão na fase pré-mágica, Malba Tahan (1966) sugere as histórias de roque-roque¹³. Para aquelas que estão com 2 anos e meio até 4 anos e que ainda estão na fase pré-mágica, as histórias de roque-roque seriam substituídas pelas histórias maternas¹⁴, que podem ser apresentadas de diferentes maneiras com o intuito de despertar o interesse e atenção dos pequenos. E, para aqueles que, ingressando na fase mágica do pensamento, estão no estágio mais adiantado da educação infantil, as histórias mais adequadas são as histórias pré-primárias, que ainda apresentam enredos simples e repetitivos, porém mais afinados com os interesses da faixa etária.

Segundo a professora Heloísa Marinho, citada por Malba Tahan (1966), as crianças de quatro anos interessam-se, sobretudo por temas relacionados ao cotidiano do lar e aos acontecimentos reais da vida urbana e rural. A história de “Dona Baratinha” é uma das preferidas desta faixa etária. As crianças de cinco anos preferem temas semelhantes, com enredos mais complexos. As histórias com personagens animais são as preferidas, entre as quais, destaca-se “Os Três Porquinhos”. As crianças de seis anos começam a se interessar pelas histórias de aventura e pelos clássicos da Literatura Infantil, tais como “Branca de Neve” e “Chapeuzinho Vermelho”.

De acordo com Malba Tahan (1966, p.117):

[...] o grupo denominado ‘histórias escolares’ é, sem dúvida, o grupo mais importante e abrange longo e intensivo período da vida infantil.

São histórias simples, em linguagem adequada, com personagens bem definidas, e que se destinam às crianças que já frequentam os bancos escolares – dos 7 até os 15 anos ou 15 anos e meio.

Desta forma, para os ingressantes no grupo das histórias escolares, ou seja, para as crianças entre sete e nove anos, aproximadamente, as histórias infantis mais adequadas são

¹³ Histórias de roque-roque são os relatos que o adulto cria em torno de uma ilustração ou objeto, com a finalidade de distrair e agradar a criança pequena. O nome roque-roque deriva-se do hábito de narrar em cadeiras de balanço que rangiam enquanto as histórias eram contadas.

¹⁴ Histórias maternas são aquelas que apresentam um enredo curto, formado por frases curtas, acompanhadas por figuras, ilustração, bonecos ou desenhos.

as de encantamento, aventuras e de animais, todas elas com vários conflitos, ponto culminante e desfecho.

As histórias preparatórias são aquelas de aventuras, muitas vezes, de fundo científico ou histórico, tais como histórias de naufrágios e de viagens pelos desertos ou pelo espaço, e destinam-se ao grupo de crianças entre dez e onze anos.

Os que estão entre doze e catorze anos preferem as histórias juvenis, ou seja, “histórias de aventuras, histórias de fundo científico (fantasiosas), biografias, contos policiais (sem crimes), pequenas novelas, etc.” (MALBA TAHAN, 1966, p.119). É nesta fase que ocorre o desinteresse pelos contos de encantamento e magia que passam a ser consideradas narrativas para crianças pequenas.

Os adolescentes constituem-se como mais uma categoria de ouvintes, para a qual as histórias podem ser classificadas. Para eles, as histórias que narram episódios da vida real, aventuras, aventuras policiais e biografias romanceadas são as mais indicadas. É importante aqui, observar se o auditório de ouvintes é formado só por moças, só por rapazes ou se é misto, pois, haverá preferências de acordo com o gênero. Para moças, inclusive, há uma literatura específica, denominada “água-de-rosa”, que abrange histórias românticas.

Por fim, como última categoria da classificação de contos por idade, há as histórias para adultos.

Malba Tahan (1966) conclui sua obra alertando que, embora se possa conhecer as características de cada faixa etária e classificar as histórias, segundo seus interesses, nada permite assegurar o acerto absoluto! Mas, ainda assim, é imperativo investigar os interesses, necessidades e preferências do público ouvinte. Ele aconselha aos educadores dosar a carga emocional da história à idade dos ouvintes, ao momento em que é narrada e à situação dos ouvintes, com o intuito de não causar nenhum dano psicológico às crianças.

O terceiro e quarto capítulos da obra de Malba Tahan (1966) interessam em especial. Tratam do contador de histórias e de sua performance.

Segundo Malba Tahan (1966, p.29-37), as qualidades de um perfeito contador de histórias são: “sentir, ou melhor, viver a história; ter a expressão viva, ardente, sugestiva” e, com isto, evitar a monotonia; “narrar com naturalidade, sem afetação”, considerando por afetação a linguagem rebuscada com floreios literários; “conhecer com absoluta segurança o enredo”, evitando entrecortar a narrativa com frases do tipo “não me lembro bem” ou

com demoradas reticências; “dominar o auditório” e para tanto é preciso eliminar ruídos e interferências que venham prejudicar a audição ou a concentração do narrador ou dos ouvintes; “contar dramaticamente (sem caráter teatral exagerado)”, o que implica em não representar a história abusando dos gestos que, por ventura, possam levar a narração para a comicidade ou transferir o foco da história para o contador. O mesmo ocorre com a questão da modificação da voz em determinadas passagens da história, às vezes, esse artifício provoca risos no momento mais emocionante da mesma; “falar com voz adequada, clara e agradável”. Malba Tahan ressalta a importância de uma fala correta e bem pontuada, bem empostada, com uma respiração adequada e com um bom timbre e altura certa. Indica, ainda, para os contadores, a aprendizagem da arte da Califasia¹⁵ e enumera quatro vozes defeituosas a serem evitadas pelos narradores: a rouca, a demasiadamente fina, a inspirada e a dupla; “evitar ou corrigir os defeitos da dicção” tais como falar omitindo sílabas, gaguejar, falar rápido demais ou demasiadamente lento, repetir um mesmo vocábulo como se não conseguisse ir adiante na narração, apresentar dificuldade em pronunciar certos vocábulos, entre outros problemas; “ser comedido nos gestos” que devem ser simples, expressivos, espontâneos e variados, porém, não exagerados. Enfatiza que “o exagero nos gestos é imperdoável entre os narradores e declamadores” (p.36); e, por fim, o bom contador deve “emocionar-se com a própria narrativa”, o que exige do narrador viver a história.

Malba Tahan anuncia todos os saberes que o contador de histórias deve perseguir e alerta sobre alguns perigos que deve evitar como o de teatralizar demais a narração, exagerando nos gestos ou ainda, aparecendo mais do que a história.

No entanto, como o narrador pode adquirir todas estas qualidades, é questão não tão clara em sua argumentação. Sugere a aprendizagem da arte da Califasia para a resolução dos problemas da comunicação oral; mas, como aprender a viver a história, a narrar com naturalidade, como saber usar os gestos e a voz de forma comedida e, ainda, memorizar a sequência da história? Talvez tenha deixado para seus sucessores a tarefa de investigar estas questões, guiados pelo seu exemplo marcante.

Antes de iniciar o conto e durante sua apresentação, deve o narrador, segundo Malba Tahan, tomar alguns cuidados em relação à história e em relação ao auditório. O primeiro a ser tomado é “verificar se ele (narrador) está bem seguro de todo o enredo da

¹⁵ Segundo o professor Silveira Bueno, citado por Tahan (1966, p. 32), “Califasia é a arte de tornar a palavra **distinta, correta, expressiva e agradável**” por meio de exercícios que levam à expressão oral perfeita.

história (nomes, versos, frases rimadas)” (1966, p.51), destacando, aqui, que não é importante decorá-la e sim conhecer sua estrutura narrativa.

Esta é uma informação importante. Há entre os aspirantes a contadores de histórias esta dúvida: é preciso decorar a história? Malba Tahan já respondia que a questão é se apropriar da sua estrutura. Ter a estrutura narrativa sobre domínio é fator de segurança para o narrador e condição para a narração com eloquência.

Ao mesmo tempo, “verificar se a história que pretende narrar é adequada aos ouvintes [...] e se ainda não foi contada para aquele mesmo auditório” (1966, p.52). Afirmar Malba Tahan que apenas os pré-escolares apreciam ouvir uma mesma história mais de uma vez. Perguntar se já conhecem determinada história não é boa ideia, pois metade da plateia pode dizer que não e a outra metade pode dizer que sim. É mais acertado investigar, com alguns alunos e antigos professores, os interesses do grupo com antecedência.

Definida a história, o contador irá “verificar se a história vai exigir algum material (estampa, bonecos, quadros, flanelógrafos, fantoches, etc.)” e prepará-lo com antecedência garantindo o domínio necessário ao seu manuseio; e “verificar se a história exige, para ser contada, alguma explicação prévia” (1966, p.53) em relação, por exemplo, a uma expressão, local ou costume de uma outra cultura ou região.

Ao utilizar os materiais, alguns requisitos devem ser obedecidos, tais como, apresentarem atributos de arte e beleza, serem atraentes e permitirem a compreensão dos ouvintes. Em se tratando de gravuras, alerta Malba Tahan que “não devem apresentar contrastes chocantes, anacronismos ou erros” e também a gravura “não deve conter nenhuma particularidade que possa atentar contra o decoro ou a moralidade” (1966, p.166).

Chama a atenção aqui, alguns materiais citados por Malba Tahan que são frequentemente de uso escolar, ficando nítida a aplicação dos recursos pedagógicos criados pela Didática da Escola Nova na narração de histórias. Pouca diferença faz que tais recursos não sejam mais usados ou que outros recursos tenham desaparecido, o que é importante nas recomendações de Malba Tahan é que, optando pelo uso de um recurso, qualquer que seja ele, é preciso ter domínio sobre seu uso e grande intimidade com ele, a ponto da narração não ser entrecortada pela necessidade de sua boa utilização. Outra questão, de suma importância, é que eles tenham os atributos de arte e beleza, condição esta imprescindível para a apresentação com qualidade estética. Se não há arte e beleza nos

materiais, estes destoam da história, principalmente se se tratar de uma narrativa tradicional, cujos atributos de beleza e sabedoria resistem inclusive ao tempo.

A duração da história é um fator a ser considerado. O público infantil tem um tempo de concentração diferente do público adulto. Para os adultos, por exemplo, Malba Tahan (1966) acredita que seja possível narrar durante até 35 minutos. É claro que o tempo de duração de uma narrativa se encurta ou se alonga mediante o envolvimento da plateia.

Com relação ao auditório, antes de iniciar a narração, faz-se importante “verificar se o auditório é homogêneo” (1966, p.53-4), pois ressalta o autor que dificilmente uma história agrada a todas as idades e que a homogeneidade do público é um fator de êxito na apresentação do narrador.

Embora se possa considerar demasiadamente taxativo classificar histórias de acordo com a faixa etária, pois não é difícil a surpresa quando assim se procede. É fato que, muitas histórias apresentam conteúdos de difícil assimilação para crianças, outras são longas demais e assim por diante.

É preciso, também, “verificar se todos os ouvintes estão bem acomodados” (1966, p.54) e próximos ao narrador, em local agradável, tranquilo e confortável, com boa visibilidade. Em se tratando de crianças em ambiente escolar, observar se estão alimentadas, sendo o ideal contar história depois do recreio. É observável que estas são condições favoráveis, consideradas importantes, para qualquer situação de aprendizagem.

Contar história pede o contato olho no olho entre narrador e ouvinte! Não se pode esquecer que, antes de ser um ato artístico ou pedagógico, é um ato de comunicação. Garantir a perfeita audição da voz do narrador é outra condição que a experiência do cotidiano revela que se não for atendida, o vínculo entre narrador e auditório não se estabelece.

No caso de auditório estranho, “verificar se deve entrar, previamente, em contato com os ouvintes” (1966, p.57). Segundo o autor, pode ser um problema em classes escolares, o narrador ser um desconhecido; necessitando, assim, de uma auto-apresentação prévia, na qual o narrador deverá ser simpático e elogiar as crianças, mostrando-se amável. Em caso de alunos maiores, poderá contar um caso, motivando a história que será narrada.

Ao iniciar a narração, é preciso saber “impor silêncio ao auditório, ao começar a narrativa” (1966, p.37), o que deve ser feito de maneira a não melindrar os ouvintes, ao

contrário, de maneira a despertar sua simpatia e curiosidade. A busca pelo silêncio faz parte da preparação do ambiente.

Se a história é do tipo que pede a interferência do auditório, é necessário combinar com os ouvintes o tipo de interferência e o momento em que deverá acontecer. Em alguns casos, até mesmo ensaiar a interferência antes de iniciar a narração.

Segundo Malba Tahan, as histórias com interferência são as que mais despertam o entusiasmo do auditório, principalmente, se for composto por crianças. Nestas histórias, os ouvintes podem interferir proferindo em coro: “uma palma; várias palavras; uma frase; parte de uma frase; uma pequena melodia; um som onomatopaico; um canto; um ruído; um assobio; um aplauso; uma vaia, etc” (1966, p.153). O coro pode, ainda, ser formado por toda a plateia, por grupos ou por certos ouvintes previamente designados pelo narrador.

O uso destas interferências requer treino e segurança do contador. Interromper a narrativa e propor ou acolher a participação dos ouvintes exige a habilidade de retomar o fio da narrativa e de controlar o auditório. A questão que surge, então, é: como o contador pode se preparar para adquirir esta habilidade, controle e segurança?

É óbvio que é muito importante “motivar o auditório” (1966, p.58). O contador pode, à moda dos narradores orientais, preceder a narração com uma motivação preparatória, através de frases sugestivas, tais como “A história que eu vou contar é extraordinária...”, “Caso curioso aconteceu com...”, “Vocês sabiam que...” ou “Chegou a hora de saber...”

Este é um conhecimento muito utilizado pelos bons contadores da atualidade. Alguns iniciam sua apresentação a maneira dos contadores orientais, outros se utilizam de cantigas, adivinhas ou uma frase que provoca a curiosidade dos ouvintes.

Uma vez iniciada a narração é essencial “não romper o fio da narrativa com conselhos e admoestações” (1966, p. 38), ou seja, o contador deve conservar a atenção de seus ouvintes pela qualidade de sua história e narração. Em caso extremo de dispersão, se deve procurar envolver a plateia no conto e jamais interromper pedindo para que fiquem quietos. Outro cuidado que o bom contador deve ter é em “evitar os tiques, cacoetes e estribilhos” corporais, tais como, se coçar, piscar, apertar os dedos e os da dicção, tais como, exagerar no uso das locuções como “né?”, “compreende?”, “sabe?” “entendeu?” “aí...”, “então...”, entre tantas outras. Tais ações, ademais do uso de bordões e clichês, enfeiam a narração e causam irritação nos ouvintes.

Há um cuidado, um tanto curioso por não ser visto em muitos contadores, e que é apontado por Malba Tahan (1966, p. 40-1) que se refere a “ter na mão uma ponteira”. Trata-se de um recurso para ampliar a gesticulação do narrador e garantir maior eloquência e suavidade em seus gestos. O ponteiro pode ser substituído por uma flecha, uma régua, um leque fechado ou uma varinha. O narrador:

[...] ora segura a flecha na mão direita, ora pelo meio, ora por uma das extremidades; transfere-a, a seguir, para a mão esquerda; toma a flecha em ambas as mãos; com a ponta da flecha indicará o voo rápido de um pássaro, o caminhar, ao longe, de uma, caravana, o ponto em que o aventureiro enterrou o tesouro... (MALBA TAHAN, 1966, p. 40-1)

O contador enriquece sua apresentação quando sabe “tirar partido de qualquer anormalidade que ocorrer durante a narrativa”. Esta qualidade do contador é definida por Malba Tahan (1966, p. 41) como presença de espírito, que torna o narrador capaz de integrar qualquer interferência vinda do ambiente ou da plateia, na narração sem alterar o fluxo da narrativa ou se perturbar com a situação. Cita como exemplo, um fato ocorrido com ele próprio quando contava uma história para um grupo de crianças. No instante em que narrava a história de um rei, escutaram uma grande explosão na rua. Os meninos ficaram apreensivos. Então, sem comentar o fato, ele o incorporou a narração dizendo “esse rei era tão calmo, tão valente, que um estouro como esse que acabamos de ouvir, não o amedrontava...”. As crianças sorriram e se voltaram novamente para a história.

É importante também, o contador “dispensar aos ouvintes o mesmo índice de atenção – Tratá-los com igual simpatia e com absoluta camaradagem” (MALBA TAHAN, 1966, p.42), sendo assim, deve ter o cuidado, de olhar de forma equilibrada para a plateia, a ponto de atingir a todos com o seu olhar e sorriso, evitando a tendência a olhar mais para aquele que está reagindo melhor. Tal cuidado é importante para que ninguém se sinta excluído da narração. Ao contrário, cada ouvinte deve se convencer de que a história está sendo contada para ele.

Por outro lado, o contador precisa “não se irritar nem se perturbar com a presença do ouvinte ‘tirolês’”. Tirolês é o nome dado, pelos artistas de teatro, para o espectador que assiste a tudo sem sorrir, sem se comover, com semblante fechado e antipático, desconcertando o artista. Malba Tahan aconselha os contadores a fitar com simpatia o

tirolês, procurando cativá-lo, evitando deixar-se contaminar pela sua indiferença e mau-humor.

Mais um cuidado que deve ser tomado pelo contador, é resolver imediatamente as questões ou dúvidas surgidas, durante a narrativa, por um ouvinte curioso ou desajustado. Trata-se aqui de ter o jogo de cintura suficiente para lidar com as perguntas que surgem durante a narração sem ignorar a criança que perguntou e, ao mesmo tempo, sem perder o fio da narrativa.

Ao terminar uma narração, Malba Tahan aconselha a não iniciar outra logo em seguida. Entre uma história e outra é necessário um intervalo que pode ser preenchido por uma conversa ou por indicações motivadoras sobre a próxima história.

Não obstante, um bom narrador precisa formar um bom repertório, saber usar as onomatopeias, conservar elementos que caracterizam o original, como os versinhos e frases repetitivas, narrar sem indecisões, descrevendo detalhes importantes para a boa compreensão da história. Cabe, ainda, citar uma consideração interessante feita pela professora Dirce Capanema Garrido, citada por Malba Tahan (1966, p.47):

Quando nos dispusemos a contar uma história devemos simplesmente contá-la e jamais lê-la ou memorizá-la, pois se assim fizéssemos não poderíamos emprestar à narrativa o aspecto de uma experiência pessoal, desenvolvendo-a com espontaneidade e simplicidade, ficando sujeitas ao rigorismo da forma e não da ideia em si.

Como se observa, Malba Tahan não se presta a dar modelos e sim, orientações e conselhos de grande utilidade para narradores, que apontam, como dito na citação acima, para a ideia de experiência pessoal. O conceito de experiência pessoal como centro da aprendizagem do contador de história exposto nos capítulos seguintes aparece implícito nas considerações de Malba Tahan.

A grande questão que se coloca é como alguém pode se preparar para que no instante da narração possa seguir todos os apontamentos feitos por Malba Tahan?

Segundo o autor, a um narrador compete os seguintes conhecimentos: noções indispensáveis de Literatura Geral e Folclore, estudos sobre Literatura Infantil, noções elementares de Psicologia da Criança e do Adolescente, repertório de histórias, peças teatrais, filmes e desenhos infantis e contato com crianças observando suas histórias, jogos e brinquedos.

Isto implica que ao narrador é preciso disponibilidade para estudar. Contar histórias se aprende também através do estudo. Embora o autor não cite estudos na área de Artes, ele inclui o acesso à literatura, teatro e cinema. Aprende-se, de maneira semelhante, pela apreciação de atividades artísticas e observação de elementos do universo cotidiano em um processo formativo, que se constitui ao longo da vida, através da experiência nos três eixos de aprendizagem da arte, vistos no capítulo anterior, e que estão presentes intuitivamente nas propostas de Malba Tahan.

Os estudos de Malba Tahan (1966) classificam, em número de quatro, os elementos essenciais de uma história infantil. É importante esclarecer, que no conjunto de sua obra ele trata de contos destinados ao universo infantil, embora afirme que as histórias podem ser destinadas ao público adulto.

Os elementos da história infantil são: introdução, enredo, ponto culminante e desfecho. Além destes, a história pode apresentar elementos acessórios tais como motivação e comentários. Na introdução, o contador apresenta o tempo, o espaço e caracteriza as personagens. O enredo é composto pelas ações sequenciadas e pelos conflitos que movem a narrativa. Deve ser vivo e apresentar surpresas para os ouvintes, além de vários pontos emocionantes e um ponto culminante, ou seja, um clímax. O desfecho é o desenlace final da história, com a resolução dos conflitos apresentados. Malba Tahan (1966, p.84) afirma que o “o desfecho deve ser imprevisível e ter, para o ouvinte, um certo sabor de originalidade.” Segundo a professora Otilia Chaves, citada por Malba Tahan (1966, p.84), “uma boa conclusão sempre mostra a recompensa do bem e o castigo do mal, mas não aponta a moral da história, nem faz a aplicação da lição que a mesma encerra.”

Desta forma, a estrutura narrativa a ser assimilada pelo narrador é composta por quatro partes, que devem ser estudadas e memorizadas.

Comumente, as histórias vêm acompanhadas por frases iniciais e conclusivas. Na Europa e na África há também uma espécie de diálogo entre o contador e os ouvintes que cumpre a função de, por parte do narrador, anunciar que uma história irá ser contada e, por parte da plateia, autorizar sua narração. Os contadores muçulmanos iniciam suas narrativas sempre com uma exaltação a Allah. Já, as frases conclusivas podem ser românticas, alegres ou chistosas (MALBA TAHAN, 1966, p.93) ou, ainda, fazerem referência à chegada do término da vida dos heróis do conto. É curioso que os contadores árabes evitam pronunciar

a palavra Morte no final da história para não ferir a sensibilidade dos ouvintes, substituem por “a inevitável”, “a arrebatadora”, “a inexorável” ou outros sinônimos.

Sendo assim, um contador é aquele que sabe “abrir” e “fechar” bem uma história.

Abaixo, segue um exemplo de orientação de Malba Tahan (1966, p. 103-9) para a narração de um conto tradicional:

A PEQUENINA LUZ AZUL

Havia, antigamente, na velha cidade de Jidda, na Arábia, um rei que era muito curioso. (A cidade é Jidda ou Gedda).

Esse rei chamava-se El-Khamil. (É perfeitamente dispensável dar um nome ao rei. Durante a narrativa poderá dizer apenas: “O rei mandou...”, “O rei falou...”. Não é necessário, tampouco, dar nomes às outras personagens da história).

Morava em rico e belo palácio no alto de um morro.

Do palácio do rei avistava-se o porto de Jidda com os seus navios. (Esta indicação envolve uma pequena noção de Geografia. Atenção com as pausas. Todo esse trecho ainda compreende a introdução).

Uma noite o rei acordou e, sentindo-se sem sono, foi passear na larga varanda de seu palácio. (Aqui começa, propriamente, o enredo).

Nem a mais leve aragem agitava as palmeiras do jardim. (O narrador poderá ampliar ou não essas indicações, conforme a turma ouvinte. Convém falar, sugerindo o silêncio: “Não se ouvia a sentinela; tudo estava quieto”. Não esquecer as pausas: “A cidade dormia... (pausa); dormia tranquila...”).

O rei olhou para a cidade.

Tudo escuro.

A cidade dormia; dormia tranquila. (Neste trecho, abaixar um pouco a voz. O narrador deixará a impressão de “respeitar” o silêncio; nada de acordar a população que dorme).

De repente, o rei avistou, ao longe, muito ao longe, no meio da escuridão, uma luzinha. (Tom de mistério. Voz um pouco mais baixa).

A luzinha brilhava, brilhava que era uma beleza! (Use dessa expressão ou de expressão mais simples: “A luzinha brilhava, e brilhava tanto que era beleza!”). Não se preocupe com a repetição: “brilhava, brilhava...”. A repetição, no caso, tem uma finalidade importante: destacar o efeito da luz).

Era uma pequenina luz azul. E de um azul muito vivo.

O rei ficou intrigado. Que luzinha seria aquela?

Quem estaria acordado àquela hora? (Pausa. Tom de mistério).

Algum estudante preparando sua lição?

Algum sábio estudando novos cálculos?

Algum artista preocupado em acabar um quadro?

Algum operário concluindo uma tarefa? (Tudo em tom de mistério. Procure ampliar os gestos com o auxílio de uma ponteira).

No dia seguinte, muito cedo, o rei mandou chamar o prefeito da cidade.

- Prefeito – disse o rei, muito sério – , esta noite levantei-me, já muito tarde, cheguei à varanda, e avistei, ao longe, muito ao longe, no meio da escuridão, uma luz muito viva, muito brilhante. Sinto-me intrigado com esse caso. Desejo saber quem passou a noite acordado, em vigília. Ordeno-lhe que faça indagações, que abra um inquérito, a fim de descobrir o misterioso dono daquela luzinha azul. (É possível

que um ou outro ouvinte não conheça a palavra inquérito. Nesse caso o narrador [sem interrogar o auditório] fará uma observação complementar: “Queria o rei que o prefeito abrisse um inquérito, isto é, fosse, de casa em casa, ouvindo os moradores, tomando notas, indagando...”).

Respondeu o prefeito, em tom grave, e inclinando-se diante do rei: (Mude ligeiramente o tom de voz para mostrar que é outra pessoa que fala. Ao dizer “inclinando-se diante do rei”, faça uma espécie de salã [com gestos estudados, discretos]).

- Esse inquérito que Vossa Majestade acaba de ordenar é inútil. Posso, desde já, informar qual era o dono da pequenina luz azul... que feriu os olhos de Vossa Majestade. (Toda a frase deve ser proferida em tom grave, bem pausada, e com todo o respeito. [É o prefeito que falando ao rei]. O tratamento de Vossa Majestade não era adotado pelos árabes. O prefeito diria: “esse inquérito, ó Rei!, que acabais de ordenar, é inútil”. A última frase: “que feriu, etc.”, pode ser suprimida”).

Espantou-se o rei ao ouvir aquilo. (Faça, a narradora, gesto de espanto. Arregale os olhos, abra os braços... Nada de exageros. Tudo com muita naturalidade). E disse:

- Já sabe, então, qual era o dono da pequenina luz azul? (Não esquecer que a frase é proferida pelo rei. Fale devagar, bem devagar, em tom de pessoa muito curiosa).

O prefeito inclinou-se outra vez e, com um sorriso orgulhoso, declarou:

- Aquela luz provinha do oratório de minha casa.

- Do seu oratório? (Não se trata, propriamente, de oratório, no sentido corrente do vocábulo. O prefeito teria, em sua casa, uma sala de orações com o mirab, indicando a direção de Meca. A narrativa [do ponto de vista muçulmano] deixa de ser ortodoxa).

- Sim – confirmou o prefeito –, do meu oratório. Passei a noite em orações, pedindo a Deus pela preciosa saúde de Vossa Majestade! Pela saúde e pela felicidade do rei. (Gesto expressivo. Ampliar o gesto com o auxílio da ponteira).

Ora, o rei, ao ouvir aquela inesperada declaração do prefeito, ficou sinceramente comovido. (Simplifique a frase. Conte o caso abreviando tudo). E disse:

- Muito aprecio a sua amizade, amigo Prefeito. A sua dedicação... Passar a noite acordado por minha causa, em orações! Que maravilha! (Expressão adequada, meio declamatória, para salientar a alegria, a admiração do rei). Saberei corresponder aos cuidados que lhe mereço.

Retirando-se o prefeito, o rei mandou chamar o ministro.

Veio o ministro. Era um homem alto, de barbas pretas, meio calvo. Usava, na orelha esquerda, um brinco de ouro em forma de meia-lua. (Esse brinco é um detalhe pinturesco. Trata-se de uma espécie de talismã. A alusão ao brinco alonga a narrativa e permite que o ministro atravessasse o salão e chegue até à presença do rei. É uma forma de ganhar tempo, prendendo a atenção dos meninos: “O ministro tinha um brinco!”).

- Meu caro Senhor Ministro – declarou o rei –, resolvi dar o prêmio de cinco mil moedas de ouro ao prefeito desta formosa cidade de Jidda!

- Cinco mil moedas! Moedas de ouro! Mas isto é um dinheirão! – protestou o ministro. Que teria feito o governador da cidade para merecer tão valioso presente?

- Praticou uma ação nobre e sublime – explicou o rei. (A voz é solene. Pausada. Um pouco de ênfase).

E narrou ao ministro, do princípio até o fim, o misterioso caso da pequenina luz azul. (Não há necessidade de repetir o que já foi contado. Recapitular, apenas, os pontos essenciais. Sugerir).

- E sabia o sr. Ministro qual era a origem da luzinha azul? Era o oratório do bom prefeito. O prefeito passara a noite de vigília, rezando pela saúde e pela felicidade do rei!

Ao ouvir aquilo, o Ministro mostrou-se profundamente abalado. Ficou pálido. Uma ruga na testa. Parecia trêmulo. Até o brinco meia-lua tremia. (Novos detalhes pinturescos. São como adornos para a narrativa. Servem, especialmente, espicaçar a imaginação infantil).

E disse ao rei (Dentro da forma literária a repetição “...e disse”, “o rei disse...” “...disse o prefeito”, constitui grave e imperdoável senão. Na apresentação do conto, em narrativa, devemos evitar esses torneios inúteis de frase: “Acrescentou o rei”, “Acudiu o prefeito”, “Protestou o ministro”,

“Advertiu o soberano”, etc. A linguagem do narrador deve ser simples. Não se preocupe o narrador com as repetições):

- Há um engano, muito sério, nesse caso da pequenina luz azul. **(Tom de voz severo).** O prefeito, infelizmente, está faltando com a verdade. A luzinha azul não era do seu oratório. Não podia ser.

E, antes que o rei o interrogasse, o ministro foi logo dizendo:

- Aquela luzinha, que tanto brilhava na escuridão, vinha da velha lâmpada de azeite que ilumina a minha sala de estudos. Passei a noite acordado, estudando os delicados problemas do governo: o custo da vida, os transportes, a criação dos camelos, os novos mercados, a venda das tâmaras – tudo, enfim, que Vossa Majestade deve resolver com urgência para tornar o povo rico e feliz.

- Grande e esforçado amigo – declarou o rei, abraçando o seu ministro. Estou encantado com a sua dedicação, com o seu amor ao trabalho. **(Tom de voz apropriado. Pausas).**

Retirou-se o ministro. Mandou o rei chamar o general.

O general era um homem corpulento, de ombros largos, sobranceiro. Usava um turbante verde com barra branca. Ostentava no peito várias medalhas. Uma dessas medalhas tinha a forma de um camelo. **(Indicações pinturescas. Servem para dar um certo tom de realidade à narrativa).**

- Meu caro General, resolvi conceder ao nosso bom Ministro o título de “Cheique número um” **(Os puristas condenam a forma cheique e adotam xeque. Consideramos cheique mais expressiva).** Ele passará a morar num grande palácio e terá quarenta empregados!

O general mostrou-se profundamente surpreendido com as palavras que acaba de ouvir do rei. **(Melhor seria: “Mostrou-se o general...”).**

- Cheique número um? Quarenta empregados? Que teria feito o ministro, para merecer tão altas regalias?

O rei contou, então, ao general, o caso da pequenina luz azul. A tal luz que era viva, brilhando no meio da cidade escura.

- E sabia o General qual era o dono da luzinha misteriosa? O dono da luzinha azul era o ministro. O ministro passara a noite em vigília estudando os mais importantes problemas do governo.

Ao ouvir aquilo o general deu uma risada:

- Ah! Ah! Ah! **(O narrador deve imitar a risada).** Que fantasia!

- E acha o sr. General – perguntou o rei – que... tenha havido... engano... sim... um engano do ministro? **(A pergunta é toda reticente... hesitante... O narrador deve ser cuidadoso no tom de voz. Balbuciar).**

- Acho, não! – respondeu o general. Tenho certeza. Onde já se viu lâmpada de azeite dar luz azul? Onde já se viu? **(Tom de ironia: “Onde já se viu?”).** E sabe Vossa Majestade donde vinha a luzinha azul? **(Segue-se uma pausa).**

- O general, nesse ponto, fez ligeira pausa, e logo prosseguiu:

- Era a luz da lâmpada de minha barraca de guerra.

- Da sua barraca? – estranhou o rei.

- Sim, sim... – confirmou o general. Ao cair da tarde ouvi de pessoa bem-informada certos boatos... **(Voz baixa. Tom misterioso.)** Algumas tribos rebeldes, chefiadas por meia dúzia de bandidos, preparavam um ataque ao palácio real. Como medida de precaução, para evitar qualquer surpresa, resolvi ficar de prontidão. Passei a noite vigilante, zelando pela segurança de Vossa Majestade, pronto para entrar, a qualquer momento, em combate, com forças de minha absoluta confiança!

- Por Deus! – exclamou o rei. Que valentia! Que heroísmo! Não sei como poderei agradecer tão grande serviço prestado ao país!

- Que fazer? **(Gesto interrogativo do narrador. Dedo na testa.)** – pensava o rei, sozinho, depois que o general se despedira. Vou conceder-lhe o título de príncipe e uma pensão anual! Não... Ele merece muito mais ainda! Salvou-me a vida... Salvou-me o trono!... **(Declamar. Proferir tudo com muita ênfase.)**

Depois de muito refletir, resolveu o rei consultar um sábio, isto é, um ulemá [como dizem os árabes]. Esse ulemá fora professor do rei.

- Na minha opinião – respondeu o sábio – Vossa Majestade não deve acreditar nem no Prefeito, nem no Ministro, nem no General. Quero crer que a tal luz provinha do novo farol que indica, aos navegantes, a entrada do porto, assegurando-lhes o bom caminho, em noite de tormenta.

- Era, então, a luz do farol!? – exclamou o rei. Vou apurar a verdade!

E, nessa mesma noite, três horas depois da última prece, o rei levantou-se de seu leito, chegou à varanda e olhou para a cidade que dormia a seus pés. Que surpresa teve o rei! Que grande surpresa! **(Ponto culminante. O narrador deve acentuar bem as frases e preparar a surpresa para o ouvinte.)**

Como já era conhecida de todos a notícia das prometidas recompensas, a cidade surgia, naquela noite, extraordinariamente iluminada! Nunca se vira tanta luz azul! Eram milhares e milhares de lâmpadas, lanternas e lampiões! Queriam todos agradecer ao rei. **(Desfecho.)**

E, no meio daquelas luzes todas brilhava, perdida ao longe, a luzinha azul que despertara a atenção do rei. **(Preparatória da conclusão.)**

Era a luz do farol! **(Confirma-se a indicação do sábio Professor.)**

- E é assim – pensou o rei. Para cada pessoa honesta e dedicada, há uma porção de mentirosos e bajuladores! **(Conclusão)**

Segundo Malba Tahan (1966), as histórias também podem ser classificadas a partir da relação entre o narrador e o enredo ou as personagens da história. Desta forma, uma primeira classificação possível consiste em separar em uma categoria as histórias em 1ª pessoa, ou seja, as histórias em que o herói principal é o próprio contador e, portanto, a narrativa adquire o caráter de veracidade, ainda que possa ser fantasiosa.

Uma segunda classificação agruparia em uma categoria as histórias narradas em 3ª pessoa, nas quais o narrador não tem nenhuma participação, nem, ao menos, conhece as personagens. Nesta categoria estão as histórias iniciadas por “Era uma vez...”, “Há muito tempo atrás...”, “Conta-se que antigamente...” entre outras formas de começar que indicam a impossibilidade da participação do contador.

Há, ainda, uma categoria que agrupa as histórias inter cruzadas ou mistas que são aquelas em que o narrador, embora não sendo o herói principal, apresenta alguma participação no enredo ou conhece a personagem.

É importante para o contador ocupar-se em conhecer melhor os contos que têm em seu repertório, saber a origem, conhecer algumas versões de um mesmo conto, o gênero e suas possibilidades de classificação e quanto tempo dura a sua narração.

O gênero é também uma forma de classificar as histórias. Por vezes, é difícil distinguir a que gênero pertence uma história, outras vezes, uma mesma história pode pertencer a mais de um gênero. Entretanto, é útil ao contador de histórias navegar pelos inúmeros gêneros encontrados na literatura. Destaca Malba Tahan (1966) os seguintes gêneros: histórias de lengalenga, histórias de encantamento, histórias acumulativas,

histórias de fadas, histórias de aventuras, histórias rimadas, histórias de mistérios, histórias mudas, histórias com problemas, histórias de animais, histórias em cadeia, histórias bíblicas, histórias policiais, histórias religiosas, histórias humorísticas, histórias de brincadeira, histórias de exemplos, histórias patrióticas, histórias de fantasmas e histórias folclóricas. Destaca, ainda, que os contos folclóricos podem pertencer aos seguintes gêneros, apontados por Câmara Cascudo em seus estudos sobre literatura oral no Brasil: contos de encantamento, exemplo, animais, adivinhação e do ciclo da morte; facécias; contos religiosos, etiológicos e acumulativos; contos do demônio logrado e da natureza denunciante.

Malba Tahan rememora o grande talento dos contadores orientais, que sabiam entrelaçar harmoniosamente a música com as histórias, e enfatiza em sua obra a grande afinidade entre a música e as histórias narradas perante auditórios de adultos. Instrumentos musicais ajudam a dar vida às narrativas, imprimindo maior relevo aos episódios ou, ainda, caracterizando as personagens ou determinados trechos da história.

O casamento entre a música e a história também é celebrado pelas professoras, principalmente, da educação infantil, durante as apresentações de histórias para as crianças. Neste segmento as histórias musicadas encantam as crianças. Explica Malba Tahan (1966, p.186-7) que é possível encontrar “histórias com músicas cantadas pelas crianças”; “histórias em simples narrativas, terminadas por uma canção”; “história precedida por uma canção”; “história apresentada, a princípio, em simples narrativa, depois transformada em quadras musicadas e dramatizadas”; “Histórias com canções de perguntas e respostas”; “Histórias com interferências variadas” (com efeitos orfeônicos, com imitações de animais e com ruídos diversos); “historieta inspirada num episódio da História do Brasil, motivada por uma canção”; histórias com músicas intercaladas (muito comuns nos antigos “disquinhos” de histórias e nos atuais CDs); os cantos de oferta e de agradecimento presentes na “Festa do Livro” e as histórias presentes nas brincadeiras de roda.

A relação entre história e música será retomada nos próximos capítulos quando será tratada a questão da articulação da arte de contar histórias com outras linguagens artísticas a partir do desenvolvimento de pesquisas do contador, neste caso em pesquisas sonoras, em um processo de aprendizagem permeado por experiências significativas e bem orientadas.

Malba Tahan (1966, p.215) conclui sua obra sintetizando suas observações sobre a arte de contar histórias afirmando que:

O êxito da narrativa, como já sabemos, é consequência de vários fatores. Destaquemos os seguintes:

- 1º) Habilidade da narradora;
- 2º) Apresentação da história;
- 3º) A situação do auditório;
- 4º) Conteúdo da história;
- 5º) Duração razoável da narrativa.

As considerações formuladas por Malba Tahan sobre a importância das histórias para a educação e sobre o seu uso pedagógico são as partes de menor importância do conjunto de sua obra na contemporaneidade. Contudo, as qualidades que pontua para os narradores e as pistas que fornece para uma narração com êxito são valiosas para a busca da qualidade estética perseguida pelo presente estudo. Deve seu conhecimento e experiência se manter acessíveis a quem desejar aventurar-se na arte de contar histórias. Seus apontamentos merecem ser investigados buscando encontrar um caminho que leve a conquista e a prática das qualidades descritas por ele.

6.2 – A proposta de Betty Coelho

Betty Coelho bem cedo descobriu, em uma experiência como normalista, a força das histórias. Impressionada com o poder de encantamento que sua história causara em uma turma de 60 alunos de 1ª série enquanto substituíra uma professora, passou a se interessar pela arte de contar histórias, dedicando toda a sua vida a arte de narrar, ensinando professores e bibliotecários da cidade de Salvador a encantar e educar as crianças através da palavra.

Após Malba Tahan, Betty Coelho foi a segunda narradora a escrever para pessoas que, por algum motivo, gostariam de aprender a contar histórias. Seu livro que em 2006 já contava a 10ª edição, durante décadas figurou como bibliografia quase única sobre esta arte.

Assim como Malba Tahan, Betty Coelho vê na narração de histórias uma forma de educação, de formação de leitores e, principalmente, de entretenimento. A influência de Malba Tahan, com quem conviveu e a quem considerava uma pessoa fascinante, é

marcante em toda a sua obra, como ela mesma explica em encontro realizado na Biblioteca Juracy Magalhães, na cidade de Salvador – BA, em julho de 2006:

"Eu já conhecia Malba Tahan e ele deu um curso aqui em Salvador, mas eu já era contadora de histórias, contei muita história no curso dele e isso nos aproximou mais e toda vez que eu ia a São Paulo e que acontecia de ele estar também, nos seminários, nos encontrávamos. Desde menina ouvia que Malba Tahan era um grande escritor."

Em seu livro *Contar histórias, uma arte sem idade*, Betty Coelho adapta as pesquisas de Malba Tahan, em um manual de fácil utilização, para pessoas que desejam contar histórias, costurando a teoria do mestre com suas experiências, exemplos e conhecimentos adquiridos em sua jornada como contadora de histórias, professora do Curso de Magistério e escritora, como revela na entrevista:

"Pois é, então havia o livro dele (de Malba Tahan). Havia alguns poucos livros em português de literatura infantil [...] eu comecei a lecionar literatura infantil em Curso Pedagógico, naquele tempo chamava pedagógico o Curso Normal, o curso de Magistério. Em 1965, eu já ensinava literatura infantil e no nosso curso havia uma unidade: A arte de contar histórias, que justamente precedia o estágio das professorandas. Era um preparo para elas contarem histórias. Tudo aquilo baseado na minha experiência."

Narrou para inúmeras crianças e adultos nas condições mais adversas: em escolas, ruas, bibliotecas, colônia de hansenianos, hospitais, penitenciárias, orfanatos... Na ocasião da entrevista, foi possível conhecer o processo de sua aprendizagem como contadora de histórias:

"Ouvi minha avó. Minha avó me ninava e eu era muito pequena naquele tempo, mas as lembranças da infância ficam como arquétipos em nosso inconsciente e ela me ninava e contava muitas histórias. Ela gostava muito de ler e acabou exercendo uma influência preponderante na minha vida.

Ela cantava – não sei se você conhece – aquela cantiga: "Dindinha, minha lua. Me dê carne com farinha. Para dar ao meu gatinho, que está preso na cozinha."

Agora você repare: é claro que eu só fui refletir sobre o que isso me provocou depois de crescida. Mas eu me lembro que o fato de chamar dindinha a lua, minha avó era minha madrinha, eu a chamava de dindinha. Então, de repente aquela lua que eu via no céu e que não sabia o que era, quer dizer, sabia que era lua, mas, era um mistério aquela bola pendurada no céu e se era dindinha era muito próxima de mim, a quem pedia carne com farinha para dar a um gatinho que estava preso na cozinha. Não tinha gatinho nenhum lá em casa e começa o imaginário a funcionar, porque não tinha gatinho, mas eu via um gatinho na cozinha e se eu pedisse a lua ela era capaz de alimentá-lo - a minha avó é quem estava alimentando uma imagem. Eu costumo dizer que foi aí que nasceu dentro de mim a contadora de histórias e aí, passei a imaginar e contar histórias para os irmãos - eu tinha muitos irmãos - contava para os primos, para os avós e esse relato que eu faço aqui no começo do livro realmente aconteceu."

Betty Coelho refere-se à experiência como normalista, numa ocasião em que, substituindo uma professora, contou uma história encerrando o caos que estava instalado na turma de 60 alunos de 1ª série. Ainda sobre o seu processo de aprender a contar histórias, segue explicando:

"Eu já contava no estágio. Toda a aula que eu dava eu contava uma história. E isso era algo muito intuitivo. Ninguém me disse para fazer. Mas eu ouvia histórias, gostava muito, gostava de ler. Aos 5 anos eu já lia, aos sete anos eu lia correntemente e fui encontrando o meu jeito, criando o meu estilo, não é?"

Agora você repare: naquele dia não estava programado no planejamento contar uma história. Foi uma situação inusitada, um eclipse do sol, um eclipse parcial, as professoras correram para a varanda para assistir. E as estagiárias tinham que ficar na sala tomando conta dos meninos. Os meninos muito alvoroçados! Depois eu penso, por que as professoras não levaram as crianças também? Mas quem era uma estagiária da Escola Normal para perguntar coisa nenhuma a ninguém! Então os meninos estavam muito agitados. Tive um insight! Mas foi mesmo uma inspiração! Como até hoje eu tenho inspirações. Às vezes, em palestras, em artigos que eu escrevo, eu me pergunto porque me vem aquela ideia, de contar uma determinada história e da forma como eu conto. Quer dizer, eu sou fiel ao texto que escolho, mas o cantar, o introduzir cantigas, o jeito de interagir, tudo isso é muito intuitivo. Não aprendi com ninguém, mas deu certo!

Eu contava histórias aos meus filhos. Em 64 eu tinha todos os meus 6 filhos e contava histórias, contava histórias ao meu marido que desde o tempo de namorado queria histórias, então eu seguia contando histórias, naturalmente contando histórias. Quando eu me casei, eu abortei o meu primeiro filho, então eu fiquei de repouso lendo Malba Tahan, *Na sombra do arco-íris*. Eu lia durante o dia e quando o meu marido chegava de tardinha, eu dizia 'Ah! Esse pedaço você não pode perder!' Aí eu lia alguns trechos em voz alta para ele. Eu fui aprimorando esse jeito de ler e eu sou mais leitora que contadora de histórias. Em 64 eu comecei a dar cursos, em 65 lecionar no curso de Magistério, mas eu já era professora na minha escola e na sala de aula eu contava histórias diariamente aos meus alunos.

Por coincidência, Denise Carvalho, que foi a criadora da primeira Biblioteca Infantil da Bahia, Biblioteca Infantil Monteiro Lobato, era minha colega de escola, eu estudava em uma sala e ela, em outra. Quando ela percebia que eu começava a contar histórias, ela mandava os alunos para a minha sala porque ela era louca por histórias. E ela criou essa Biblioteca Infantil Monteiro Lobato, então, é tudo muito ligado! Eu fiz a primeira Hora do Conto da Biblioteca Monteiro Lobato, na Bahia que foi irradiada.

Ela era uma pessoa muito interessante, muito querida e que me abriu portas, abriu a porta da biblioteca, onde eu ia como voluntária toda sexta-feira contar histórias."

Como se observa em seu relato, Betty Coelho é responsável por criar e perpetuar nas bibliotecas de Salvador a "hora do conto" e formar gerações de professoras da Educação Básica, conscientes da importância da história no cotidiano escolar. Soube aproximar o público da biblioteca com o carro-biblioteca.

Segundo Betty Coelho (2006, p.9):

Como toda arte, a de contar histórias também possui segredos e técnicas. Sendo uma arte que lida com matéria-prima especialíssima, a palavra, prerrogativa das criaturas humanas, depende, naturalmente, de certa tendência inata, mas pode ser desenvolvida, cultivada, desde que se goste de crianças e se reconheça a importância da história para elas.

Como se vê, Betty Coelho fala sobre a arte de contar histórias para crianças, embora reconheça o impacto que esta também causa nos adultos. Mas, é para as crianças e futuras professoras de crianças que se dirige, movida pelo grande gosto que demonstra pela

literatura infantil, que passou a estudar dedicadamente, desde o instante em que testemunhou o fascínio que as histórias causam nos ouvintes.

Merece apreciação seu pensamento a seguir:

Há professoras que pensam que não têm jeito para contar uma história. Se experimentarem, descobrirão qualidades novas em si mesmas, reacendendo a própria criatividade, o que as incentivará a modificar a prática de ensino, obtendo resultados positivos. (COELHO, 2006, p.11-2)

Betty Coelho não aprofunda este pensamento, mas, ele é demasiadamente importante. Trata-se de um vislumbre do poder de transformação da arte de contar histórias, que permite uma experiência de um nível diferente das experiências cotidianas. Uma experiência da ordem da imaginação e da sensibilidade. A experiência artística abre a possibilidade para a compreensão poética do mundo, na qual a transformação da existência é sempre possível.

Com relação à utilização pedagógica das histórias, Betty Coelho é mais ponderada que as professoras que colaboraram com Malba Tahan (1966) nos depoimentos citados em seu livro, o que indica um avanço no sentido de não pedagogizar, exageradamente, o alimento cultural que se oferece aos alunos, transformando as histórias em prescrições moralistas ou veículos transmissores de conteúdos escolares, tornando a arte de contar histórias um ato escolarizado. Vejamos o que diz a autora:

Há quem conte histórias para enfatizar mensagens, transmitir conhecimentos, disciplinar, até fazer uma espécie de chantagem – “se ficarem quietos, com uma história”, “se isso”, “se aquilo...” – quando o inverso é que funciona. A história aquieta, serena, prende a atenção, informa, socializa, educa. Quanto menor a preocupação em alcançar tais objetivos explicitamente, maior será a influência do contador de histórias. O compromisso do narrador é com a história, enquanto fonte de satisfação de necessidades básicas das crianças. Se elas as escutam desde pequeninas, provavelmente gostarão de livros, vindo a descobrir neles histórias como aquelas que lhes eram contadas. (COELHO, 2006, p.12)

Ela afirma que as conclusões precisam ser tiradas pelos ouvintes, não cabendo ao narrador explicar a história ou explicitar as possíveis lições de moral que dela se pode tirar. As histórias podem ser instrumentos de discussões profícuas que ajudam a crescer e a pensar sem que, no entanto, a opinião e julgamento adulto sejam impostos. Assim esclarece em depoimento:

"Olha, eu costumo dizer que as histórias estão calcadas em valores humanos, são os valores da humanidade. O contador de histórias não é, não deve ser um moralista. Não deve querer contar uma história para passar lição de moral mesmo quando ele conta fábula. Quando eu conto uma fábula eu sempre peço uma opinião: 'e você, o que acha disso?', para desenvolver o senso crítico [...] Mas, as histórias, de certo modo, são moralizantes, elas passam os valores. Então, esses valores, antes de passar para qualquer ouvinte, passei para mim mesma, procurei impregnar-me por esses valores [...]"

Quando na ocasião da entrevista, é questionada sobre as motivações que a fazem gostar contar de histórias, responde:

"Porque nós gostamos de ouvi-las! Então, quem está contando está ouvindo, está vendo refletir no ouvinte o prazer de escutar. Só por isso: porque gostamos de ouvir! E isto está muito relacionado com os arquétipos da humanidade, depois, então eu estudei antropologia, estudei psicologia para descobrir o porquê daquela magia, do conte de novo, do conte outra vez. Eu sei que é importante, mas, continuamos contando porque gostamos de ouvi-las."

O primeiro capítulo do livro de Betty Coelho (2006, p.13) trata da escolha da história. A autora oferece um roteiro, tendo como objetivo "transformar o imprevisto em técnica, fundir a teoria à prática". O passo inicial é escolher o que contar - o que nem sempre é tarefa simples. Segundo a autora, além de se considerar os interesses dos ouvintes, a faixa etária (se a criança se encontra na fase pré-mágica, na fase mágica ou na idade escolar), a qualidade literária da história, as condições sócio-econômicas dos ouvintes, os objetivos específicos que a narração requer – itens já apontados por Malba Tahan (1966) – é preciso dedicar certo tempo pesquisando em livros e revistas as histórias que combinem com o gosto e estilo pessoal do contador. Ao encontrá-las, é preciso, muitas vezes, adaptá-las ao discurso oral. Como bem afirma: "nem toda história vem do livro pronta para ser contada" e uma boa história é aquela que oferece "o máximo de efeito estético com o mínimo de elementos" (COELHO, 2006, p.13-4).

Uma vez escolhida a história, segue Betty Coelho com o próximo passo que é estudá-la. Segundo a autora, longe de decorar, estudar significa: "divertir-se com ela,

captar a mensagem que nela está implícita e, em seguida, após algumas leituras, identificar os seus elementos essenciais, isto é, que constituem a sua estrutura” (COELHO, 2006, p.21) e todas as “possibilidades de exploração oral” (p.24).

Os elementos constituintes da estrutura narrativa, apontados por Betty Coelho (2006), são os mesmos apontados por Malba Tahan (1966). Assim, as histórias poderiam ser divididas em quatro partes: introdução, enredo, clímax e desfecho. Merece destaque um fato apontado pela autora: “é importante destacar no enredo o que é essencial e o que são detalhes. O essencial deve ser contado na íntegra e os detalhes podem fluir por conta da criatividade do narrador no momento” (COELHO, 2006, p.22).

Esse é um detalhe de suma importância para a qualidade estética da narração. Um bom narrador sabe trabalhar a palavra, colorir a narrativa com suas imagens mentais, acolher o instante da presença na narrativa, sem deixar de obedecer ao fio que a conduz e lhe dá sentido.

Abaixo, está transcrito um exemplo retirado integralmente do livro de Betty Coelho (2006, p.22-3) que muito bem ilustra o esquema de estudo que, segundo esta autora, o narrador deve seguir para se apropriar da estrutura narrativa da história:

Título: *Os três porquinhos*

Introdução:

- **quando:** “Era uma vez...”, “No tempo em que os bichos falavam...”, “Há muitos e muitos anos...”
- **onde:** “Numa floresta distante...”
- **quem:** “Três porquinhos decidiram fazer uma casa para morar”.

Enredo:

- Casa de palha/ lobo sopra, derruba/ porquinho foge.
- Casa de madeira/ *idem*.
- Casa de tijolo com chaminé/ lobo não consegue derrubar.
- Tentativas do lobo para capturar o terceiro porquinho/ convites para passeios: horta, pomar e feira.
- Espertezas do porquinho para escapar do perigo.

Clímax:

- O lobo vai descendo pela chaminé, vai descendo...

Desfecho:

- O porquinho convida os dois irmãos para morarem juntos.

Detalhes:

- Nomes dos porquinhos: Sabugo, Salsicha e Linguicinha ou quaisquer outros – não faz diferença, contando que os nomes sejam mantidos na repetição da história para a mesma criança.

- *Diálogo dos porquinhos com o homem das palhas, da madeira, dos tijolos.*
- *Descrição das casinhas.*
- *Diálogo do lobo com o porquinho, que pode variar a vontade, por exemplo:*

LOBO: *Porquinho, ó porquinho, deixe-me entrar.*

PORQUINHO: *Não e não! Juro pela minha barbicha icha icha, que você não entra aqui não.*

LOBO: *Não? Então eu sopro...*

Betty Coelho apresenta exemplos, mas não pretende apresentar receitas de como contar. Na entrevista concedida em Salvador, relata que certa vez recebeu de uma editora a proposta para fazer uma ficha, dizendo como contar a história, para o livro “A Flor”. Recusou a proposta explicando: **“aquilo era uma afronta à criatividade do professor”**.

Segundo Betty Coelho (2006, p. 26), é importante estudar a história porque:

Quem se propõe a contar uma história, e a estuda tendo em vista as características dos elementos que a compõem, adquire maior confiança, familiariza-se com os personagens, vivencia emoções que poderá transmitir, fazendo as adaptações convenientes e trabalhando cada elemento com a devida técnica.

Em contrapartida, se apropriar da estrutura da história evita que o contador se aventure a improvisar e, assim, fazer por conta própria uma adaptação leviana, comprometendo a integridade do texto.

Betty Coelho faz ainda, alusão às expressões clássicas utilizadas para concluir as narrativas e ao uso da música como recurso, que acompanha e enriquece a narrativa, como também fez Malba Tahan (1966).

Uma vez escolhida e aprendida a estrutura da história, deve seguir o contador para a definição da forma da apresentação. As formas de apresentação sugeridas e bem explicadas por Betty Coelho (2006) são aquelas ensinadas por Malba Tahan (1966): a narrativa simples, a narrativa com o auxílio do livro, a narrativa com gravuras, as narrativas com o recurso de flanelógrafo, de desenhos ou, ainda, a narrativa com interferência dos ouvintes. A autora apresenta novos exemplos, retirados muito mais da literatura infantil moderna que da literatura oral e experimentados em sua trajetória como contadora de histórias, evidencia, ainda, as particularidades e pontos positivos de cada modalidade. Ressalta que é

a narrativa simples “sem dúvida, a mais fascinante de todas as formas, a mais antiga, tradicional e autêntica expressão do contador de histórias” (COELHO, 2006, p.31) e que os contos de fadas e demais histórias da tradição oral são as melhores histórias para serem narradas de forma simples, porque favorecem o exercício da imaginação. Segundo ela, “nenhuma gravura mostraria o esplendor do baile de Cinderela, ou a emoção da fuga ao soar das badaladas da meia-noite [...]” (COELHO, 2006, p.31).

A autora traz sugestões sobre como preparar as gravuras que podem acompanhar uma história e como as utilizar, de modo bastante prático, durante e após a narração, com uma atividade de reconstrução da história feita com as crianças, complementando, assim, os ensinamentos de Malba Tahan (1966) que não traziam estes detalhes.

Sempre bastante ponderada, alerta Betty Coelho, que as interferências não devem transformar a narração em um “programa de auditório” (COELHO, 2006, p.44).

Ao refletirmos sobre os recursos como gravura, flanelógrafo e desenhos, apontados por Betty Coelho (2006) e também por Malba Tahan (1966), além dos confeccionados pelos próprios contadores e professores, é oportuno pensar sobre a qualidade estética destas imagens. Não seriam estes desenhos estereotipados? Mais pedagógicos que artísticos?

Chega-se, enfim, no momento da narração propriamente dita. Temos então, novamente a recomendação de preparar os ouvintes, com de uma conversa, para que se evitem interrupções e se crie o vínculo necessário entre narrador e ouvinte. As sugestões dadas pela autora revelam sensibilidade e bom jogo de cintura, como vemos no relato abaixo:

Se a história gira em torno de animais domésticos e começamos diretamente, sem preâmbulos, os ouvintes poderão interromper, dizendo: “Eu também tenho um gato, um cachorro, um passarinho”, o que for. Como sei disso, se vou contar *Gato que pulava em sapato*, pergunto antes quem tem um gatinho. Como se chama, a cor, de que se alimenta, as travessuras. Deixo-os falar à vontade um de cada vez. Ficam felizes de apresentarem seu gatinho de estimação. Nem todos falam. Não importa, escutam. Essa conversa não deve ser longa, só o tempo necessário para que as crianças se predisponham a escutar a história de um gato que não é o deles, mas bem poderia ser. Isso facilita também a identificação e a integração da mensagem. (COELHO, 2006, p.47)

O bom narrador sabe que o importante é a história e que ele é um mero instrumento de transmissão. Ser transmissor implica em contar “com naturalidade, sem afetação, deixando as palavras fluírem” (COELHO, 2006, p.50).

Para que se conte com naturalidade, Betty Coelho enumera algumas qualidades que deve ter o contador de histórias: segurança – adquirida pelo domínio da sequência narrativa, da técnica e dos recursos –, simplicidade, sobriedade nos gestos, equilíbrio na expressão corporal, capacidade de estabelecer sintonia com o auditório, criatividade para recriar o texto com originalidade e competência para transmitir emoções através da voz.

É talvez pelo rol de qualidades descritas acima, que Betty Coelho afirme que contar histórias é uma arte. Segundo ela, professores teriam maior facilidade para se tornarem bons narradores porque podem beneficiar-se do conjunto de técnicas oferecidas pela Didática.

Vejamos informações colhidas na entrevista a respeito da natureza do ato de contar histórias:

“É uma arte porque lida com técnicas, depois que a gente vai descobrindo essas técnicas, nesses cursos, eu procuro sistematizá-las para o melhor entendimento das pessoas, mas, é uma arte. Sendo uma arte depende de certa tendência, nem todo mundo de repente pode se tornar contador de histórias porque tem que ter aquela tendência, aquela propensão natural, aquele gosto que está muito ligado à literatura e às outras artes.”

É pertinente afirmar que contar histórias é uma arte e uma arte que lida com técnicas. Em contrapartida, é necessário ampliar este conceito, porque não é a técnica que faz da narração necessariamente uma arte.

Novamente aqui, aparece a concepção que a contemporaneidade deseja superar, de compreender arte como dom inato, como discutido no capítulo II.

Ainda sobre a aprendizagem da arte narrativa, o depoimento abaixo revela aspectos de grande importância e que merecem discussão e aprofundamento:

“Não sei se você conhece O Baú das Histórias, do livro de Ananse – o mito africano da criação das histórias. Eu, nos

cursos, estou sempre relembrando a figura de Ananse, que sobe ao céu em busca das histórias guardadas no baú de ouro. Ali tem tudo sobre histórias, tudo o que você quiser saber, porque houve uma época na Terra que não havia histórias para contar. As histórias estavam guardadas lá no céu, no baú de ouro, o que mostra que as histórias são preciosas, valiosas.

Ele como não era um homem comum, construiu com seu próprio corpo teia.

Então o contador de histórias ele não vai buscar lá fora, busca dentro de si. Tudo está lá: é a voz, é a imaginação, é a postura do corpo [...]

Bem, ele constrói aquela teia e vai buscar o baú. Mas ele era um velhinho, era frágil, como é que ele podia levar aquele baú? O Deus do céu também cobrava preço [...]

Até para você ser contador de histórias, você paga um preço! Qualquer coisa que você faz tem que pagar um preço, não é?

Ele, então, o que pede: que Ananse traga o leopardo de dentes terríveis, que traga os marimbondos que picam como fogo e que traga a fada que homem nenhum nunca viu. Ananse, respeitosamente, diz que está disposto a pagar o preço. Ele desce daquela teia que construiu e vai capturar esses elementos para levar a presença do Deus. Todos esses elementos são simbólicos [...]

Então, quando as minhas alunas dizem assim: 'Betty, trouxe o seu livro para vender?', 'Quem vende livro é livraria', respondo. Veja só: eu estou tão ocupada em dar o curso, ainda levo os livros todos para dar aula e, ainda vou levar livro para vender? Quando a diretora da biblioteca se propõe a mandar buscar na editora e deixá-los para vender, tudo bem. Eu não quero saber [...] Mas aí, às vezes, as pessoas que vem do interior para fazer o curso dizem assim 'Mas Betty, onde é que vende? Eu já procurei em todo lugar e não encontrei'. Eu digo 'Eu sei que tem na distribuidora que é lá na estrada velha do aeroporto'. 'Ah, mas é muito longe!' E eu digo: 'Mas Ananse foi ao céu!!!'

Então, já começo a formar um pessoal que pretende ser contador de histórias. Eu conto a história antes, sem pretender nada. No momento em que ela começa, permite a você se identificar com os personagens. E se você faz alguma coisa parecida você diz 'É isso que eu estou fazendo?' Isso vai aprimorando o seu próprio contar [...]

[...] O contador de histórias tem que estar atento às atitudes. Não que ele seja melhor do que ninguém, mas, é para mostrar, ilustrar que as histórias agem primeiro nele. O contador de histórias é um educador. Se eu conto histórias há valores inseridos, mas se eu, na minha vida, pratico atos que

não estão de acordo com estes valores, na hora que eu contar histórias, minha voz soa falsa.

É isso que significa para mim pessoalmente contar histórias, aprender com elas, me divertir, claro [...]”

Pensando sobre a aventura de Ananse, o primeiro contador de histórias, segundo a tradição oral africana, podemos observar a trajetória de aprendizagem, ou seja, as qualidades das experiências necessárias para aprender, em um caminho que é orientado.

Sobre a relação entre a arte narrativa e a arte dramática, admite Betty Coelho (2006, p. 50) que:

[...] um bom contador de histórias não deve proceder como se estivesse num palco, representando. Por isso, embora emocionalmente envolvido com a narrativa, sua postura vai influenciar muito: sempre no mesmo nível dos ouvintes, de preferência sentado. Um narrador não se agita, não se movimenta para um lado e para outro, senão as crianças não saberão a quem acompanhar, se a quem narra, se aos personagens da história.

Para a autora, a voz é o principal instrumento do narrador e, portanto, deve ser objeto de estudo para quem deseja contar histórias, pois, sobretudo, deve expressar-se oralmente bem e saber modular a voz de acordo com os aspectos que está narrando, tornando-a expressiva, sem falseá-la.

Betty Coelho (2006) retoma em seu livro os cuidados apontados por Malba Tahan (1966) para que uma narração tenha êxito: informar-se sobre o local e público, cuidar da preparação do espaço, não interromper a narração para colocar ordem no público, certificar-se de que as necessidades básicas das crianças estejam satisfeitas, adequar a duração da narrativa à capacidade de concentração dos ouvintes, saber lidar com as interrupções e saber o que conversar ao final da história ou como a encerrar.

Tanto Betty Coelho (2006) quanto Malba Tahan (1966) defendem que o contador precisa possuir noções básicas de psicologia. Temos aqui a influência, mais explícita na obra de Betty Coelho (2006), da obra de Bettelheim (1980), que evidencia a importância dos contos na resolução de conflitos emocionais e no encorajamento da busca pelo final feliz, através do estudo psicanalítico de seus símbolos. Nem Malba Tahan, nem Betty Coelho sugerem noções básicas de arte, ainda que considerem arte o ato de narrar.

Após a narração, sugere Betty Coelho (2006), em seu último capítulo, atividades de enriquecimento a partir da história, cujo objetivo é ajudar a criança a assimilar a história,

associando-a a outras práticas educativas e artísticas. As práticas sugeridas pela autora são: dramatização, pantomima, desenhos, recortes, modelagens, dobraduras, criação de textos orais e escritos, brincadeiras e construções de maquetes. Tais atividades evidenciam a prática educativa em narrar para as crianças, haja vista que a autora fornece as orientações didáticas necessárias e ilustra com exemplos todos retirados de contextos escolares.

Encerra:

Não tenho a pretensão de haver ensinado como contar uma história; apenas procurei transmitir uma longa e diversificada experiência que deu certo.

Pretensão, isso sim, tenho de ajudar aos que desejam tornar-se praticantes da arte de contar histórias e ainda não decidiram por onde principiar.

Comecem pois a refletir, a planejar, muito antes de pronunciar o “Era uma vez...”

E tudo acabará bem, sempre! (COELHO, 2006, p. 63)

Malba Tahan e Betty Coelho representam muito bem o momento em que o ato de contar histórias, visto como um ato pedagógico é acolhido pelas escolas e bibliotecas. Suas pretensões eram mais modestas que tornar a narração uma performance artística ou transformar professoras e bibliotecários em artistas. Pretendiam apenas oferecer às crianças uma experiência edificante pelo mundo da leitura, da cultura e do conhecimento de mundo, através das narrativas bem apresentadas pelos educadores, que teriam como ferramentas, recursos utilizados pela didática da sala de aula. São pioneiros na crença do poder transformador das histórias! Mas, ainda que não escrevessem pelo olhar da arte, apontaram os elementos necessários para uma narração com qualidade estética. Os elementos foram apontados, entretanto, os dois autores deixaram em aberto um campo de pesquisa e reflexão que investiguem as estratégias de aprendizagem desses elementos, ou seja, sabendo quais são as qualidades de um bom contador ou o que deve saber um contador de histórias, a questão passa a ser como desenvolver tais qualidades ou como aprender o que deve saber um contador de histórias.

6.3 Outros autores e a questão: técnica ou arte?

Enquanto no livro de Malba Tahan e de Betty Coelho encontramos alguns fundamentos essenciais para o fazer artístico do contador de histórias, outros materiais têm propostas especificamente dirigidas.

A obra de Dohme (2005) trás em seu título *Técnicas de contar histórias* a afirmação de que a atividade do narrador é uma questão de técnica. No prólogo, lemos a afirmação “contando uma história, cada um pode sentir-se um pouquinho artista...” e mais adiante, “afortunado quem tem o dom de contar” e “grandioso” quem tem a sensibilidade para usar a história como “ferramenta educacional”. Podemos observar que, segundo a autora, contar histórias não é uma atividade essencialmente artística, mas, uma atividade que pressupõe alguns conhecimentos da área de Artes que o educador, comprometido com a leitura e com a educação em valores humanos, dispõe para atingir seus objetivos pedagógicos. Assim, o critério para a escolha do repertório não está calcado na transmissão do patrimônio cultural da literatura oral e, sim, na seleção de versões marcadas pela transmissão de valores éticos.

A função da narração de histórias não é oferecer ao público uma experiência estética, mas transmitir uma mensagem pontual. Daí a necessidade de se criar técnicas que auxiliem a transmissão, deixando-a atrativa e chamativa. Como a função do narrador é transmitir uma mensagem específica, importa muito a maneira de apresentá-la. Sendo assim, as histórias sofrem adaptações para se ajustarem a uma determinada técnica de apresentação.

A concepção de aprendizagem da arte, subjacente a esta obra, transita entre crenças espontaneístas, uma vez que é “afortunado quem tem o dom de contar” e propostas dirigidas, tendo na apresentação de técnicas a principal fonte de ensino. É totalmente verdadeira a afirmação da autora que “contar histórias é uma arte, não há dúvidas, mas é arte que pode ser desenvolvida”. Entretanto, é necessário questionar se esse desenvolvimento acontece via reprodução de modelos sem que haja um conjunto de experiências significativas desenhando um percurso de aprendizagem orientado nos fundamentos da arte. Dohme (2005) apresenta roteiros e fichas de estudo para as histórias, pontua as habilidades que o contador deve desenvolver, oferece dicas para o instante da performance e o passo a passo de técnicas para a confecção dos recursos utilizados para a narração.

Cavalcanti (2004), em *Caminhos da literatura infantil e juvenil* explica que muitos professores buscam se tornar contadores de histórias e que, entre eles, há aqueles que não nasceram para isso, pois “o bom contador de história é alguém que possui o potencial inato para fazer da palavra o canto mágico das narrativas” (2004, p.73). Mas nem tudo está perdido para estas pessoas, pois:

[...] podem se exercitar e apreender algumas técnicas, melhorando assim a performance de contador de histórias. Claro, nunca será aquele narrador que nasceu com a marca da palavra na alma. Porém, pode seguir algumas técnicas e alcançar um bom desempenho. O importante é que se exercite adequadamente para não cometer erros graves e comprometer a qualidade da narrativa.

Sendo assim, Cavalcanti (2004, p.73-4), sugere as seguintes orientações para facilitar a performance da hora de contar histórias: conhecer bem o texto; sensibilizar o grupo para a escuta, criando o clima necessário para a entrada no mundo do faz-de-conta; iniciar a narração com a voz bem impostada, teatralizando a voz e os gestos; ao mesmo tempo, ser natural e espontâneo; prestar atenção nas reações dos ouvintes; ser fiel à história, não modificando seu enredo e finalizar a narração com as expressões da tradição oral.

Desta forma, destaca-se novamente um fazer artístico destituído de uma aprendizagem em Arte e fruto do treino mecânico de qualidades, que dificilmente serão adquiridas somente por meio do acesso à informação. Não há orientação sobre como alguém pode se preparar para se comunicar usando o corpo e a voz, ao mesmo tempo, mantendo a naturalidade ou, ainda, como se relacionar com a história de modo que fique na memória, sem precisar recorrer às improvisações que, segundo a autora, devem ser evitadas.

Isto remete a uma questão fundamental: contar histórias é uma arte! Todos parecem concordar. Mas, o tipo de experiência que se deve ter para alcançá-la comumente fica no nível da técnica/ receita, não aprendida através da arte, mas de forma mecânica e repetitiva.

Prescrições do tipo “faça assim” ou “não faça assim” geralmente circulam em torno do óbvio. É óbvio que o contador tem que saber a história! É óbvio que deve envolver os ouvintes! Tais prescrições, pouco ajudam alguém a contar histórias, porque não respondem à questão crucial que é da ordem do “como”, que é de natureza procedimental. As

prescrições apontam diretamente para um resultado final que ignora o processo metodológico que o sustenta.

Dohme (2005) propõe o estudo da história que deve levar a identificação dos seus elementos essenciais. Sugere a divisão em quatro partes (introdução, enredo, ponto culminante e desfecho) e a elaboração de um resumo de cada parte, que poderá ser usado de apoio no momento da apresentação. Durante o estudo da história, aconselha a identificar os aspectos éticos para que sejam acentuados na narração e ajudem a definir a melhor técnica para a apresentação.

Esse é um ponto de vista que destoa da experiência artística. O que diz uma obra de arte, é fruto do diálogo único e pessoal entre a arte e seu apreciador, neste caso, a história e seu ouvinte. Como controlar esse diálogo? Como regular a experiência de aprendizagem que cada um terá em contato com a história? Pedagogos frequentemente defendem uma utilização didática da história e psicólogos são a favor da interpretação das mensagens ocultas presentes nas narrativas. Ignoram que, ao reconhecer no conto e na narração uma arte, estão admitindo a possibilidade das múltiplas interpretações. A experiência em arte não é transferível, porque não é única para todos.

Outro fator que merece reflexão é que muitas das técnicas dispensam o narrador. A apresentação fica nas mãos dos fantoches, marionetes e bonecos. Assim o narrador – figura central da arte narrativa – passa para segundo plano ou se torna elemento ausente na apresentação.

Afirma Dohme (2005, p. 37) que “narrar uma história recorrendo apenas à memória e aos recursos dramáticos da voz é, sem dúvida, o que mais desafia o educador. Por outro lado, é também o que mais fascina tanto o narrador como a plateia”.

Por que narrar da maneira mais simples possível é a que mais fascina?

Porque quando não há “recursos externos” para seduzir os sentidos dos ouvintes, são os “recursos internos” (MACHADO, 2004) que são acionados com toda a sua força expressiva. É a alma da história que fala através do corpo e da voz do narrador. O contador é um artista da palavra e, neste caso, é a palavra que ressoa soberana. O narrador deverá ter se apropriado da história e estar em sintonia com ela, o que indica uma experiência mais profunda do que a execução de uma técnica. As pessoas se encantam, porque entram em contato com uma arte verdadeira.

Para a apresentação simples, Dohme (2005) sugere o seguinte roteiro de preparação: escolher cuidadosamente a história e estudá-la identificando as quatro partes; conhecer elementos suficientes sobre as situações e fatos que a compõe; adquirir a noção do espaço em que se desenrolam as ações, para narrar de modo a provocar a visualização das cenas; decorar o início, o fim e os aspectos principais de cada parte; ensaiar em frente ao espelho controlando o tempo; treinar a transmissão oral e a expressão corporal; acomodar adequadamente a plateia e conversar, informalmente, antes de iniciar, com o intuito de evitar interrupções; pedir silêncio para começar; contar sendo fiel ao ensaiado e, enfim, encerrar com uma discussão ou atividade previamente planejada. Elementos externos, como acessórios, devem ser usados com cuidado nas narrações simples para não distrair a atenção do público.

Merecem destaque alguns aspectos importantes apontados pela autora que estão afinados com o processo de aprendizagem em arte: o passeio pela paisagem da história, o estudo para a assimilação da estrutura narrativa e o equilíbrio no uso de elementos externos, que não devem aparecer mais do que a história. O que necessita de aprofundamento é a discussão de como passear pela história e como assimilar sua estrutura.

A autora também fala sobre “a capacidade de adequar as diversas fases de uma exposição às reações do público, ou seja, dar o ‘tempo certo’ em uma narração” (DOHME, 2005, p.47), a isto dá o nome de “*timing*” que, na verdade, é a presença de espírito já citada por Malba Tahan, que permite ao contador ler as reações do seu auditório e responder adequadamente a elas.

Observa-se que os aspectos relacionados à preparação da história aparecem misturados às habilidades necessárias para a sua apresentação e relação com a plateia.

Poucos exercícios e vivências são sugeridos por Dohme (2005, p.43-4) para acordar o corpo do narrador – o corpo é o recurso principal do narrador, o primeiro a ser trabalhado. Apresenta exercícios para a boa dicção e dicas para melhorar a comunicação oral. Uma delas é discutível: “a adoção de certos estereótipos ajudam a compreensão do texto, por exemplo: meninas têm fala agudas, falam “fininho”, homens corajosos e ursos sempre falam grosso, grave, velhinhas falam levemente agudo e tremido, fadas falam adocicado e bruxas têm voz aguda e estridente”.

O treino e a dedicação frequentemente são colocados como formas de melhor utilizar a voz e o corpo. Mas como é treinar? A autora afirma que a narração simples exige muita preparação (DOHME, 2005, p.49), mas não aponta como alguém pode ser preparar a não ser através da predisposição. Sugere para aqueles que não estão prontos para esta tarefa, a utilização dos recursos que, de certa forma, parecem ocupar o lugar do narrador, colocando em cena personagens e cenários.

As técnicas apresentadas por Dohme (2005) são: narração interativa, narração através de gravuras, maquete, bocão, radionovela, fantoche, dramatização, velômetro, teatro de sombras, dobraduura, marionete e cineminha. A proposta é totalmente diretiva, pretende ser um guia, uma vez que apresenta a ficha preenchida pelo estudo da história já realizado pela autora, a história certa para cada técnica e as instruções e os modelos para a confecção dos recursos. Não há espaço para a criação artística do narrador. Ele reproduz um modelo e, se aprender a usá-lo, poderá tentar transferir a experiência para outras histórias.

Segundo Chauí (1994, p.317), a palavra técnica corresponde ao termo grego *techné*, que significa “o que é ordenado ou toda espécie de atividade humana submetida a regras”. Assim, entende-se por técnica um conjunto de regras que estruturam a atividade artística. O domínio da técnica na produção artística, significa que o artista tem o domínio das habilidades necessárias para a sua produção.

Comumente, recursos externos são apresentados como sinônimos de técnicas. Porém, há neste caso uma diferença tênue, pois, nem sempre quem usa um recurso o faz dominando sua técnica. Isto implica que o uso adequado do recurso necessita da técnica.

Por esta razão, é preciso refletir se contar sem recursos externos é o que mais desafia o narrador. É claro que sem recursos, só corpo e voz, o narrador se expõe muito mais. No entanto, esta narração que aproxima o narrador do retrato fiel do contador tradicional é a primeira que deve aprendida.

Isto porque, ao considerar que a qualidade estética da performance é conseguida através da harmonia entre seus elementos, como será visto em capítulos seguintes, na narração simples, o contador tem três elementos para harmonizar: a história, a voz e o corpo. Se for acrescentado um instrumento sonoro, por exemplo, passará a ter quatro elementos e, se ainda for acrescentado um objeto, terá cinco elementos para harmonizar.

A não ser que o narrador pretenda esconder-se atrás dos recursos que utiliza e não ter nenhum compromisso com uma apresentação artística, que ofereça uma experiência estética, o uso de recursos implica em algo a mais para saber utilizar.

Na verdade, é incabível acreditar que a boa manipulação destes recursos seja conhecimento acessível de forma espontânea. Para utilizá-los esteticamente é preciso saber manuseá-los e cada recurso revela uma face da aprendizagem em arte. Não é uma aprendizagem que se constrói através da leitura, da explicação, da técnica e das instruções de confecção dos elementos necessários. Por ser um conteúdo de natureza procedimental, a sua aprendizagem exige estudo e exercício. O simples fato de saber que uma história pode ser contada por meio da arte de dobrar papel e aprender um determinado número de dobraduras não é suficiente para alguém conseguir narrar a história, se beneficiando destes elementos de forma harmoniosa, alcançando assim uma qualidade estética. O mesmo se pode dizer sobre a manipulação de marionetes!

Não é qualquer fantoche, por exemplo, que serve. Os fantoches têm que ser expressivos, tem que ser confeccionados segundo atributos estéticos, estar em harmonia com a história. Confeccioná-los exige mais do que habilidades manuais, exige conhecimento em artes visuais. Não podem ser estereotipados! Por outro lado, utilizá-los, exige habilidades para coordenar seus movimentos com a fala da personagem. Os movimentos sincronizados com a história, bem como fazer a boca do fantoche abrir e fechar, casando com as palavras narradas, exige uma habilidade desenvolvida através de muito estudo e dedicação. O fantoche não pode ficar esquecido na mão do narrador ou ficar abrindo e fechando a boca sem parar. Certa vez, observei uma criança perguntar ao narrador (que julgava estar ausente do contexto da narração, pois estava escondido atrás da mesa) se o fantoche mascava chiclete. Este acontecimento ilustra que quando não há o domínio da técnica a narração não consegue cumprir sua intenção e a performance não convence o público que, por sua vez, não entra no jogo simbólico proposto.

Desta forma, pode-se afirmar que realizar com qualidade estética uma apresentação de contos, que utilize recursos, não é uma tarefa simples, nem mesmo algo que um manual de receitas daria conta de ensinar, sem que o leitor seja um estudioso da área de Artes. A grande preocupação é que os aspirantes a contadores de histórias, muitas vezes pessoas com pouca vivência e experiência em arte, tomam como modelo tais orientações e apresentam para o público, bonecos, fantoches, imagens e maquetes em que os desenhos são estereotipados e de baixa qualidade estética, comprometendo a capacidade de

construção das imagens mentais pelos ouvintes e colocando no seu lugar imagens que prejudicam a alfabetização visual do público. Tomamos como exemplo a sugestão de confecção da caixa de Pandora (DOHME, 2005, p.112) – elemento utilizado na narração interativa do conto “A caixa de Pandora” –, uma caixa de sapato encapada com papel laminado e adereços colados representa bem uma caixa que vem da Grécia Antiga? Que atributos expressivos apresentará esta caixa de sapatos encapada? Estará ela em harmonia com a história?

O mesmo ocorrerá com os bonecos, se saltarem das ilustrações de livros de desenhos pedagógicos: sempre iguais independentemente da característica da história, feitos de materiais como e.v.a., papel ou isopor e com os cenários que facilmente irão se assemelhar às decorações das mesas do bolo dos “*buffets*” infantis.

Decorre destas práticas uma vulgarização da arte. O uso de objetos é feito de forma pouco interessante e tampouco promovem uma apreciação artística. Pode ocorrer, ainda, da qualidade da narração ficar comprometida pelo mau uso dos recursos e da história ser adaptada demais, perdendo elementos importantes. Tais recursos parecem desprezar a necessidade de apropriação da história por parte do contador, já que admitem o uso de “colas” nas fichas, presentes na mão dos narradores ou coladas atrás de teatros de fantoches. Desta forma, a preparação do contador se desloca da experiência com a história para a confecção de personagens e cenários. Em muitas apresentações o narrador nem é o manipulador dos recursos. É aquele que interfere entre uma cena ou outra, com pequenas frases indicadoras do tempo da história, tais como “... algum tempo depois”, “...no outro dia...”.

Há, em alguns textos destinados aos contadores de histórias, uma aproximação entre o narrador e o ator, percebida em vários momentos, principalmente na técnica de dramatização. Cavalcanti (2004, p.74) enfatiza que:

O contador de história é alguém que deve ter capacidade de interpretação, como também de provocar o imaginário do ouvinte. É portanto um ‘ator’. Alguém capaz de usar a *persona* sem perder o contato, o olhar, a ternura, o encanto próprio ao fabulador.

Explica Dohme (2005, p.45): “contar bem uma história significa interpretá-la, e, às vezes, é necessário, além de narrar, interpretar um, dois e até mais personagens”. É bem verdade que os contadores podem extrair das Artes Cênicas experiências que podem ser

úteis para a narração. No entanto, essas experiências não dizem respeito necessariamente ao ato de representar. Contadores de histórias encenam? Encenar as histórias não seria transformar a narração em uma apresentação teatral? E se for, atores também participam de vivências, experiências, jogos teatrais que preparam para a atuação. Teatralizar, assim como narrar, não é um ato mecânico calcado na divisão de falas que devem ser decoradas para a recitação em público.

Dohme (2005) aponta a necessidade de desenvolver, através do treino, a expressão corporal e a capacidade de comunicação do semblante. Diz que uma boa dica é observar as expressões dos artistas da TV e do teatro. Fazer imitações é outra habilidade apontada pela autora. Novamente o problema das imagens estereotipadas aparece nas sugestões para imitar personagens:

Este é um instrumento muito útil em se tratando de narração de histórias infantis. O monstro fala grosso, grave, alto, pausadamente! O seu corpo é truculento, o que se consegue mostrar com as pernas afastadas e “arredondadas”, com o pescoço esticado movimentando-se em conjunto com a cabeça. A princesinha tem uma voz adocicada seus gestos são comedidos, graciosos, harmoniosos, como em uma postura de *ballet* clássico. Já uma criança fala fininho, sua gesticulação é vívida, agitada, e às vezes quem a representa dá até pulinhos. Outra característica muito usada para imitar uma criança é dispersar-se, de repente começar a olhar para outro lado ou interessar-se por outra coisa. A imitação de vozes de animais é fácil de se fazer e fica engraçado. (DOHME, 2005, p.46)

O problema de tais imitações é que surgem oferecendo rótulos para os personagens, tornando limitada as possibilidades de construção de imagens diferentes das repetitivas, padronizadas e inculcadas pelos veículos de comunicação de massa.

Contudo, é fundamental reafirmar a hipótese de que contar histórias é uma arte e das mais complexas, porque se serve de elementos de outras artes. Os contadores estabelecem linhas de pesquisas, prioridades de estudo e experiência, guiados até pelos seus gostos pessoais. Se for a música a sua meta principal, aprende a tocar um instrumento ou a desenvolver possibilidades de utilizar sons com o corpo e objetos do cotidiano. Investe nisso e soma esta conquista ao ato de narrar. Aquele que se interessar por fantoches deve buscar aperfeiçoar-se nessa linguagem, dominando sua técnica.

Ao longo de sua trajetória como contador poderá inserir, pouco a pouco, os resultados destes processos de aprendizagem e tornar-se capaz de contar muito bem com objetos, com fantoches, ou com qualquer outra coisa, se assim desejar. Como também,

poderá ser sua opção contar apenas com a voz e o corpo e empenhar todas as suas pesquisas em utilizá-los cada vez mais com qualidade estética.

Entretanto, caminhando pela literatura disponível e observando as propostas de inúmeros cursos e oficinas que objetivam formar contadores de histórias, observa-se que, a parte os pontos obviamente positivos, a aprendizagem da arte narrativa circula entre as técnicas e o uso de materiais por um lado e, um fazer espontaneísta, por outro, sem grandes compromissos com o conhecimento em arte. Observa-se uma prática artística pouco ou nada fundamentada em arte, ancorada nos fundamentos da Educação, principalmente da Didática e da Psicologia da Criança, na qual propostas empiristas ou espontaneístas se misturam. Nessas concepções de aprendizagem, é o fazer artístico que está em evidência. O refletir sobre arte e, até, a afirmação declarada de que se trata de uma atividade de natureza artística e não exclusivamente pedagógica, estão ausentes. Por isso, torna-se essencial pensar em uma educação estética que possa ser articulada ao fazer artístico do contador. Através do desenvolvimento da percepção, do conhecimento e da apreciação artística, a aprendizagem da arte narrativa poderá alcançar patamares mais elevados de qualidade na contemporaneidade.

As discussões sobre o que o contador deve ou não fazer precisam ser substituídas pela discussão do como alcançar os conhecimentos e adquirir as habilidades, por muitos apontadas como essenciais para os espetáculos de apresentação de contos.

O grande risco das propostas analisadas acima é que, ao sugerir aos contadores a utilização de elementos que são de natureza artística durante a narração de contos, sem que haja um percurso de aprendizagem em arte, induz o narrador a desempenhar papéis para os quais não está preparado, desencadeando, assim, uma produção de baixa qualidade estética.

Enfim, contar histórias é uma questão de técnica, sim! Mas, a técnica não é um sinônimo de receita. Ao contrário, a técnica é compreendida como a habilidade com que se maneja os elementos, materiais e instrumentos necessários ao fazer artístico. Desse modo, a técnica é um aspecto importante do fazer artístico, isto é, a produção artística é inseparável da técnica. Mas, domínio da técnica somente, não é arte. O que ocorre frequentemente é que a palavra assume outras conotações quando apresentadas como receitas, que podem ser seguidas sem o devido domínio das habilidades que lhe são inerentes.

O capítulo seguinte irá tratar da presença de outras linguagens artísticas – que compreendem também componentes técnicos – como parte do processo de aprendizagem do narrador, com vistas à qualidade estética da narração.

7 LINGUAGENS ARTÍSTICAS DIALOGAM COM A ARTE NARRATIVA

[...] limites devem ser bem estabelecidos, porque a Arte que não se define bem perante suas semelhantes termina ficando confusa e se extraviando em seu caminho verdadeiro. Mas, por outro lado, não devemos esquecer que essa limitação atinge apenas o essencial da Arte: o impulso artístico é um só, os meios materiais empregados por duas Artes às vezes são semelhantes, as técnicas têm, às vezes, proximidades e também origem comum [...]

Ariano Suassuna

No mundo contemporâneo, a arte de contar histórias é reinventada pelos narradores urbanos. Em um novo contexto, permeado por valores, ideias e necessidades advindas de um novo período da História, a arte de narrar não conta mais com os valores tradicionais e, além disso, está sujeita ao impacto da crise e das exigências dos valores do mundo de hoje. Neste contexto, a arte de contar histórias se institucionaliza e o narrador se profissionaliza. Estas mudanças implicam em um distanciamento entre arte narrativa e a vida cotidiana.

Embora a arte de contar histórias atravessasse milênios e retrate temas que são da universalidade humana, ela é ressignificada no seu modo de existir. Essa ressignificação decorre não só das mudanças da passagem do tempo, mas também das exigências do mercado cultural. Segundo Benjamin (1994, p.169), a função social da arte se transforma do decorrer da história:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em

que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.

Assiste-se agora a um momento de culto ao espetáculo. A arte se compra e se vende e no mundo consumista, obedece às leis de mercado. Assim, a arte de contar histórias está sujeita às exigências e restrições da indústria cultural e, para isso, precisa corresponder a um determinado padrão de qualidade, também porque a abundância da palavra e da imagem na sociedade contemporânea levou a certa banalização. (FERREIRA SANTOS, 2005)

Segundo Canclini (2008, p, 36), “o que o artista faz está condicionado pelo sistema de relações que estabelecem os agentes vinculados com a produção e circulação das obras, mais que pela estrutura global da sociedade”.

Enquanto espetáculo, a narração vem acompanhada de elementos de outras linguagens artísticas: as artes visuais, o teatro, a música e a dança. Explica Canclini (2008, p.50), que atualmente na arte, há “o primado da forma sobre a função” e da “forma de dizer sobre o que se diz”.

Contar histórias, na contemporaneidade, é uma arte que pode ser considerada de síntese: nela encontramos um diálogo com outras linguagens, para a criação de uma linguagem artística única, que reinventa formas de narrar.

A respeito dos artistas e dos produtores de trabalhos de natureza artística, lembremos que eles elaboram suas obras (visuais, sonoras, arquitetônicas, cênicas, audiovisuais, verbais) concretizando-as através de sínteses formais resultantes de sentimentos, atos técnicos, inventivos e estéticos. Em cada sociedade e em cada época, as obras artísticas são também sínteses que dependem das trajetórias pessoais de quem as fez e de suas concepções sobre o ser humano, o gosto, os valores etc. (FERRAZ e FUSARI, 2001, p. 230)

Visto que o processo de conhecimento em Arte se dá por meio de um percurso de criação do artista; da produção da forma artística, participam técnicas, recursos e modos pessoais de articular as pesquisas e os recursos desenvolvidos.

Há uma intenção criadora que se realiza quando o narrador é capaz de integrar: seus conhecimentos prévios, suas observações que faz a respeito do trabalho de outros artistas e

as pesquisas que vem desenvolvendo, às exigências que o ofício de contador de histórias solicita, no contexto urbano na contemporaneidade.

Na produção artística, o narrador estabelece, o tempo todo, relações entre a história que deseja contar e as possíveis qualidades visuais e sonoras que podem estar presentes na sua criação e que advêm da sua aproximação com outras linguagens artísticas.

7.1 As artes visuais

A arte de contar histórias é, por um ângulo, uma arte plástica, devido às suas características de visualidade. Ainda que seja a voz, elemento sonoro, o recurso principal da performance do contador, ela vem acompanhada de imagens: o corpo, o cenário, as roupas e os objetos desempenham uma função plástica e estética que complementam o recurso oral e acionam a percepção visual dos ouvintes, como se observa no relato de Gislayne Avelar Matos, em já citada entrevista:

"Quando eu faço criação em torno de um conto, aí tem um cenarozinho. Mas o que é? É um biombo que tem umas fitas, uns tecidos, algumas coisas assim que marcam, criam um espaço de imaginário ali. O objetivo é isso, criar ali um espaço simbólico onde vai acontecer alguma coisa. É preciso que as pessoas não se distraiam com o cenário."

Os elementos constituintes da linguagem visual: as linhas, as formas, as cores, a luz e a sombra podem estar presentes em um espetáculo de narração em diferentes modalidades, como: desenho, pintura, colagem, escultura.

Stela Barbieri é uma narradora que investe neste diálogo entre a arte narrativa e as artes visuais. Atualmente, faz muitas parcerias com o seu marido, Fernando Vilela, que é ilustrador: ela conta as histórias, enquanto ele vai desenhando. Nesta parceria, já fez apresentações diferenciadas, utilizando contribuições das artes visuais, como ela mesma explica, em entrevista concedida no Instituto Tomie Othake, em maio de 2009:

"[...] a gente já fez coisas variadas. Desde caixas de papelão que já tem recortes de uma imagem que ele vai virando

conforme a história vai acontecendo e vai formando outras coisas que nem sempre é uma coisa super figurativa, até, por exemplo, a história da cabra e da onça, que ele vai transformando as árvores em casa, então ele vai descolando e recolando então tem uma coisa da transformação da imagem, que não se fixa, que está em movimento.

Sempre a coisa da imagem foi forte para mim, de fazer um gesto que tem uma coisa estética forte, jogando uma água vermelha numa bacia, uma água azul [...] Tem uma outra apresentação que eu fiz que eram vários panos coloridos e eu pus muitas escadas de alturas diferentes então eu ia subindo em cada janelinha e começava a contar histórias de lugares diferentes com panos que eu tingi.

Tem situações cênicas que eu mesma vou criando e vou executando. Sempre teve a ver com artes plásticas porque eu sou artista plástica [...]"

O espaço físico, onde ocorre a narração, é composto por objetos e por um plano de fundo e há sempre uma intenção subjacente à escolha desses elementos. Muitas vezes, um espaço neutro, onde o público possa projetar suas imagens construídas pela experiência de ouvir, sem nenhum elemento posto, oferece maior possibilidade ao público de vivenciar uma experiência estética, do que um espaço visualmente poluído, com imagens e objetos estereotipados e de baixa qualidade estética. Outras vezes, o plano de fundo, com objetos, imagens, cores e demais elementos cria o contexto necessário para o desenvolvimento das narrações.

Objetos

Quando bem escolhidos, os objetos podem desempenhar uma função estética, é o que Amaral (2004) chama como “objeto-imagem”, sua função é, neste caso, despertar sensações e emoções visuais.

Desta forma, no espaço da narração, os objetos podem assumir simplesmente uma função decorativa e, enquanto decoração, podem não apresentar uma relação direta com as histórias. Eles podem oferecer uma experiência de apreciação estética, pela harmonia das cores, das formas, pelos seus atributos de beleza, podem atuar deixando o espaço aconchegante, acolhedor ou misterioso. Por exemplo, um belo tecido com formas, cores

ou desenhos, por detrás da almofada ou da cadeira onde se senta o narrador ou um vaso com flores, próximo onde estará o narrador.

Foto 3

Foto 4

Ou não, podem ser apresentados de forma estereotipada, reproduzindo as imagens da cultura de massa e reforçando o estereótipo de personagens infantis, que foram vulgarizados pela mídia, reforçando uma imagem do que é ser narrador, que em nada se assemelha a verdadeira arte de contar histórias. Por exemplo: um castelo pintado em tecido ou colado com papéis ao fundo do narrador, cortinas de papel crepom, personagens de e.v.a. desenhados nos padrões dos desenhos animados.

A própria cadeira onde se senta o narrador: de que cor ela é? De que material é feita? Como são as suas formas?

Os objetos que compõem o espaço da narração e o plano de fundo podem, também, desempenhar uma função complementar para a narração, porque estão relacionados ao tema da narração ou à cultura de origem das histórias que serão narradas. Por exemplo, uma rede de pesca, balaios, chapéus de palha podem constituir o espaço da narração de contos de pescadores. Ou: tecidos feitos com retalhos, chitas, objetos feitos em cerâmica, barro ou cestarias podem compor o espaço da narração de contos brasileiros. Os objetos podem ser naturais (minerais, tais como água, terra, conchas e pedras; e vegetais, tais como flores, folhas, madeira e frutas) ou construídos pelo homem. Se forem resultado de uma construção humana, os objetos podem ser artesanais, industrializados, antigos, contemporâneos, etc. Segundo Amaral (2004, p.118):

Os objetos podem ainda ser classificados por seus conteúdos, isto é, de acordo com os seus valores culturais e sociais, podendo assim ser

agressivos ou sedutores, positivos ou negativos, morais ou imorais, ativos ou passivos, masculinos ou femininos. Esses valores tornam-se mais complexos conforme a cor, a forma, a textura, o peso e o tamanho.

Em qualquer caso, os objetos são sempre carregados de significados, alguns estão associados a conceitos abstratos (como o relógio que se associa ao conceito de tempo) e a outras conotações simbólicas (como a porta que simboliza passagem), como explica Amaral (2004, p.121):

Os objetos são importantes por seu poder de criar metáforas. Eles têm essa capacidade de apresentar situações de maneira direta, peculiar e simbólica. Quando apropriadamente escolhidos, são um discurso em si. Por si já apresentam conteúdos. E o que formal e fisicamente sugerem, torna-se mais evidente no desenrolar da ação, na animação, somando-se ainda os significados que os objetos despertam no tipo de relações que podem manter entre si.

Assim, os objetos estão ligados ao homem pelo seu aspecto funcional, ou seja, pela sua utilidade, mas também pelo aspecto afetivo, como os objetos que por alguma razão especial são responsáveis por necessidades emocionais.

Na narração, os objetos funcionais se tornam objetos artísticos, como ilustra o depoimento da contadora de histórias Gislayne Avelar Matos:

"Eu tenho alguns objetos, na verdade, eu tenho dois objetos. Eu tenho um cadeado de contos do meu avô e tenho o porta-joias de minha avó. No caso de minha avó, são contos que eu conto em geral para mulheres. Elas escolhem uma pedra dentro do porta-joias, de olho fechado, e cada pedra corresponde a muitas histórias. Eu pego aquela pedra, olho para a pessoa e vejo qual dessas histórias que corresponde a essa pedra e que eu posso contar para ela – então esse é o porta-joias de minha avó.

E tem o cadeado de contos do meu avô, que é um velho cadeado de engenho. Meu avô fabricava cachaça, então, tinha um grande engenho de açúcar com aquelas portas enormes e aquele pé direito altíssimo. Tinha o cadeado enorme de ferro com bronze. Esse cadeado eu enfeitei todo com fitas coloridas e cada fita corresponde também a muitas histórias. Os contos de meu avô, são de exemplo, contos que ensinam a gente a viver nesse mundo e tal. Os contos da minha avó, são contos

para mulheres, que falam do feminino, das pendengas, por exemplo, o conto do 'Pelo de Leão' é um conto do porta-joias de minha avó. O conto 'O Judeu e a Vaca' é um conto do cadeado de meu avô. Mas se eu estiver com os objetos, tudo bem. Se não estiver, também! Não faz nenhuma diferença. Às vezes,, para as pessoas, o objeto tem um tom mágico, mas não que sem ele não possa acontecer. O forte do contador é a relação com o outro, é a voz, é o ritmo, é a entonação, não são os objetos."

É o caso do "guarda-chuva de histórias", criado pelas narradoras Madalena Monteiro e Urga Maíra Cardoso para "os dias em que chovem histórias". Cada objeto corresponde a uma história, o que desafia a curiosidade do público:

Foto 5

Os objetos podem, também, fazer parte da narração. Podem tornar-se personagens humanos, animais, objetos mágicos, etc., como é possível observar nas narrações apresentadas no programa infantil "Lá vem história", exibido durante muitos anos pela TV Cultura e agora disponível em DVD.

Sobre o uso, explica Liliana Cinetto, em uma entrevista citada anteriormente:

"Se o objeto está incorporado na história é como uma prolongação da mão, do corpo, da pessoa que está contando, eu gosto. Mas se não é significativo, não compreendo para quê. Muito bonito, mas não tem sentido dentro da história, fica só um elemento decorativo.

Tem que ser uma coisa que forma parte do contador. Um objeto incorporado ao corpo do contador. Não pode ser um objeto estranho a história, sim? Porque do contrário é só complicar!

Os melhores contadores não usam nada. Nada! Os contadores espontâneos não usam nada. Somente em alguma cultura. Mas os urbanos não, temos os objetos como herança cultural.

Não há uma regra formal. O contador tem que sentir quando é que o objeto pode ser incorporado como parte da história."

Objetos do cotidiano podem caracterizar ou sugerir personagens: um leque aberto, de delicada estampa e decorado com renda e arabescos dourados pode bem caracterizar uma princesa; um alicate, um valente soldado, e assim por diante. A escolha destes objetos requer um olhar educado para as suas propriedades expressivas: para as cores, as formas, movimento, luminosidade, suas peculiaridades e significados. Esta é, portanto, mais uma escolha que também se fundamenta no conhecimento artístico. Não se trata de escolher qualquer objeto ou se apoiar em clichês do tipo, qualquer flor serve para ser qualquer princesa. A escolha de objetos se fundamenta em um exercício de percepção das qualidades expressivas do objeto e no que elas podem comunicar em combinação com as qualidades expressivas dos personagens, é o que Machado (2004) chama de "eficiência poética" – conceito que será aprofundado no próximo capítulo. Objetos mal escolhidos não possibilitarão a construção das imagens pretendidas pelo narrador.

Abaixo, as contadoras de histórias Andrea Cavinato, Andi Rubistein e Maíra Cardoso dominam o uso do tecido, criando belas formas que dão vida aos personagens de forma encantadora e peculiar:

Foto 6

Foto 7

A contadora de histórias, Kelly Orassi, desenvolve pesquisas sobre o uso de objetos a serviço da narrativa. Em relato de experiência feito no evento “Boca do Céu” 2008, explica:

“Eu gosto de trabalhar com objetos do mesmo universo, como nessa história de João e Maria e com objetos ancestrais, objetos antigos, objetos que, até são produzidos em série, mas que têm uma história, que tenham uma carga de significado, uma carga ancestral e artesanal.”

Como se vê no relato de Kelly Orassi, é importante cuidar da relação dos objetos entre si. E também da relação dos objetos com o narrador, os objetos precisam – pela ação do narrador – se tornarem animados, ganhar vida através dos movimentos intencionais do contador.

Na narração do conto “João e Maria” por Kelly Orassi, tudo era objeto: cenário e personagens. A contadora permaneceu atrás de uma mesa e foi manipulando os objetos conforme ia narrando a história. De início, apenas o cenário sobre uma mesa: garrafas que caracterizavam as árvores da floresta, os funis de diferentes tamanhos – o pai, João e Maria – e um baleiro coberto: a casa da bruxa. No decorrer da história, demais personagens iam ganhando vida por meio de objetos – todos de uma mesma categoria: utensílios domésticos. E assim, uma chaleira de ferro tornou-se a bruxa e um saca-rolha, o pássaro.

Mas não só personagens foram caracterizados por objetos. Os próprios objetos e cenários do conto foram materializados em outros objetos: uma bandeja de prata converteu-se em lago, um porta-jóias em tesouro da bruxa, uma caixinha de ferro furada em gaiola que prendia João e, assim, sucessivamente.

Desta forma, na narração, os objetos perdem a sua funcionalidade e assumem outro significado. Segundo Amaral (2004, p. 132):

Quanto mais abstrato é um objeto, mais fácil é metamorfoseá-lo; e quanto mais óbvia sua função, mais difícil transformá-lo. É fácil metamorfosear peças ou sucatas de máquinas, não muito identificáveis em suas funções. Difícil é trabalhar com objetos óbvios, como gaiolas, facas, chaves, pois suas formas e funções são evidentes, por isso, mais difíceis de ser metamorfoseadas.

A transformação de objetos é o que bem se observa no espetáculo “O Círculo de Salomão” apresentado no Sesc Santana, em agosto de 2008. Neste espetáculo, as narradoras Andi Rubinstein e Urga Maíra Cardoso surpreendem pela capacidade criadora de utilizar e transformar objetos. O espetáculo todo, baseado em histórias tradicionais, em torno da figura do sábio Rei Salomão, tem a qualidade da inventividade, de criar plasticamente imagens estéticas, transformando objetos e brincando com luz e sombra: arcos aumentam e diminuem de tamanho, graças ao jogo de luzes, transformam-se em pratos, em janelas e em leme de barco. Tecidos viram personagens e, junto com esqueletos de arame, transformam-se em pássaros e peixes. Tudo isto sem deixar as histórias em segundo plano.

Novamente, neste caso, tem-se a questão da apreciação: pensados com um olhar artístico, os objetos promovem uma experiência estética. Caso contrário, quando não há conhecimento em Arte, pode ser escolhido algum objeto cujas características expressivas, cujo material, forma e cores não promovam essa experiência. Por exemplo, objetos de plástico não terão o mesmo efeito sob a percepção, que objetos feitos com elementos naturais: contas de plástico não terão os mesmos atributos que sementes naturais; uma bacia de plástico não terá a mesma qualidade expressiva que uma bacia de alumínio. Qualquer objeto industrializado não terá o mesmo efeito sob a percepção que um objeto artesanal. Assim afirma Amaral (1991, p.205):

Os objetos quanto mais ricos em funcionalidade mais pobres são em significado. Exemplo contrário são os objetos antigos que quase não têm função, mas estão carregados de significados. Eles não servem, nos remetem a outro tempo, falam na nossa história pessoal ou de nossa comunidade. São ancestralidade, anterioridade. Transformam-se em objetos mitológicos.

Os materiais de que são feitos os objetos são importantes, porque determinam as possíveis ações que se poderá executar, devido as suas propriedades de rigidez ou mobilidade. Suas formas determinam funções e as texturas são as responsáveis pelas sensações. Como explica Amaral (1991, p.19-21), “há na matéria uma força invisível. Daí o poder do bastão do xamã, da vara de condão, dos objetos sagrados, dos elementos da natureza, das propriedades químicas das plantas e dos vegetais – de onde emana nossa fonte de energia”.

A contadora de histórias Célia Gomes também apresentou uma pesquisa interessante sobre a utilização de objetos na narrativa, no evento “Boca do Céu” 2008. Nesta pesquisa, investigou também a utilização do som como parte da proposta, buscou assim unir dentro da narrativa: a música e os objetos. A proposta era que os próprios instrumentos fossem objetos utilizados na narração, ou seja, os instrumentos caracterizados como personagens:

“Que instrumento pode representar a índia melhor, a calimba? – que é tão feminina? E tem o corpo tão delicado?

Não queria manipulá-lo como boneco, mas que a gente ao olhar, enxergasse ali a figura do índio e, ao mesmo tempo a flauta que remete ao índio.

Então, esse era o desafio: que os objetos fossem os instrumentos, pois cada tipo de instrumento é tão cênico, cada tipo de instrumento tem uma forma, é um personagem por si só. E quando ele começa a tocar, quando ele começa a falar, ganhar vida.”

Desta forma, não pretendia transformá-los em bonecos que falam, mas sim desejava que pudessem se expressar através da forma e principalmente do som que os próprios instrumentos têm.

Bonecos, fantoches e marionetes

Há outros elementos que são utilizados durante a narração, tais como: bonecos articulados, de luva ou fantoches, marionetes e bonecos de vara. A confecção destes bonecos exige o domínio de técnicas de construção próprias da área de artes plásticas. Podem ser construídos com: massas, técnicas de papelagem, resina, elementos naturais, tais como cabaças e buchas vegetais, enfim, exigem um tipo de conhecimento específico. A utilização destes bonecos e marionetes exige já, outro tipo de saber: os movimentos dos bonecos, fantoches e marionetes precisam ter vivacidade. O boneco é uma extensão do corpo do narrador, e precisa ganhar vida própria. O que exige total domínio da técnica de manipulação, além de uma capacidade de observá-lo, de respeitá-lo e de dialogar com ele.

Abaixo, Chico dos Bonecos manipula um interessante boneco de animal feito com cabaça:

Foto 8

Novamente, o espetáculo “O Círculo de Salomão” pode ser citado como exemplo de boa utilização de bonecos a serviço da narrativa. Logo no início, um boneco sai pelo mundo com uma casa nas costas e a partir de então as histórias se desenrolam. Os personagens que saem das histórias e que ganham vida através dos bonecos são, além do homem que carrega a casa nas costas, a princesa presa na torre (filha de Salomão), o mendigo (que se apaixona pela princesa da torre) e a rainha de Sabá. Todos os bonecos são extremamente expressivos e muito bem manipulados pelas próprias narradoras que, ora assumem a manipulação, ora estão ocultas no instante em que o boneco é manipulado.

Abaixo, um dos bonecos utilizados como personagem e o aro, utilizado em jogo de luz e sombra, para produzir imagens:

Foto 9

Quando bonecos e marionetes falam, a voz precisa combinar com o boneco e se diferenciar da do narrador, os movimentos da boca e dos braços dos bonecos precisam estar sincronizados com as palavras que estão sendo proferidas, como já dito em capítulo anterior.

Por isso, nem sempre o narrador é quem constrói os bonecos, fantoches e marionetes. Eles podem ser confeccionados por artistas plásticos e adquiridos pelo narrador. Também nem sempre são manipulados pelo narrador. Podem estar nas mãos de pessoas que dominam a técnica em parceria com o narrador. Amaral (2004) afirma que a manipulação de bonecos exige muita observação para capturar sua essência e transmiti-la. Relata que:

O boneco pode assumir características de sexo, idade, raça, temperamento, etc. Mas quando essas características são muito realistas, quando se pretende com ele representar naturalisticamente o homem, o boneco corre o risco de se tornar cômico, grotesco. Mas o contrário acontece quando a representação humana é indeterminada e pouco realista; desta forma, torna-se poética. O boneco é poético quando se atém ao genérico, pois quanto mais abstrato, mais próximo fica da essência daquilo que se quer com ele representar. (AMARAL, 2004, p. 80)

De qualquer forma, o narrador faz escolhas o tempo todo e o tipo de boneco e de marionete, e até a sua utilização são algumas destas escolhas. Escolhas que podem remeter a uma apreciação estética ou a uma experiência sem nenhuma qualidade estética, que em nada contribui para a educação estética e formação cultural das pessoas.

Figurino

A roupa do contador pode assumir funções diversas. Ao vestir uma roupa para a ocasião, o contador veste uma função social, a vestimenta separa o contador de sua pessoa cotidiana. Neutra, ele se mistura aos ouvintes. Mal escolhida, pode reforçar estereótipos culturais. Uma roupa mal escolhida é aquela que faz com que o narrador se pareça com um animador de festas infantis: roupa de fada, princesa, roupas coloridas demais, etc. Bem escolhida, pode ritualizar o momento da narração, incorporar elementos simbólicos relacionados a uma tradição, por exemplo, uma bata bordada ou um lenço que remetam à cultura oriental; acessórios, tais como colares e brincos indígenas quando se narra histórias pertencentes a esta cultura.

O corpo do narrador

Por fim, é preciso dizer que o corpo do narrador é também um elemento plástico. Os gestos do narrador sejam eles amplos ou singelos e pequenos precisam ter a capacidade de evocar as imagens do conto e provocar a imaginação e as sensações dos ouvintes. O narrador executa movimentos espontâneos enquanto narra, movimentos próprios de uma situação de comunicação oral e também executa gestos intencionais, planejados e até mesmo ensaiados, para criar imagens e complementar a palavra oral.

Nesta segunda situação, o gesto do narrador materializa imagens e substitui objetos, é o que se observa no conto “Os três pretendentes da princesa”, narrado coletivamente no espetáculo “Sabenças d’além mar”, pelo Grupo Pé de Palavra – espetáculo que será analisado no capítulo seguinte – em que os narradores criam pelo gesto as imagens do tapete voador, do óculo e do frasco de elixir mágico. Pelo gesto, estes objetos ganham movimento, tamanho e forma que têm.

* * *

Como se vê, as artes plásticas têm muito a contribuir com a arte de contar histórias, pois objetos e elementos cênicos, com suas formas, cores e matérias-primas provocam sensações, percepções e acionam lembranças naqueles que os contemplam, ampliando a capacidade de cada um de se encontrar de forma significativa com a história narrada.

7.2 A música

A música é uma linguagem artística universal porque, ainda que expressa em diferentes idiomas, tem a capacidade de produzir sensações nos ouvintes: de enlevo, de medo, de suspense, de alegria, de tristeza... É uma forma de comunicação que se utiliza de sons. Os elementos constituintes da linguagem musical: o ritmo, a melodia, o timbre e a harmonia são utilizados para comunicar ideias, sentimentos e sensações aos ouvintes.

O fazer musical compreende a forma de cantar, de tocar e de organizar os sons e os silêncios dentro de diferentes ritmos. É relevante considerar que:

Durante séculos fomos condicionados a acreditar que a música é uma combinação de notas dentro de uma escala, e temos dificuldade de concebê-la em termos diferentes. Ruídos de sapateado, sons de castanholas, estalos de dedos ou de chicotes, golpes da palma da mão sobre um instrumento musical ou uma vestimenta, ou ainda gestos do cotidiano, são elementos atualmente considerados como legítimos participantes do universo musical. (JEANDOT, 1997, 15)

Segundo Coll e Teberosky (2004), diante da música, temos uma reação física e emocional. Podemos ouvir com o corpo, com os sentimentos e, ainda, intelectualmente, reconhecendo sua estrutura e seus elementos constituintes.

A linguagem musical aparece na arte de contar histórias como um elemento de enorme importância e frequente presença, já que são comuns nas apresentações de narradores os elementos musicais permearem as narrações que, muitas vezes, chegam a contar com a presença de músicos profissionais.

Foto 10

Paisagem sonora

As histórias podem ter uma “paisagem sonora”. Segundo Brito (2003, p.17), “a expressão ‘paisagem sonora’ foi criada pelo compositor e educador canadense Murray Schafer para referir-se a todos os sons, de qualquer procedência, que fazem parte do ambiente sonoro de determinado lugar”. Assim, segundo Schafer (2000), sequências sonoras podem induzir os ouvintes a criar imagens. A “paisagem sonora” cumpre a função de narrar sonoramente a história. Os sons têm a capacidade de transmitir informações e provocar reações afetivas. A narrativa se torna, pela “paisagem sonora”, musical.

Muitas vezes, a música aparece como elemento de abertura, encerramento e ligação entre uma história e outra, durante uma apresentação de contos.

A contadora de histórias Madalena Monteiro aprecia a utilização da música nas narrações. Assim relata, em já citada entrevista:

“Raramente conto uma história sem fazer uso da música. Costumo musicar alguma parte da história que nos meus primeiros contatos com a história já se mostraram para mim como ritmadas, como as meninas vendendo flores na história ‘A árvore florida’, o príncipe encantando no dragão em ‘O príncipe Dhat’, ou quando algum personagem faz uma prece. No grupo com Regina Machado aflorei ainda mais essa minha característica de contadora musical, já que sempre tivemos músicos no grupo e música entremeando as histórias”.

Outras vezes, a música aparece dentro da história. Sendo assim, é possível destacar duas situações: a primeira é a música como uma escolha do narrador para ambientar ou enriquecer determinado trecho da história ou para compor a imagem de um determinado personagem. Por exemplo: o narrador canta uma cantiga no momento em que narra a espera da princesa pelo príncipe na torre do castelo. Neste caso, a cantiga não faz parte da história, trata-se de uma escolha e de uma criação do narrador.

Mas também existe uma segunda situação em que a música faz parte da estrutura do conto. É o caso da “História da Figueira”, na qual uma menina é enterrada viva pela madrasta. Seus cabelos crescem e se misturam ao capim dourado que cresce na fazenda. Quando o vento sopra os cabelos cantam:

*Capineiro de meu pai
 Não me cortes os cabelos
 Minha mãe me penteava
 Minha madrastra me enterrou
 Pelos figos da figueira
 Que o passarinho comeu
 Xô! Passarinho da figueira de meu pai
 Xô! Passarinho da figueira de meu pai...*

É o mesmo caso da cantiga que aparece em outro conto tradicional brasileiro, “Os brinquinhos de ouro”, no qual uma menina é capturada pelo “homem do saco” e canta:

*Bem que papai falou
 Que eu não fosse lá no rio
 Adeus, meus brinquinhos de ouro
 Ai, ai...*

Em ambos os exemplos, os versos pertencem à história e, se omitidos, comprometerão a sua estrutura e, conseqüentemente, a qualidade do conto. A melodia também faz parte da tradição oral e, quando o narrador a desconhece, tem a tendência de ou recitar a cantiga como poema ou inserir outra melodia, o que faz com que o conto perca muito de sua originalidade.

A etnomusicóloga Lydia Hortélio, fazendo a transcrição musical de alguns contos da coletânea *Contos Populares do Brasil – Bahia* (2001, p.48-9), organizados por Doralice Xavier Alcoforado e Maria del Rosário S. Albán, identificou alguns tipos de vozes nas narrativas populares: a voz narrativa (a voz que conta); a voz cantada; a voz entonada (presente em gritos, chamamentos com forma melódica); a voz declamada (ritmada) e a voz conclusiva/reflexiva (forma de récita final, que encerra o conto como em um ritual, em tom ritmado).

Isto quer dizer que, mesmo quando não há uma cantiga, a musicalidade está presente nas récitas ou na forma de narrar determinados trechos das histórias. É o que sugere Chico dos Bonecos quando afirma:

O contador compõe uma música para cada frase ou pedaço de frase, sílaba ou pedaço de sílaba, para cada gesto ou respiração. [...] Colecionando as manifestações dos ouvintes – e as minhas reações diante

das expressões dos ouvintes –, vou desvendando o mistério desses quebra-cabeças sonoros, dessas maquininhas de efeitos especiais. (MARQUES, 2005, p. 38).

A performance do narrador pode, portanto, ser acompanhada de um ambiente sonoro, expresso não só por cantigas, como também por ritmos, por música instrumental e sonoplastia.

Sonoplastia

Quando nas histórias, o som tem a função de ilustração, tem-se uma sonoplastia. Neste caso, objetos sonoros, instrumentos musicais e percussão corporal podem criar sons de cavalos trotando, de pessoas caminhando e de animais da floresta. O narrador pode compor células rítmicas, que executadas repetidas vezes, tornam-se música para determinado trecho da história, em seguida pode entrecortá-las com os sons que cumprem o papel de sonoplastia, como explica o músico Leandro Medina, em conversa realizada em maio de 2009, no Galpão do Circo, em São Paulo:

"A melodia é o percurso, o caminho. A melodia é como uma rua e o que dá efeito na história é saber colocar uma pedra ali, uma flor aqui, aqui um arbusto, uma faixa, um buraco [...]"

Tem vezes que não carece de som literal, mas carece que a gente imagine e dê espaço musical para a pessoa imaginar, por exemplo, uma explosão."

Assim, os sons cumprem uma função ilustrativa que ajuda na construção das imagens que o narrador descreve pelas palavras. Entretanto, como adverte Chico dos Bonecos (2005, p.74), é preciso evitar redundâncias e a previsibilidade, pois "se as palavras já disseram que 'as crianças pularam de alegria', para que introduzir os gritos festivos da meninada? Neste caso, o saracotico do pandeiro deixa a imaginação do ouvinte livre para desenhar a sua própria cena de alegria".

Isto sugere que, assim como os objetos, os sons não precisam ser óbvios ou literais. São mais interessantes quando, pelas suas características expressivas, comunicam e despertam imagens, do que quando ilustram o que já foi dito pelas palavras.

Instrumentos convencionais e alternativos

Nas histórias, nem sempre a música é cantada. Ela pode ser tocada por instrumentos musicais. O narrador pode utilizar instrumentos não-convencionais, confeccionados por ele próprio como: tubo de p.v.c, tampas, garrafas, pregos, chaves, bastões, etc. Pode utilizar objetos do cotidiano que são sonoros, como caixinhas de fósforos, garrafas com líquido ou areia, chaves, sinos, etc. E, obviamente, instrumentos musicais convencionais: de percussão, de corda e de sopro.

O gênero tocado pode estar relacionado à cultura de origem dos contos escolhidos. Até mesmo o tipo de instrumento, pois, diferentes culturas podem atribuir significados especiais a determinados instrumentos, como é o caso dos tambores na cultura africana e das flautas e maracás na cultura indígena. É o que se observa no depoimento do contador de histórias Oswaldo Faustino, no caderno “Negras Palavras” (2006, p.7), publicação do Museu Afro Brasil, sobre a utilização da calimba em uma narrativa:

A coisa fundamental nesse som é que ele nos faz viajar um pouquinho... porque ele é um som estranho. Se vocês perceberem, ele não é um som do nosso cotidiano... O som da calimba nos remete a um lugar que a gente imagina que seja a África. Aliás, a África é também um produto do nosso imaginário. [...] Ela na verdade está na nossa alma e ocupa o nosso imaginário. E esse é um som que, como não é do nosso cotidiano, nos remete a essa viagem. E a matéria-prima da nossa contação de história [...] precisa do imaginário, é como se eu colocasse aqui no meio um baú, abrisse esse baú e ele estivesse repleto de coisas e vocês tirassem essas coisas e elas não representassem o que aparentam. Você pega o tecido, mas não é o tecido [...]

As brincadeiras infantis, cantadas ou ritmadas, também podem aparecer como elementos de passagem de uma história para outra nos espetáculos de narração.

Cantigas e cantilenas

Explica Lydia Hortélio, no encarte de seu belíssimo CD “Ô, Bela Alice”, fruto de uma pesquisa sobre 100 anos de Música Tradicional da Infância no município de Serrinha – BA, no qual apresenta as memórias musicais da infância de sua tia Alice, na época com 98 anos de idade, que:

Atemporal como é a Infância, estes brinquedos cantados têm hoje um valor tanto maior quando assistimos a um desconhecimento crescente da Cultura da Criança e, em particular, da verdadeira Música Tradicional da Infância em nosso país e vemos os meninos do Brasil entregues aos caprichos de uma mídia avassaladora, agindo temerariamente na formação das gerações futuras, sem que se possa vislumbrar alguma iniciativa mais consciente, conseqüente e ampla em favor de nossas crianças. Urge buscarmos desenvolver uma inteligência sensível e fincar em solo brasileiro as raízes de nossos filhos. Essas cantigas, carregadas como são do húmus da Infância, dos mistérios de uma raça mestiça e dos múltiplos arquétipos de nossa cultura, são, por isso mesmo, muito oportunas, num momento em que se faz tão necessária uma ação em prol da descoberta e construção de Brasil. (HORTÉLIO, Ô, Bela Alice.... – Música Tradicional da infância no sertão da Bahia no começo do século XX, 2004).

A partir das palavras de Lydia Hortélio, pode-se inferir que: o que produzem os narradores na linguagem da música, revelam suas experiências musicais, seu repertório musical, suas oportunidades de aprender e de refletir sobre música, bem como suas pesquisas musicais. Sobre estas questões, Cristiane Velasco tem muito a ilustrar:

“Uma vez, contando a história popular brasileira O Papagaio Real na Casa Redonda, sem caráter de espetáculo e sem objetos cênicos, fui adoravelmente surpreendida pelas palavras de uma menina. Eu usava uma cantiga popular para marcar a passagem do tempo, toda a vez em que a moça saía em busca do noivo encantado, e aquela criança me falou: ‘Você tá cantando tudo errado!’ Segurando o riso, perguntei: ‘Por que está tudo errado?’ Ela respondeu com toda a propriedade: ‘Porque quando a moça tá triste, ela tem que cantar triste, devagar, quando ela tá contente, ela tem que cantar contente, mais rapidinho, né?’

A partir daí, quando fui montar o conto para o Dançando Histórias, não esqueci a fala dessa menina e busquei cantigas

com climas e melodias que estivessem em sintonia com o estado de espírito da personagem: adaptei um canto das *Caixeiras do Divino* para o primeiro momento em que, corajosamente, ela sai em busca de seu noivo encantado; outra cantiga das *Caixeiras* em tom menor, quando ela descobre que seu amado está doente e um alegre *Cacuriá*, quando percebe que pode curá-lo e, enfim, chega ao tão esperado *Reino de Acelóis*."

Isso implica afirmar que o ambiente sonoro – composto por cantigas, por ritmos, brinquedos cantados e sons variados – criado para enriquecer a narrativa oral, pode levar o público a uma experiência estética, quando é produto de conhecimento musical, de domínio desta linguagem e da construção de repertório de qualidade. No entanto, o contrário pode acontecer: pouco conhecimento musical, falta de domínio no uso de objetos sonoros e instrumentos e repertório de baixa qualidade pode levar a experiências nada significativas, além de comprometer a compreensão e fruição do conto em si.

Muitas vezes, é preferível que se narre sem o auxílio da linguagem musical - se não se tem o seu domínio, para não correr o risco de usar o som contra e não a favor da narrativa.

A mídia e, infelizmente, a própria escola podem produzir e perpetuar cantigas de qualidade questionável, reproduzindo estereótipos culturais, ritmos padronizados e uma infinita repetição de sons e gestos mecanizados. É o caso das cantigas moralizantes e preconceituosas, tais como as que ensinam comportamentos e hábitos, utilizadas como marcadores de rotina escolar e aquelas que retratam o índio, por exemplo, de forma equivocada.

Cantigas deste tipo, quando inseridas em uma narração de contos acabam por prejudicar a apreciação do conto em si e a criar um ambiente que não gera o encontro do público com a arte nem favorece a ampliação do universo cultural das pessoas.

* * *

Contudo, o narrador pode delegar a outrem as tarefas de criar “paisagens sonoras”, como as interferências de sons na narrativa ou o tocar e o cantar. Em muitas apresentações, narradores são acompanhados por músicos. Neste caso, é necessário um trabalho de

parceria entre narrador e músico, como explica Leandro Medina, que há aproximadamente 10 anos faz este trabalho. Em depoimento, citado anteriormente, ele diz:

"Tem contadores que são vivos, ativos como se fossem um vulcão e tem contadores que se prendem a uma forma. Deu certo? Vai ser aquilo, repetem sem esquecer uma vírgula. E você vai dizendo: 'Se você der uma brechinha, vai ter uma música bem aí nessa parte [...]' e você vai compondo com ele. O narrador tem que estar muito aberto a isso. Não se trata de modificar o texto dele, mas de dizer 'esse tempo aqui, merece um pouquinho mais para entrar uma musiquinha' ou 'se você fizer isso, dá um tempinho a mais'. É ir colocando no texto o espaço da música.

Às vezes a música se coloca na narrativa e não precisa nem ter esse espaço, esse breque, essa pausa [...]

O contador que é vulcão ativo é aquele que, durante o processo, toda hora tem uma ideia nova. E a gente tem que dar espaço para essa criação e ir experimentando.

Às vezes, ocorre o improviso para experimentar e se a plateia compra, já marca."

Entretanto, não basta ser músico para ter a competência suficiente para fazer música para histórias. Trata-se de um fazer musical específico, que exige preparação do músico, como relata Leandro Medina:

"Essa coisa da música me encanta muito porque é muito sutil acompanhar uma narrativa. Você não pode competir, você não pode chamar a atenção, a não ser que o espaço narrativo te deixe isso. A construção se dá ao ouvir a pessoa contar e então você vê como pode fazer. Às vezes o som literal pode fazer parte, que fica bonito: Ah, tive uma ideia: 'Pimmmmm'. Ou às vezes o contador pode narrar uma destruição: 'aí o castelo caiu, foi desabando tudo [...]' e não precisa ter som nenhum porque só a imagem que está sendo narrada já vem com tudo. Não carece ser literal."

Como se observa em seu depoimento, fazer música para história, exige do músico uma preparação semelhante a que faz o narrador, porque também ele irá contar a história, mas não com as palavras e sim com os sons:

"Às vezes o riso não está na imagem narrativa, está no som. E a gente tem que achar o lugar de colocar o som, sem que ele tenha um destaque muito grande. Eu não faço sons, não faço melodias, eu vou lendo os sons. Eu pego a história antes e vejo o clima dela, vou lendo, faço o mesmo trabalho do contador, divido as partes. Vou lendo os sons [...] pra contar a história com sons [...] A gente imagina a cena e toda a parte musical vem junto."

É, pois imperativo pensar na música como elemento artístico a favor da narração e não como mero complemento ou acessório, que, de maneira simplista ou leviana, pode ser incorporada à narração.

O contato com a música desenvolve a consciência rítmica necessária para a cadência da narração, ainda que a música não esteja presente nela. É interessante considerar que, no passado, contar, tocar e cantar eram linguagens que se misturavam e que, posteriormente, foram separadas. A cadência era exercida em diferentes situações, vividas pelo narrador tradicional, dentre elas estão as vivências musicais e os trabalhos manuais. Ao contador urbano, resta o desafio de, novamente, integrar as linguagens e desenvolver a cadência à narrativa, por meio de experiências e exercícios com este objetivo.

Considerando que os contos pertencem a uma tradição oral, é importante que sejam acompanhados das cantigas e dos ritmos tradicionais, que são aqueles que mais se afinam com o universo das histórias tradicionais. E, quando o narrador ou o músico que o acompanha decidir por compor as músicas para as histórias, precisa saber fazê-las de forma poética, encarando-as como obras de arte, sem estereótipos, redundâncias e didatismo. As composições nascem de um processo de estudo e de experimentação da história, como observa Leandro Medina:

"Eu adoro pensar nas cantigas. Eu componho muitas músicas para as histórias, para abrir, para fechar, vou fazendo pela necessidade de fazer [...]"

Muitas manifestações musicais, presentes em diversas culturas, vêm acompanhadas de danças ou de folguedos populares, o que torna a dança uma linguagem igualmente interessante para um espetáculo de narração de contos.

7.3 A dança

A dança é a linguagem artística que tem o corpo e o movimento como matéria-prima. A dança é uma construção, uma criação de diferentes culturas, ao longo da história, estando presente - ao lado da música - no trabalho, no lazer e nas atividades religiosas, de todos os povos e de todas as épocas.

Na dança, é o corpo que comunica. O equilíbrio e a harmonia do ritmo com o movimento do bailarino promovem um prazer estético, visto que “ [...] a dança-arte pode ser vista como uma expressão artística de um indivíduo que produz conscientemente um trabalho corporal com um objetivo estético”. (SANTOS, 2006, p. 40)

Segundo Laban, citado por Vargas (2007, p.47), “o movimento é a essência da vida” e “toda a forma de expressão utiliza o movimento como veículo”.

Sendo assim, a dança está presente na arte do contador de histórias pelo simples e irrefutável fato de o narrador ter um corpo expressivo no espaço da performance. O corpo do narrador comunica, com sua postura corporal e seus gestos, conteúdos da história e, até mesmo, conteúdos da sua interação com o público. Durante a narração, o contador produz gestos relacionados às ações que acontecem na história, ademais de gestos que podem ser denominados de emocionais, pois traduzem os sentimentos dos personagens e do próprio narrador.

Por isso, por meio da dança o contador poderá usar o seu corpo melhor, de uma maneira mais expressiva, com mais sensibilidade e comunicabilidade. Investigando e experimentando novas formas de explorar plasticamente o próprio corpo, a serviço da história, torna-se mais capaz de carregar seus gestos e movimentos de intenção, da mesma intenção que deve mover a palavra. Através do movimento, o contador de histórias revela imagens, sentimentos e símbolos que complementam a palavra.

O movimento a serviço da história

Desta forma, o trabalho do contador pode se enriquecer por meio da linguagem da dança, quando o narrador pesquisa as diferentes manifestações desta linguagem, para ampliar a sua cultura corporal, formada pelo repertório de gestos e movimentos,

aprendidos, construídos, imitados e recriados, por meio da experiência corporal. Ao redescobrir a própria corporeidade, o contador de histórias capacita o próprio corpo para o movimento, reconhecendo suas capacidades, potencialidades e limitações. Pode, assim, experimentar e inventar formas de locomoção, de deslocamento no espaço, de criação de formas, considerando variações de velocidade, tempo, ritmo, explorando o caráter plástico do desenho do corpo em determinado ritmo no espaço, pois o corpo é, como explica Santos (2006, p.102), “um elemento portador de conhecimento e de expressão, levado em consideração na comunicação da dança”.

Toda dança expressa uma linguagem pessoal, mas também cultural. O movimento expressa as potencialidades do bailarino, suas possibilidades de aprendizagem e o contexto cultural em que ele está inserido.

A dança costurando a narração

Se, por um lado, a dança faz-se presente nos gestos e movimentos do contador de histórias. Por outro, pode ser utilizada de forma mais intensa em um espetáculo de narração. É o que propôs a contadora de histórias Cristiane Velasco no espetáculo “Dançando Histórias” que compreendeu três apresentações para crianças e adultos: “Contos Indianos”, “Contos Flamencos” e “Avoou: contos brasileiros” – este último, assim batizado, porque reunia contos com o tema “pássaro”. Nestes espetáculos, ela apresenta a síntese de suas pesquisas sobre a arte narrativa, a cultura popular, a Dança Flamenca e a Dança Clássica Hindu. Sobre o processo de criação e apresentação conta:

“Passei a me sentir mais criadora dentro do meu trabalho. Eu não era mais uma ‘espanhola cover’, não mais uma ‘indiana cover’. O Flamenco foi se ‘abrasileirando’, cantigas brasileiras foram se ‘aflamencando’ e mantras hindus ganharam letra de canções brasileiras dentro da minha experiência. [...] e, cada vez mais, minhas ‘antigas’ danças foram se tornando recursos para contar histórias. Parei de dançar o Flamenco como tal, parei de dançar o Odissi como tal: ambos são hoje gestos incorporados a serviço das histórias. Mas acredito que, principalmente, parei para perceber como o aprendizado precisa ser iniciado de dentro para fora e não copiado de fora para dentro, como sempre tinha sido minha postura nos ensaios de dança.”

Muitos narradores utilizam a dança como elemento de passagem entre uma história e outra. Nestes casos, a escolha do tipo se dá conforme o tema ou a origem dos contos. É assim que podemos assistir uma movimentação de jongo ¹⁶ ou de afoxé ¹⁷ em um espetáculo de contos de matriz africana; passos flamencos, em uma apresentação de contos espanhóis, ou ainda coco ¹⁸, em contos brasileiros.

Abaixo, o cacuriá do “beija-flor” – ritmo maranhense – é utilizado pelas narradoras como elemento de passagem entre as histórias:

Foto 11

Nestes casos, nem sempre é o narrador quem dança. Assim como em um espetáculo pode haver músicos com a tarefa específica de tocar e cantar, podemos encontrar bailarinos em um espetáculo de narração com a exclusiva tarefa de dançar, ou seja, não contará histórias – é o que ocorre no espetáculo “Africano” da “Trilogia Sabenças”, que será analisado a seguir. Em outros casos, são os narradores quem dançam entre uma história ou outra ou até mesmo durante a história quando determinada passagem sugere uma dança ou uma movimentação especial.

¹⁶ Jongo é uma manifestação cultural associada à cultura africana no Brasil. É composta por música e dança estruturada em círculo, no qual um casal dança ao centro. Tem como uma de suas origens o tradicional jogo de adivinhas angolano. É considerado o pai do samba carioca.

¹⁷ Afoxé é uma manifestação afro-brasileira com raízes no povo ioruba, composta por cantos e dança. É considerada a dança dos orixás.

¹⁸ Coco é uma dança afro-brasileira, muito presente no estado de Pernambuco, cujas batidas de palmas e sapateados lembram o som de cocos sendo quebrados. A dança é acompanhada por cantigas e versos de improviso ao som de tambores, pandeiros e ganzás.

A propósito, é possível contar histórias através da dança, como veremos adiante na análise do conto coletivo narrado pelo Grupo Pé de Palavra, no espetáculo “Sabenças Africano”.

Para tanto, é preciso que o narrador tenha um repertório de danças e invista em um trabalho corporal que desenvolva a corporeidade, a expressividade, os seus gestos e suas possibilidades de comunicação através do corpo, tornando-o capaz de se apropriar da dança como linguagem artística, que somada à palavra oferece uma experiência estética.

Os bailados populares constituem a cultura e a identidade de diferentes povos, a diversidade corporal que representam é parte do patrimônio cultural da humanidade e, por isso, são importantes fontes de pesquisa para os narradores.

7.4 O teatro

A dramatização acompanha o ser humano desde a infância, como forma de compreender e representar a realidade. Desde as primeiras brincadeiras de faz-de-conta, até a vida adulta, o ato de dramatizar aparece em diferentes situações da vida, de forma espontânea. É o que ocorre, por exemplo, quando uma pessoa conta o que aconteceu com outra e dramatiza o jeito que a pessoa falou.

Esta capacidade espontânea de representação, na arte, evolui em teatro.

Representar significa tornar presente, ou seja, presentificar os personagens, o espaço e o tempo de uma narrativa.

Os narradores também presentificam a história, mas, não de forma concreta como fazem os atores. Os contadores de histórias presentificam a história no momento em que, pela palavra, favorecem a construção de imagens pelo público. No teatro, uma sequência narrativa é construída de fora para dentro, ou seja, as imagens são oferecidas prontas para o público. Na narração de contos, a sequência narrativa se desenvolve de dentro para fora, por meio das sugestões oferecidas pela palavra do narrador, nesse contexto, a imagem é uma construção do público.

A linguagem teatral está presente na arte do narrador, o que não torna teatro a arte de contar histórias. Entretanto, há aproximações e distanciamentos entre o teatro e a narração de histórias.

Uma primeira diferença é que no teatro, todos os elementos que constituem a narrativa estão presentes: os personagens e o espaço ganham vida, tornam-se presentes naquele instante, o tempo é o presente. Não precisa de um narrador que conte porque a voz narrativa está sob a responsabilidade dos personagens, através dos diálogos - embora haja espetáculos teatrais que utilizam narradores, como os de Bertolt Brecht.

Na narração de histórias, não são os personagens que tomam a palavra e desenvolvem a narrativa. A palavra pertence ao narrador, que não está na história, mas que conhece a história, o tempo é o passado: *era uma vez, há muito tempo, a princesa falou, o rapaz partiu...*

Porém, há uma aproximação quando nos intervalos da narração, o narrador retira da história determinado personagem e lhe dá vida, para que fale determinado trecho pela sua própria boca. É como se a narração parasse e o narrador fosse buscar dela determinado personagem que ganha vida e toma a palavra, fazendo com que o ouvinte se desloque do passado para o presente. Nestas ocasiões, o narrador pode se utilizar de um tecido, um lenço, uma máscara ou mesmo utilizar somente a sua expressão corporal e fazer uma outra postura e outra voz. Mas, em seguida o narrador retoma a palavra do lugar de quem sabe a história e não do lugar de quem participa dela e o personagem volta para dentro da história.

Nem todos os contadores utilizam este recurso, alguns assumem a palavra de narrador e não a “emprestam” para nenhum personagem. Entretanto, entre aqueles que utilizam, o grau de dramaticidade pode variar, segundo o perfil e estilo de cada um, ou mesmo segundo pede o estilo de uma ou outra narrativa, como será discutido adiante na análise da “Trilogia Sabenças”. Quando o narrador sabe utilizar este recurso de forma competente, enriquece muito a narrativa.

Segundo Calame-Griaule, citado por Matos (2005, p.57), os contadores tradicionais preocupam-se em dar vida aos personagens em determinados momentos da história modificando os gestos e a entonação. Eles costumam dizer que isso “dá gosto ao conto”.

O contador de histórias pode assumir um personagem. Neste caso, o contador urbano assume um personagem, que pode ser, por exemplo, um contador tradicional ou um contador de outra cultura – é o que fazem Regina Machado, no espetáculo “Moio de Pavio”, com o conto “A Divina Providência”, Madalena Monteiro no espetáculo “Sabenças d’além Mar”, com o conto “O Pescador e o Anel”, onde assume o papel de narradora tradicional na pele de “Nenzinha”, e Maíra Cardoso no conto “A donzela guerreira”, do

mesmo espetáculo. Desta forma, o personagem serve para legitimar a função de sua palavra ou para autorizá-lo a ser portador do conto de outro grupo cultural. Ainda que haja nesta situação uma evidente representação, não se trata da representação da história em si. O narrador assume um personagem, mas continua não representando a história e sim narrando.

Sobre a criação de personagens, diz Madalena Monteiro:

"Gostaria de descobrir outras personagens contadoras como a minha Nenzinha. Tenho vontade de montar um espetáculo com ela contando todas as histórias ou um espetáculo com várias personagens contadoras. Outra experiência que tenho vontade de fazer é montar uma apresentação com as pesquisas que já fiz: história de autor, histórias reais e contos da tradição oral, talvez resulte numa experiência interessante, ao menos para os contadores pesquisadores. Outra coisa que tenho vontade de pesquisar é a graça da minha personagem Nenzinha e conseguir transpô-la para a contadora Madalena. Brinco que Nenzinha faz muito mais sucesso que eu."

Abaixo, Madalena Monteiro "na pele" de Nenzinha:

Foto 12

Uma segunda diferença é com relação ao próprio texto. Os contadores de história se apropriam da estrutura do conto e constroem suas próprias imagens. Nelas se apóiam para narrar. Já os atores trabalham em cima de um texto teatral, que tem uma estrutura diferente

de uma narrativa. No texto teatral, as falas dos personagens são memorizadas, o espaço previamente está descrito. Isso leva a pensar que os narradores têm a autoria da narrativa e, portanto, mais autonomia para criar. Os atores também criam, mas, se deparam com uma estrutura de texto mais fechada.

Ocorre nesse ponto uma aproximação: para a construção de um espetáculo, tanto atores quanto contadores de histórias podem se beneficiar dos mesmos exercícios que desenvolvem habilidades e competências importantes para toda arte performática: atenção, observação, improvisação, experimentação da articulação entre as diferentes expressões: corporal, sonora e plástica, é o que no teatro os artistas chamam de jogos teatrais.

Segundo Viola Spolin citada por Koudela (2002), o processo de desenvolvimento e de aprendizagem do ator se dá por meio da participação em jogos, que desenvolvem habilidades necessárias para a arte do ator. Inicialmente, o jogo tradicional pode ser utilizado como aquecimento e como recurso para promover ou liberar a ludicidade, essencial para o jogo teatral.

Outra aproximação se dá, porque tanto para atores quanto para narradores, a voz e o corpo são os principais instrumentos de trabalho. Muitas vezes, atores se saem bem no papel de contadores de histórias, porque sabem falar e gesticular de forma que um público grande compreenda e têm a concentração desenvolvida o bastante para não esquecer a história e não se perturbar com possíveis imprevistos.

Aqui, cabe um distanciamento, embora haja no teatro contemporâneo, espetáculos onde há uma interação entre atores e público, na narração de histórias essa participação é mais frequente e acolhida pelo narrador. Não é possível ignorar, por exemplo, a fala de uma criança durante a história e narrá-la do começo ao fim independentemente do que ocorre na plateia. O ato de contar histórias pede uma relação de troca, de olho no olho que não é tão fundamental no teatro.

Contador de histórias decora texto?

O contador de histórias João Acaiabe explica, em entrevista concedida ao caderno “Negras Palavras” (2006, p.5), uma produção do Museu Afro Brasil, que:

Quando eu decorava a história, decorava contava, decorava contava, quando eu perdia o fio da meada, precisava ler pra me encontrar [...] Aí eu passei a aprender a história em vez de decorar. Eu aprendia e contava do meu jeito, armava do meu jeito. Claro que demorava muito mais, mas eu não me perdia. Quando você aprende as histórias, você pode contar qualquer uma delas... Eu acho que é quase você contar com as suas palavras, você se apropria delas [...] Se hoje eu disser que vou fazer tal história pra amanhã, por encomenda, não dá [...] Você tem que se integrar na história [...]

Algumas histórias ficam melhor lidas, você não consegue se apropriar delas para contar [...] Isso acontece com poemas também, às vezes é melhor ler do que contar. Então, eu vejo como as histórias ficam comigo, eu leio várias vezes. Tem história que você aprende e conta, ela fica mais na sua boca e tem umas histórias que não ficam bem [...] Aí eu conto a história que bate no coração [...] Aquelas que me incomodam eu não conto, de terror, por exemplo, as histórias da minha mãe eram terríveis, a gente sentava na porta de casa e ficava morrendo de medo. Eu não gosto de contar esse tipo de história [...]

Estêvão Marques, em já citada entrevista, conta que fazia parte do grupo de contadores como percussionista, quando foi convidado para substituir um integrante do grupo, que iria sair, e que contava a história do “Boi Leição”, que ele adorava ouvir. Ele se lembra da sua surpresa e encantamento quando leu o texto fonte:

“Quando eu li o texto de onde ele tinha tirado a história, não tinha nada a ver com o jeito que ele contava. Aí eu vi que mágico que era contar histórias! Contar história não é recitar o que está escrito, você põe o que você acha, as imagens que você viu, o jeito que é [...] A história se transforma! Eu vi que eu podia brincar um pouco com o texto original também. E aí eu fui brincando e nisso de contar e recontar fui transformando a história e quando você transforma a história ela passa a ser muito sua, não é? Então foi super legal. Era uma história que tinha as coisas engraçadas que eu sempre gosto de por. Mas era forte, que era a morte do Boi Leição, que isso era bem forte pra mim.”

Como se observa no depoimento de João Acaiabe e no relato de Estêvão Marques, os contadores fazem um trabalho de apropriação do conto. O papel da memória também é fundamental para o narrador, não para decorar o texto, mas para aprender sua estrutura. Há, em contrapartida, outra função da memória para o narrador – e deve haver algo parecido para o ator –, a memória como fonte de pesquisa, de alimento para a criação de imagens, de vozes, de cenas...

Sobre esta memória, que se pode chamar de a memória afetiva, explica no mesmo caderno “Negras Palavras” (2006, p.6), o contador de histórias Giba Pedroza:

A memória que eu uso nas histórias é essa memória afetiva, essa memória que traz o cheiro, a memória que traz a voz da minha avó, que foi lavradora na Bahia e cantava.

Essa memória que registra coisas que, durante muito tempo, a gente julgou sem importância. Na minha memória afetiva tem, por exemplo, uma voz assim: “Atenção dona de casa se encontra nesse local material de limpeza em geral. Temos água lavadeira”, de um vendedor ambulante que passava pela minha rua toda semana. Um dia eu estava contando história e precisava de uma voz para um vendedor que não tinha nada a ver com essa situação e essa voz saiu naturalmente. Ela estava guardada, estava registrada e quando eu vi, a voz nasceu naturalmente comigo.

Bonecos, fantoches e marionetes: recursos comuns aos atores e narradores?

Foi visto, no início deste capítulo, que o uso de bonecos, fantoches e marionetes requer uma preocupação com a qualidade estética das formas, cores e materiais. Entretanto, a manipulação é um tipo de conhecimento que pertence à linguagem teatral. Os artistas que manipulam estes objetos são denominados “bonequeiros”. Segundo Coll e Teberosky (2004, p.217), “o treinamento deles é tão ou mais difícil que o dos atores, pois precisam aprender a tirar de um objeto toda a expressão de um ser humano”.

Por não haver regras fixas no modo de produção da arte, o artista desvenda infinitas combinatórias num certo jogo com a linguagem. Articulando os elementos que já fazem parte de seu repertório pessoal de uso do código às novas descobertas de sua pesquisa, o artista produz sua própria linguagem, na própria linguagem da arte. (MARTINS e colaboradores, 1998, p. 45)

Por outro lado, o teatro está em diálogo com outras linguagens artísticas: a música, a dança e as artes visuais estão presentes. Até mesmo a arte de contar histórias pode contribuir para o teatro, como mostra a experiência vivenciada por mim com o Grupo 3D de Teatro.

A narrativa a serviço do teatro

O Grupo 3D de Teatro, em 2007, tinha como projeto de pesquisa a narração do conto que seria apresentado em linguagem teatral, como parte do processo de montagem do espetáculo. Definido o texto para a montagem teatral, o grupo contou com a minha orientação para o desenvolvimento de competências e aprendizagem de recursos e saberes necessários para a arte narrativa. Para este fim, foram organizados encontros semanais com a duração de aproximadamente quatro horas durante um semestre.

Cabe ressaltar que o grupo não pretendia se afirmar como um grupo de contadores de histórias e, sim, aprender a contar histórias com alguma qualidade para incorporar as experiências que lhe seriam decorrentes, como laboratório para suas pesquisas teatrais. Como se observa nos depoimentos do elenco do grupo:

"É legal que quando você conta história, você deixa ela do jeito que você quer, sem perder a essência dela. E dessas coisas, da própria ação de contar a história, você identifica nas pessoas que estão ouvindo, o que é que é bacana naquela história que você contou. Aí você fala 'ah, será que isso dá pra levar pra cena?' Tinham coisas bacanas na minha história, na história do Paulo – porque cada um tem um estilo de contar – e que foram levadas para a cena. Ah, isso era da história de quem? Era da história da Carol, era da história do Osvaldo. E a gente ia contando, contando, foi bem bacana... Contar história para a compreensão do texto foi um exercício de síntese. Levou a uma discussão sobre o que é realmente importante." (Kleber Brianez)

"Contar a história também nos ajudou a identificar o que tínhamos dúvida na própria dramaturgia." (Rita Cavassana)

"É. Nós ficamos bastante encrencados na parte dos medos. Como resolver os medos. Aí a gente começou a misturar a história escrita como as nossas próprias histórias. Ah, como é que é esse ato heróico, aí a gente começou a lembrar de quando era criança, a lembrar de coisas que a gente fazia que era ato heróico pra nossa idade [...] Aí a gente começou a misturar e ahhh e se a gente contar assim [...] pra contar sem ficar uma coisa bobinha [...]" (Kleber Brianez)

"Uma coisa que eu acho que também foi bem legal foi uma forma da gente criar um diálogo entre a visão pessoal de cada um do texto e o Celso (autor do texto). Como ele acompanhou praticamente quase todas as histórias ele teve acesso às várias visões que os integrantes tinham, de como viam, de como liam, ou como achavam que podia ser resolvida aquela cena, ou às vezes, não era nem uma questão dramática, era releitura pessoal, uma construção de imagens pessoais a partir das imagens que ele propunha e a gente discutia muito e eu acho que a encenação hoje é uma mistura de tudo isso: da dramaturgia, das histórias contadas, e não são só as visões das pessoas que ouviram as histórias mas são as visões dos primeiros que ouviram a história dele. E de como a gente se alimentando de todas essas referências criou um fluxo muito intenso entre a nossa visão, a visão dele até chegar na síntese que é hoje o espetáculo. Ele é a história do Celso recontada em alguns trechos por uma ideia, duas misturadas e esse processo até hoje não pára. A gente foi tomando decisões lá atrás, para o processo de contar, que foram servindo de base para decisões estéticas de encenação do próprio espetáculo, que dizem qual é a cara do espetáculo." (Sérgio de Azevedo)

Sendo assim, foi oferecida ao grupo a vivência de um processo de aprendizagem da arte narrativa, que incorporasse às pesquisas artísticas que possuíam, as experiências exclusivamente advindas do contato com a arte narrativa:

"O legal é que no primeiro exercício a gente já começou a levantar imagens que hoje são utilizadas na peça, como os olhinhos debaixo da cama, que surgiu neste exercício e mesmo outras imagens de personagem também." (Paulo Arcuri)

Paulo se refere aos exercícios de apropriação da estrutura da história, nos quais os atores foram desafiados a representar sucessivamente cada acontecimento da história por meio de diferentes linguagens, com o objetivo de memorizar a estrutura da história por meio de imagens e sensações e não pela memorização de texto. Os exercícios foram conduzidos por mim e criados com base nas propostas de Regina Machado, que serão analisadas em capítulo seguinte:

Foto 13

Representar as partes constituintes da narrativa com o corpo, com som, com desenho e com objetos...

Foto 14

Foto 15

Muitas imagens, nascidas destes exercícios, se concretizaram no espetáculo teatral. Entre elas, a citada cena dos olhinhos. Primeiro, a imagem dos pés embaixo da cama para representar o início da história (onde dois personagens se escondem debaixo da cama, durante uma tempestade que gera a falta de energia elétrica). Em seguida, outros exercícios trouxeram a imagem dos olhos embaixo da cama, que se tornou posteriormente, a primeira cena do espetáculo:

Foto 16

Foto 17

Das propostas de estudo dos personagens, os atores vivenciaram experiências que favoreceram a construção de imagens por meio da compreensão de seus atributos e qualidades. Estas experiências foram fundamentais para a composição final da personagem:

Foto 18

Foto 19

Foto 20

O estudo sobre a arte de contar histórias, por meio da leitura, e a discussão de aspectos teóricos, trazidos por autores que pensam a arte narrativa, foi importante para a abordagem de aspectos fundamentais naquele processo:

"Foi neste dia que a gente discutiu aquele texto da Regina Machado que falava sobre iluminar as árvores do fundo. Isso eu sempre lembro, tanto que na última apresentação que nós fizemos aqui no ensaio aberto, que o Dinho até falou umas coisas super bonitas, da gente estar se lembrando do porque a gente está fazendo esse espetáculo, da importância de contar essa história para as pessoas.

Neste dia eu lembrei muito desta discussão que a gente teve, como é que o texto me tocou! Essa coisa de iluminar as árvores internas!

Porque nas contações, quando a gente tava apresentando, tinha muito dessa coisa de ver o olhinho da criança ou do adulto brilhando, esperando você falar e o poder que a palavra tinha, de criar espaços, personagens. Não tinha nada na sala e a contação trazia tudo aquilo.

Então, pra mim este foi um dos dias que mais me tocou, de ler o texto e poder associar a tudo o que estava acontecendo." (Lili Soares)

Fundamentados na proposta de Regina Machado para a formação de contadores de histórias - que será apresentada no capítulo seguinte -, os encontros de formação, para que a experiência de contar histórias fosse possível, priorizaram a educação estética e o

exercício da imaginação criadora dos aprendizes, estimulando ainda pesquisas corporais, sonoras, de objetos e de repertório de contos:

Foto 21

Foto 22

Da experimentação de objetos surgiu a manipulação de bonecos durante algumas cenas do espetáculo:

Foto 23

Foto 24

Toda esta vivência permitiu aos atores o contato com imagens, com lembranças, sensações importantes que vieram do resgate do espírito do brincar, da curiosidade, das possibilidades de inventar e experimentar o novo:

"Se você parte do ponto que tem um esqueleto bem seguro, que é esse caminho da história, o que é importante de cada parte dessa história que dá o todo, a partir do momento que você tem isso seguro, o que você precisa depois é resgatar essa imaginação livre, essa que 'morre cedo e só volta muito tempo depois, antes de morrer'. Resgatar essa imaginação livre de poder brincar na hora certa, de poder se relacionar e conhecer, ver a história e reconhecer o público na hora, jogar na hora. Eu também não sou um contador de história, sou um ator contando histórias, acho que no nosso caso o improviso é muito necessário." (Paulo Arcuri)

"Eu penso que existe a ressignificação do histórico pessoal que está ali pra cada detalhe desta história que eu estou contando eu estou trazendo a minha vivência porque é uma imagem minha, uma imagem que faz parte da minha vida, então a história pessoal caminha lado a lado da história em si. É isso que faz com que você vista a história, que na verdade contar nada mais é do que vestir a história dentro de você e internalizar isso, que é uma dança pessoal." (Osvaldo Pinheiro)

Foram organizadas sequências de situações de aprendizagem que articulavam os três eixos de aprendizagem da arte, apontados por Ana Mae Barbosa: o fazer artístico do narrador, a apreciação da arte narrativa e a reflexão sobre a função da arte de contar histórias na sociedade contemporânea, tendo em vista possibilitar aos atores a compreensão, a partir do estudo criativo do texto, de que contar histórias é uma arte, porque o espaço do conto se apresenta para o narrador como oportunidade de criação.

Assim, narraram para adultos e crianças em espaços diversificados:

Foto 25

Foto 26

Foto 27

Foto 28

Foto 29

Foto 30

A apreciação da arte narrativa foi necessária para alimentar o percurso de aprendizagem dos narradores, tanto as narrações que ouviram em áudio feita pelos narradores Giba Pedrosa, Cristiane Velasco e Regina Machado:

"Nossa! Tem história que eu lembro até hoje. A voz fica muito presente." (Lili Soares)

"É que você trouxe referências muitas boas. A gente vê tanta coisa tosca por aí e você trouxe referências ótimas. A gente observa como os contadores estão entregues, como a voz está orgânica, como a história está viva dentro dela. Aqui, as referências foram maravilhosas e contribuíram muito para a gente entender." (Osvaldo Pinheiro)

Quanto ao espetáculo "Moio de Pavio", de Regina Machado, apresentado no Sesc Vila Mariana:

"Eu e a Célia já lembrávamos de você contando histórias quando a gente fazia uma turma junto. Aí a gente falava 'nossa, que legal a gente ver uma história bem contada'. Aí falaram 'vai ter o espetáculo da Regina Machado, ela é mestre da Vivian'. Nossa! Meu Deus! Vamos assistir! Aí quando a gente foi assistir [...] Puxa vida, viu!"

Você vê é só uma história mas, ao mesmo tempo não, você enxerga tudo, tudo! Parece muito fácil 'ah, vou contar uma história', mas tem tantos detalhes [...]" (Kleber Brianez)

"Quando eu fui ver a Regina pensei 'Ela dividiu esta história em oito partes'. Vamos ver quais são. Quando ela começava a falar, já esquecia completamente e entrava na história e não via divisão nenhuma." (Sérgio de Azevedo)

"Ela conseguiu perfeitamente fazer aquilo de você ver a história e não ver o contador. Eu tenho imagens claras na minha cabeça daquela história que o homem ficava varrendo, pra mim eu consegui ver com riquezas de detalhes tudo, o lugar, o pátio que ele varria [...] É incrível, né?" (Lili Soares)

"Acho importante para nos povoar de referências. Não para copiar nem nada, mas, são referências boas que nos alimentam." (Paulo Arcuri)

Nos depoimentos abaixo é possível observar a contribuição da experiência com a arte narrativa no produto final do grupo:

"O legal é que esses exercícios colocam a história para você de uma maneira muito orgânica, porque são as suas próprias imagens, são os seus recursos, são recursos próprios que você utiliza na hora de contar e quando eu contei pela primeira vez não fiquei resgatando as coisas dos exercícios, mas depois que você conta e pára pra observar, pra pensar no que você fez, você começa a perceber quanta coisa que você usou desses exercícios, dessas legendas, dessas imagens que foram levantadas de uma maneira muito orgânica. Os exercícios ajudaram de uma forma geral, a contar a história e a contar da forma como estamos contando hoje, no espetáculo." (Paulo Arcuri)

"Eu senti que a segurança que a gente sentiu veio de conseguir cumprir etapas. O contar veio gradativamente. Primeiro você constrói imagens, depois coloca as imagens em você, depois coloca som, coloca um objeto. Isso fez com que a gente fosse se apropriando dessa história. Cada vez que a gente fazia um exercício novo, isso ficava mais orgânico na gente, porque você se debruçava sobre a história, descobria outras coisas, então isso foi crescendo. A gente foi ficando tão recheada de coisas que aconteceram no processo que a gente não teve medo de errar. A gente queria mesmo era contar. O fato de ser sido tudo feito com tranquilidade, cada coisa no seu tempo, sem apressar deu força para gente, deu base para caminhar." (Lili Soares)

A produção final pôde ser apreciada no espetáculo "Hugo, os imaginários e a cidade do medo", apresentado no Sesc Ipiranga durante os meses de setembro e outubro de 2007:

Foto 31

Ao final de todo este processo, é importante ressaltar que para todos os componentes do grupo, contar histórias é uma linguagem artística diferente de linguagem artística do teatro, embora haja uma conversa entre elas:

"Acho que se não fossemos atores seria diferente. Se mais fácil ou não, não sei. Mas diferente. Esse processo que a gente vivenciou trouxe muita referência pra todo mundo, todas as imagens que foram construídas pelo fato de todo mundo contar foi recheando os personagens, os cenários que foram sendo trazidos para a cena. No meu caso eu acho que a gente mistura as duas coisas, a gente usa muito para aquilo que faz, no meu caso, a atriz fica na frente. Pra mim, todo esse processo me ajudou muito no meu trabalho de entendimento de texto, entendimento de personagem, mas nunca me colocando como uma contadora de histórias, mas como uma atriz que está utilizando isso para compreender o texto, para tornar as coisas mais claras." (Célia Luca)

"E tem uma outra coisa também que é assim: quando eu vi você contando pela primeira vez e quando eu vi a Regina Machado contando eu pensei assim 'nossa, parece tão fácil'. Porque é tão gostoso ouvir, que parece que não tem esforço, que é tão fácil, mas não é"." (Paulo Arcuri)

"Contar é um exercício muito grande de imaginação. Pra gente que é ator é muito importante." (Lili Soares)

O que foi possível concluir a partir desta experiência é: se o ator souber que contar histórias é diferente de representar e que, assim como ele faz mil pesquisas para representar, ele deve fazer para contar histórias, ele pode ser um bom contador. Ele já faz pesquisas corporais, sonoras, plásticas. Ele já tem uma expressão corporal desenvolvida, lida com a exposição ao público. Já tem habilidades e recursos ao seu favor, entretanto, deve saber que estes elementos são importantes quando incorporados a serviço da narração, mas não são a narração em si. O trabalho do narrador vai além destes elementos, ou melhor, há um momento em que narrar e dramatizar seguem caminhos distintos.

7.5 A literatura tradicional

A cultura tradicional de diferentes povos tem uma grande produção literária que revela a experiência acumulada de geração em geração na coletividade, que por ser uma manifestação viva é permanentemente renovada e recriada.

Obviamente, as próprias histórias pertencem a esta literatura: os contos de fadas, os contos maravilhosos, as fábulas, as lendas, os mitos, os contos etiológicos, os causos e contos de medo e assombração, entre outros gêneros, são as matérias-primas sobre a qual se debruça o narrador.

Entretanto, há outras produções literárias tradicionais que acompanham a performance narrativa: os trava-línguas, adivinhas, romances cantados – que podem ser românticos, de viagens, de aventuras de cavalaria e de temas religiosos –, as quadrinhas recitadas ou cantadas – de amor, humorísticas e de bichos –, as fórmulas de início e finalização de contos.

Presentes na arte dos narradores tradicionais, estas manifestações literárias, são pesquisadas e recriadas pelos narradores urbanos nos espetáculos de contos. Na maioria das vezes, ocupam o papel de elemento de passagem entre um conto e outro. A escolha por quadrinhas, trava-línguas ou adivinhas depende do clima da história que está sendo contada, ou seja, uma quadrinha pode fazer parte de uma história de amor e uma adivinha pode encerrar um conto popular de caráter mais humorístico. Quanto às fórmulas de início e finalização de contos, estas cumprem a função de trazer a história para o ouvinte ou de despedir o ouvinte dela.

As fórmulas de abertura do conto advêm da literatura tradicional: *Era uma vez... No tempo em que se amarrava cachorro com língua...* e as fórmulas de encerramento também: *E foram felizes na terra, como os anjos no céu... E foram felizes para sempre... E eu estava lá e vivi tudo, até trouxe um prato de doces para vocês, mas na ladeira do escorre cá e estragou-se tudo... E no céu uma estrela brilhou e esta história acabou...*

São recursos expressivos que estão a serviço da narração, desta forma o contador inicia e encerra sua história com um toque especial, algo que diferencia o conteúdo da sua fala, da fala de todos os dias, introduz um mundo criado e traz o ouvinte para o real novamente. Isso ocorre no mundo todo.

Com influências de diferentes povos que contribuíram para a formação do povo brasileiro, estas manifestações fazem parte da memória coletiva das pessoas. Essa literatura primeiramente oral, hoje, em parte escrita por meio de pesquisas de recolha e registro, constitui inesgotável fonte de pesquisa para o narrador que pode se beneficiar deste patrimônio literário em sua performance narrativa.

* * *

Visto que as pesquisas do narrador são múltiplas: sonoras, plásticas, de movimentos, de linguagem oral...

O contato com as diversas linguagens artísticas nutre a performance do narrador. Por isso, muitos contadores de histórias estão empenhados em se aproximar de outras linguagens artísticas, em busca de conhecimentos que consideram necessários, para o ofício de narrar histórias, como explica Liliana Cinetto, contadora de histórias argentina, em já citada entrevista:

"Eu acho que tem que trabalhar com recursos de outras disciplinas. Tem que tomar coisas da música, da expressão corporal, do teatro, da literatura. Tem que misturar todos esses conhecimentos e fazer um estilo próprio. Acho que tem que trabalhar a voz, o corpo, o espaço e o tempo fundamentalmente, os quatro eixos da narração.

Eu acho que nós contadores urbanos, os contadores da cidade, não temos a sorte dos contadores espontâneos que ouviram e aprenderam a técnica de uma maneira espontânea, ouvindo, escutando histórias..."

A preocupação com a necessidade de inserir novos elementos na narração, em prol de uma qualidade estética cada vez maior, também é compartilhada por Viviane Coentro:

"Eu tenho vontade de buscar isso: como as outras artes - o teatro, a música, a dança - imagina que antes eu pensava em dança! Eu olho para mim lá para trás e vejo outra pessoa - podem contribuir para a minha formação como contadora de histórias.

Nesse encontro (Boca do Céu III) alguém disse assim: antes era tudo junto, se contava, se dançava, se cantava, se tocava. Aí veio alguém e separou tudo: uma coisa é dança, uma coisa é teatro, uma coisa é canto, uma coisa é contar histórias. Agora precisa juntar e a gente não sabe mais fazer! Precisa de oficina para aprender, precisa ficar lá suando, que nem umas 'macacas velhas' (risos).

A minha vontade hoje é estudar para o meu aprimoramento pessoal, na verdade, como que essas coisas todas podem contribuir para a minha formação como contadora de histórias.

É entender e buscar isso nos outros contadores. Volto nesta questão de trocar experiências, de assistir o outro contando, de fazer as oficinas onde eles relatam como que eles trabalham e aí me apropriar de algumas coisas que eu acho que para mim vão fazer diferença".

Contudo, pode-se inferir que o contador de histórias é uma pessoa que estuda muito para que a sua produção possa ter qualidade estética. Este estudo compreende a arte narrativa em si, a aproximação e experiência com as demais linguagens artísticas e também as pesquisas sobre a cultura e a história de diferentes povos, porque as histórias, embora

sejam compreendidas universalmente, são acompanhadas por um contexto cultural que contribui para a compreensão de seu universo e de seus símbolos. Stela Barbieri, explica:

"Mas uma coisa que eu tenho feito muito e que me ajuda é sempre fazer conexões entre a história e a cultura da qual ela tem origem. Então eu vou contar uma história hindu, eu olho também pra arte hindu, ouço música hindu, eu povoo um pouco aquela história com aquela cultura, mesmo que eu não use isso depois. Eu procuro sempre olhar pra aquele universo que aquela cultura traz. Isso vai alimentando o meu imaginário. Isso é uma coisa bem complementar para mim. Eu tenho uma biblioteca grande de obras de arte de etnias, da arte de cada povo, músicas também. Essa coisa de poder olhar para aquela cultura de um outro jeito me ajuda bastante. E aí tem uma coisa que a imaginação mesmo vai fazendo conexões, na construção de como vai ser a apresentação, como ela começa, acho que tem um fio que a própria apresentação vai pedindo, conforme você vai olhando para ela, ela vai de pedindo coisas."

É importante considerar que, embora seja a palavra, o instrumento primeiro do contador de histórias, quando a história se constrói, estão em jogo um conjunto de meios verbais e não verbais: a voz, os gestos, os silêncios, os ritmos, a poesia ...

É, portanto, a arte de contar histórias, uma arte que sintetiza outras artes em sua produção e expressão. Não se trata de uma junção ou mistura. A arte de narrar é uma arte independente e complexa, mas que se beneficia de outras artes, em situação de diálogo. Trata-se de uma fusão entre diferentes linguagens que alimenta a arte de contar histórias em situação de espetáculo.

O impacto do conto nos ouvintes é outro fator que fornece pistas interessantes para o trabalho do contador com um conto. A maneira de contar uma história pode ser melhorada, transformada considerando as ressonâncias da plateia de ouvintes.

Tanto a arte de narrar é uma arte específica e independente que, como visto na experiência do Grupo 3D de Teatro, outras artes (neste caso, o teatro) também se beneficiam da arte narrativa.

Leandro Medina, citado algumas vezes nesse capítulo, além de fazer música para histórias, também desenvolve, aproximadamente há 11 anos, no Galpão do Circo (Vila Madalena – SP) um interessante trabalho de utilização da narrativa a serviço da arte

circense. Semanalmente, uma história é contada para grupos de crianças. Depois, uma brincadeira de faz-de-conta é proposta usando a história como motivo: as crianças atravessam um portal e percorrem os espaços da narrativa, previamente preparados, ou seja, ambientados pelos profissionais da escola em forma de circuito. Nestes espaços, não só revisitam a história como também percorrem um trajeto, em que os fundamentos do circo vão sendo propostos de forma lúdica e contextualizada. A brincadeira proporciona o enfrentamento do medo, o exercício da cooperação e outras atitudes e valores importantes para a arte circense.

Contudo, existindo um diálogo entre a arte narrativa e as outras artes, bastaria a uma pessoa se debruçar sobre a aprendizagem das quatro linguagens artísticas para se tornar um bom contador de histórias? Foi visto que as quatro linguagens trazem contribuições para a arte narrativa, mas a arte narrativa possui uma linguagem própria. Não se trata de uma justaposição de quatro linguagens e sim de um diálogo, de fato. Uma pessoa que tem conhecimento de música, por exemplo, tornar-se-á um bom narrador? Foi visto que não, que existem conhecimentos específicos e necessários para a aprendizagem da música a serviço da arte narrativa.

O capítulo seguinte apresentará o trabalho pioneiro de Regina Machado que parte do pressuposto de que contar histórias é uma arte, com conteúdos próprios, que se aprende dentro de um referencial teórico de ensino-aprendizagem da arte.

8 UMA EXPERIÊNCIA DE ENSINAR A CONTAR HISTÓRIAS POR MEIO DA PRÁTICA ARTÍSTICA

*Se eu soubesse bordar na água
Como bordo no algodão
Bordava um barquinho a vela
Indo em tua direção.*

Quadrinha popular

O conhecimento que se pode produzir sobre determinado assunto, depende do posicionamento teórico e pessoal de cada um.

Por esta razão, resolvi refletir sobre uma experiência, que compreendesse o ensino e a aprendizagem da arte de contar histórias, como conteúdo artístico aprendido por meio da experiência artística.

O trabalho de Regina Machado está concebido a partir de uma forma muito específica de entender o conto tradicional e a aprendizagem da arte narrativa. O que sustenta esse olhar específico é a pergunta “O que se aprende em contato com a arte? O que se aprende em contato com a arte de contar histórias?” Qual o “efeito que essa arte milenar e universal pode ter sobre cada pessoa em particular?” (MACHADO, 2004, p.21).

A escolha feita por essa experiência, em especial, justifica-se pelo fato de Regina Machado apresentar uma pesquisa teórica, cuja síntese é registrada em artigos e livro, publicado em 2004, o qual embasa cursos e oficinas, por ela, ministrados e uma pesquisa poética, que alimentada pela pesquisa teórica, pode ser apreciada em sua produção artística como narradora e diretora de espetáculo de narração de contos.

Desde meados da década de 70, Regina Machado pesquisa a arte de contar histórias. Na sua trajetória de pesquisadora e artista, compreendeu que os contos

tradicionais são obras de arte atemporais e universais, cujos personagens empreendem trajetórias de desenvolvimento e ascendem, ao final, melhores do que eram, convidando os ouvintes a trilhar o seu próprio trajeto de aprendizagem ao usufruir do conto. Segundo ela, a experiência que se tem ao ouvir um conto tradicional “diz respeito à universalidade do ser humano e, ao mesmo tempo, à existência pessoal como parte dessa universalidade” (MACHADO, 2004, p.23).

Por este motivo, o conto tradicional foi o eixo articulador da formação de professores de arte no curso de Especialização em Arte e Educação, que coordenou durante 16 anos na ECA-USP. O núcleo norteador desta investigação era a hipótese de que o contato com as imagens trazidas pelo conto permitiria, aos professores de arte, o contato com suas próprias imagens internas, apontando para possibilidades de aprendizagem. A esta ideia de formação deu o nome de teórico-poética. Nela, a imaginação como “possibilidade criadora e integrativa do homem” (MACHADO, 2004, p.24) é aquecida, acordada pelas imagens que o conto desencadeia.

O objetivo principal era promover o contato dos arte-educadores com as possibilidades de aprendizagem por meio da arte, o que era uma necessidade urgente já que neste período, que abrangeu os anos de 1984 a 2000, assistiu-se ao enfraquecimento da influência do modernismo no ensino da arte e à busca de novos sentidos para as aulas.

Segundo Machado, as narrativas tradicionais são obras de arte que convidam ao encontro com a própria história, dentro da História, com todas as experiências que ela pode proporcionar. Uma experiência que é de uma ordem que está acima do tempo cronológico, ou seja, uma experiência que acontece nos domínios da imaginação criadora. Oportunidade extraordinária de experimentar outras formas de existir, de conhecer outros lugares e culturas e de, enfim, se transformar, com a certeza de que “a possibilidade simbólica de nos tornarmos reis permanece viva em algum lugar dentro de nós” (MACHADO, 2004, p.15).

A partir de então, sua atuação no campo da arte narrativa, seguiu por dois caminhos distintos, mas complementares: a utilização dos contos como metáforas para a formação do arte-educador e a arte de narrar propriamente dita, que compreende todo o conhecimento que um contador de histórias precisa ter.

Neste percurso, formado por experiências diversificadas - narradora, observadora atenta da arte de narrar, orientadora e formadora de outros narradores, diretora de

espetáculos de narração de contos, pesquisadora, escritora e professora universitária - desenvolveu um conjunto de saberes a respeito desta arte fundamental para todos aqueles que desejam contar histórias.

Fundamental, primeiramente, porque seu trabalho é pioneiro no Brasil; pois, embora outros autores já tivessem escrito sobre a arte de contar histórias, Machado o faz sob uma perspectiva própria, muito particular: pela perspectiva da arte e do ensino e aprendizagem da arte.

Não se trata apenas de situar o ofício do narrador dentro de uma categoria artística. Não é questão de dizer que é uma arte, visto que muitos concordam que é. A questão é que ela, reconhecendo verdadeiramente o ato de contar histórias como uma prática artística, parte do pressuposto que é pela própria arte que se aprende a arte de contar histórias. Isto porque é pela arte que temos acesso a um tipo de aprendizagem que se dá, também, por vias não convencionais. Tudo isto sem desconsiderar todo o material pesquisado nas várias disciplinas do conhecimento humano: como na antropologia, na literatura e na psicologia.

Além do mais, seu trabalho é pioneiro como narradora, porque é concebido como uma ação cultural, artística e educativa, que propõe ao público uma experiência estética. Quem a vê contar histórias reconhece que está diante de uma arte refinada, elaborada, cultivada, porque vive uma experiência estética por meio da estimulação de todos os sentidos: a voz, a música, o gesto, a expressão, o ritmo, os elementos cênicos. Há uma harmonia tão intensa entre todos os elementos que compõem o contexto em que narra, que esta conduz para um estado de contemplação, de encantamento e de transformação. “A arte, qualquer verdadeira arte, permite o trânsito compreensível pelos significados fundamentais da vida humana” – explica (MACHADO, 2000, p. 17). É o que se observa nos espetáculos produzidos pelo grupo Pé de Palavra (primeiramente chamada Cia Palavra Viva, formado, em 1998) que coordenou durante nove anos e que produziu, entre outros trabalhos, a Trilogia Sabenças, composta pelo conjunto de três espetáculos: “Sabenças africanas”, “Sabenças ibéricas” e “Sabenças indígenas – raízes da alma brasileira”:

Na Trilogia Sabenças, cada espetáculo tem como desafio descobrir recursos e técnicas narrativas, buscando uma linguagem artística e estética que dialogue com o público, explorando sua potencialidade de aprender por meio da arte. Os três espetáculos (todos apresentados no Sesc Pinheiros) reúnem contos, músicas, danças e brincadeiras tradicionais de três culturas pesquisadas. [...] O Grupo Pé de Palavra, sob a direção de Regina Machado, espera abrir um espaço de apreciação

estética e reflexão sobre as raízes da alma brasileira. (Programa do Espetáculo “Sabenças indígenas – raízes da alma brasileira. Sesc Pinheiros, 2007).

A mesma qualidade estética é encontrada em uma das suas mais recentes produções: “Moio de Pavio”, apresentado primeiramente no Sesc Vila Mariana, de 13 a 28 de abril de 2007. A obra que foi concebida, dirigida e protagonizada por ela, é acompanhada de talentosos músicos. Vejamos o que ela conta sobre este trabalho:

O espetáculo propõe diálogos experimentais entre linguagens artísticas, tendo como eixo a narração oral de contos de tradição milenar. Música, canto e narrativas interrogam-se e produzem acordes ressonantes entre o muito antigo e o que está por vir, abrindo possibilidades de espaços de ruptura com o conhecido, o hábito e a miséria imaginativa. (Regina Machado. Programa do Espetáculo Moio de Pavio. Sesc Vila Mariana, 2007).

Como se pode perceber, o trabalho de Machado tem, como diferencial, ser concebido como arte verdadeira, fruto de pesquisas, de trabalho de criação, um espaço no qual dialogam diversas linguagens artísticas: a narrativa, a música, a dança e as artes plásticas; porque cada objeto cênico que compõe o espaço da narração, cada acorde que acompanha uma história ou ocupa o lugar do elemento de passagem de uma história para a outra e, ainda, cada gesto ou movimento produzidos pelo corpo do narrador são pensados, escolhidos e produzidos, com a intenção de oferecer uma experiência estética para o público. A qualidade da comunicação do espetáculo se dá pela experiência de audição do conto, enriquecida pela melodia, pelos ritmos e pela expressividade e harmonia de todos os elementos que compõe a cena da performance.

Outra contribuição de Machado, para a arte de narrar, refere-se à sua atuação como promotora do encontro entre narradores, na intenção de promover um debate entre formas de pensar e atuar na arte de contar histórias, por meio da criação do “Boca do Céu – Encontro Internacional de Contadores de Histórias”, evento que conta com três edições. A primeira, que apresenta o conto tradicional como raiz, fonte e expressão, sediada pelo Sesc Vila Mariana, em 2001. A segunda edição – narrativas e narradores – sediada pelo Sesc Pinheiros, em 2006 e, por fim, a terceira edição – brincar e contar – sediada pelo Sesc Pompéia, em 2008. Em 2009, foi feita uma edição menor do Boca do Céu – não

internacional – em parceria com as Casas de Cultura e Cidadania, para atender cidades do interior do estado de São Paulo.

O “Boca do Céu” reúne narradores, pesquisadores e apreciadores da arte de narrar de todo o Brasil e (também) de outros lugares do mundo: narradores profissionais, contadores urbanos e tradicionais em um grande encontro de aprendizagem e celebração. Concebido de forma a oferecer, aos participantes, as experiências nos três eixos de aprendizagem do ensino da arte, apontados por Ana Mae Barbosa: as pessoas contam histórias, as pessoas ouvem histórias e refletem sobre esta prática em oficinas, cursos, mesas-redondas, palestras e espetáculos e rodas de histórias. Situações planejadas, tendo em vista o encontro com a arte narrativa por meio da experiência estética e da aprendizagem significativa em contato com esta arte.

Desta forma, pode-se dizer que o trabalho de Regina Machado se fundamenta na Proposta Triangular para o Ensino da Arte, de Ana Mae Barbosa. Mas outros autores também influenciaram o seu pensamento e a forma como ela vem olhando para os contos tradicionais como: Tolkien e Idries Shah.

Para Tolkien (2006), o encantamento é a qualidade do conto. O conto vale pelo encantamento que produz e não por suas origens ou significados. Segundo ele, a fantasia não é delírio, é arte racional e mais:

Para Tolkien, o desejo mais profundo que a arte da fantasia realiza liga-se ao efeito específico e particular que o conto maravilhoso desencadeia em sua função mais especial: um bom conto de fadas provoca num dado momento uma mudança na respiração, um pulso diferente e uma elevação do coração, uma súbita alegria. (MACHADO, 2004, p. 169)

Machado (2004, p. 169-170), relata que o que a aproxima das reflexões de Tolkien é:

[...] em primeiro lugar, o fato de serem formulações de um artista, que conhece por dentro a arte de fabricar encantamento. E, depois, porque admite o mistério inegável, a substância inexplicável e permanente nos contos tradicionais e, ao mesmo tempo, aponta para a experiência pessoal resultante da apreciação do ouvinte, ou leitor, em contato com esse mistério.

Idries Shah, por sua vez, é o autor que mais tem guiado Regina Machado no seu “trajeto de aprender a aprender com as histórias” (p. 170). Esse autor pertence à escola Sufi de ensinamento tradicional. Na literatura sufi, os contos são vistos como técnica de conhecimento, pois neles estão presentes ensinamentos universais.

É este autor que dá a Machado pistas para a compreensão de que as histórias apresentam níveis de ensinamento, que correspondem a várias camadas de compreensão de sua substância. Assim, o estudo intelectual do simbolismo, como fizeram Bruno Bettelheim e Von Franz, seria então, “apenas um dos níveis de compreensão desse material, e não a via mais efetiva de aproximação de seu conteúdo mais profundo” (MACHADO, 2004, p. 170). Além disso:

[...] faz-se necessário um deslocamento de atenção, do conto para o sujeito que busca apreendê-lo, isto é, deixar de procurar algo que está oculto no conto enquanto forma objetiva, continente em si mesmo de um conhecimento a ser decifrado, por qualquer meio que seja. Em vez disso, é preciso desenvolver uma qualidade interior para compreender que a significação não está lá, no conto, mas na forma como este atua sobre nossa percepção. (SHAH, apud MACHADO, 2004, p.171)

A partir destes pressupostos, elabora uma proposta poética de estudo da arte de narrar. Uma proposta que reúne atividades lúdicas em torno da narração, permeadas por atividades plásticas, corporais e sonoras que tornam vivenciais os conteúdos da arte de narrar. Promove, de forma significativa, o conhecimento e a análise da arte de contar histórias, por meio da experiência estética.

A proposta – que inclui o estudo do conto – consiste em um conjunto de vivências, exercícios e experiências artísticas que vão acordando possibilidades, capacidades e saberes necessários para a arte de contar histórias. Talvez daí, advenha o título de sua obra *Acordais – fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*, livro onde apresenta a síntese de suas pesquisas, o relato de seu próprio percurso de aprendizagem, além de alguns conceitos importantes para a aprendizagem da arte narrativa, trazidos principalmente por meio de uma história tradicional, como metáfora. Isso tudo sem desconsiderar que “ninguém pode ensinar uma pessoa a ser uma boa contadora de histórias e, ao mesmo tempo, qualquer pessoa pode aprender a contar bem uma história”. A questão central para essa aprendizagem é “como posso me preparar?” (MACHADO, 2004, p.69).

Segundo Machado, as histórias têm a capacidade de acordar imagens internas como configurações de experiências, de organizá-las de uma forma pessoal e que faz sentido no instante em que se narra. Usando como metáfora uma floresta interna de árvores enfileiradas na altura de nosso peito, explica:

As regras da boa educação, saber guiar um carro e as demais convenções culturais são exemplos de árvores da frente da floresta. A propaganda e todo o tipo de condicionamento social dirigem-se apenas a essas árvores, afinal não é preciso ir muito fundo no ser humano para fazê-lo desejar comprar um sanduíche especial. Mas existem muitas outras árvores, que o condicionamento não atinge, cada vez mais para dentro da floresta, que são as imagens significativas por meio das quais guardamos o que é realmente importante para nós, ao longo de nossa vida. É para essas árvores que as histórias tradicionais se dirigem quando entramos em contato com elas. Sua luz, melodia, brilho e graça atravessam as árvores da frente, sem se importar com elas, e fazem ressaltar e acordar as árvores mais significativas, mais ao fundo dentro de nossa floresta interior. As árvores da frente são *prêt-à-porter*, estão sempre a mão para serem utilizadas, de modo mecânico, com eficiência prática. Já as do fundo guardam a seiva da possibilidade de transformação humana, embora muitas vezes estejam dentro de nós emboloradas e quase secas, como coisas velhas empilhadas em prateleiras no sótão, porque nem sempre sabemos que temos esse tesouro dentro de nós. Os contos tradicionais acordam essas imagens internas, de qualquer modo guardadas, mas esquecidas. Não são roupas *prêt-à-porter*, são roupas de gala que vestem nossos mais preciosos sonhos. (MACHADO, 2004, p. 27)

Partindo da crença de que o conto é uma estrutura narrativa que se realiza como arte, a proposta por ela criada, tem como ponto de partida: “olhar” para a história como se olha para qualquer outra obra de arte. Diante de uma pintura, por exemplo, uma pessoa se posiciona de forma a apreciar, a contemplar, buscando os elementos constituintes da imagem. Tentando ir além de uma observação objetiva, essa pessoa arrisca um diálogo com as imagens, por meio das sensações que elas lhe imprimem.

Só que uma pintura se apresenta como um conjunto de elementos da linguagem visual: linhas, cores, pontos, luz e sombra. Uma história se apresenta como um conjunto de imagens, ou seja, se pode dizer que os elementos constituintes da linguagem narrativa são imagens, um conjunto de imagens, que Machado define como “paisagem do conto”.

A apreciação estética do conto é, portanto, um momento em que o narrador depara com a história enquanto uma forma artística, contemplando suas imagens constituintes – ou percorrendo a “paisagem do conto” como diz Machado – e estabelecendo uma conversa

significativa com ele. A apreciação estética é sempre o encontro entre as imagens da obra de arte e as imagens internas de quem aprecia. O que cada um vê, pensa ou sente, durante uma apreciação, é o resultado do diálogo entre a obra e a própria história pessoal. É o que Machado define como “conversa ressonante”. “As imagens do conto acordam, revelam, alimentam e instigam o universo de imagens internas que, ao longo de sua história, dão forma e sentido às experiências de uma pessoa no mundo” (MACHADO, 2004, p.24).

Isto quer dizer que o conto ressoa nas pessoas, porque produz um determinado efeito. É esta ressonância que permite ao narrador o sentimento de pertencimento a uma corrente de contadores. Pode-se inferir daí que, a qualidade estética da performance permite que o público tenha a percepção de que está diante de uma narrativa, que é o veículo de um tipo de conhecimento milenar. Como afirma Machado (2004, p.180-2): “ressoa em mim, e acredito que em outros também, o sentimento de ‘pertencimento’ a uma realidade apenas adivinhada, maior do que a pessoa, a cultura e o tempo datado, mas que vive perenemente dentro do ser humano”. As histórias ressoam nas pessoas como um acontecimento que se atualiza internamente, pois “o conto tradicional apresenta um trajeto por meio do qual as pessoas vivem a aventura do que podem ser pela lembrança do que sempre foi”, o que se dá pelo cruzamento entre a história tradicional e a história pessoal de quem ouve ou lê o conto. Trata-se de uma possibilidade de transformação que, pelo conto, se apresenta como “verticalidade simbólica” e se atualiza no “horizonte pessoal” imaginário de quem ouve.

Eu pertenço a uma instância maior do que a vida que vivo todos os dias, habito um lugar com todos os seres humanos de todos os tempos. Que como eu também se indagam sobre a significação de questões fundamentais. Os rituais de todos os tipos nos lembram disso, as histórias tradicionais também. É como o acordar de uma lembrança. As histórias podem nos presentear com a possibilidade da recordação. (MACHADO, 2004, p.180-1)

Imerso na apreciação estética, vivencia-se um trajeto de significações, percorre-se a própria história, o que aponta para a possibilidade de uma transformação pessoal.

A imersão estética nas “paisagens dos contos” é, portanto, condição fundamental na preparação do narrador que é feita a partir do “exercício de contato com recursos internos e externos” como se verá adiante, a partir de uma pergunta inicial: “História, o que você tem para mim e o que eu tenho para você?” (MACHADO, 2004, p.54).

Esta “conversa significativa” (MACHADO, 2004, p.43) com o conto se dá inicialmente pelo estudo criador de um conto escolhido, percorrendo algumas etapas.

A primeira delas é o estudo da sequência narrativa.

Toda história tem uma estrutura, uma sucessão de imagens que faz da narrativa uma sequência coerente. Regina Machado utiliza, como metáfora, a imagem de um trem com seus vagões, para ilustrar o que é uma estrutura narrativa. Podemos imaginar a locomotiva como aquilo que impulsiona e que move todo o trem, isto é, a ideia central que se desenvolve até o final da história e os vagões como partes constituintes do trem, que precisam estar ali, naquela sequência, para que o trem se apresente como tal, assim como deve haver uma sucessão de acontecimentos no conto, para que ele se apresente como uma ideia narrativa em desenvolvimento e que tem uma coerência lógica.

Segundo Machado (2004, p.44), o estudo da estrutura do conto “é um exercício de síntese e articulação: cada parte, da primeira à última, liga-se às outras formando a sequência narrativa. Identificar cada parte é encontrar a questão narrativa que a define”.

E um trem pode ter quantos vagões? E uma história, quantas partes pode ter? Machado propõe a divisão em oito partes – estratégia que aprendeu com Nícia Grillo. Esta divisão se configura como uma espécie de roteiro, um mapa que servirá para orientar o contador de histórias a desenrolar a trama narrativa sem perder seu fio.

Para o estudo desta estrutura narrativa dividida em oito partes, Machado sugere alguns exercícios, tais como: a elaboração de uma frase ou palavra para nomear cada parte do conto, desenhar ou encontrar um objeto que represente cada parte, construir cada imagem do conto com o corpo, ou seja, um exercício de síntese que deve abarcar o núcleo de sentido de cada parte da estrutura do conto.

Quando pergunto ao conto o que ele tem para mim, em primeiro lugar ele me revela sua sequência narrativa e eu percorro o trajeto do fio que a conduz, os espaços e lugares em que os personagens agem, e o meu primeiro exercício é o de delimitar essas zonas de ação, esses contextos de significação. (MACHADO, 2004, p.53)

Há muitas outras possibilidades, criadas por ela em sua obra e propostas em seus cursos, para realizar esta síntese. O importante é que a realização, de mais de um desses exercícios, permite ao contador a familiarização com a estrutura narrativa do conto. Trata-se de um exercício de memorização, não de um texto, mas de imagens encadeadas em uma

sequência lógica. Conteúdo de base para o narrador, ou seja, a matéria-prima sobre a qual vai trabalhar.

O segundo passo, seria buscar “os climas expressivos” de cada uma das oito partes do conto: o ritmo e a pulsação. Se novamente o conto fosse uma pintura, o estudo das oito partes se sustentaria sobre o esboço, as linhas, a organização das formas, etc. O segundo momento seria colori-lo. Em outra comparação, se o conto fosse um corpo, o estudo da sequência consistiria em estudar seu esqueleto e o estudo dos climas investigaria o que recheia este esqueleto: os músculos e os sistemas.

Inicia-se então, o trabalho com os atributos que caracterizam cada parte do conto, presentes nas descrições dos espaços e dos acontecimentos. É preciso, neste momento, prestar atenção aos adjetivos presentes na história: aqueles explícitos e também os implícitos, sendo estes últimos aqueles nascidos do encontro pessoal entre o contador e a história. Sendo assim, o que o texto traz é um conjunto de atributos explícitos; e o que se traz para o conto é um outro conjunto de atributos nascidos da conversa significativa estabelecida entre narrador e história, com base na experiência pessoal do narrador. Em outras palavras: como é o clima de determinado acontecimento no conto e como é para o narrador.

Segundo Machado, um clima pode ser: leve ou pesado, rápido ou lento, claro ou escuro e assim por diante. O que constitui o clima é o espaço simbólico criado pelos adjetivos, descrições de personagens, acontecimentos, objetos e seres que compõem o mundo, etc. Desta forma, o enfrentamento de obstáculos, por exemplo, muito presente nos contos tradicionais tem um clima diferente do encontro romântico entre o príncipe e a princesa, expresso por descrições que constituem um espaço simbólico de conflito.

É o encontro entre as imagens do conto e as imagens internas do contador que vai trazer vivacidade à história. O ritmo da narração advém da experiência de compreensão dos climas do conto. Segundo Machado (2004, p.55):

[...] O clima de cada parte da história é resultante de um conjunto de elementos narrativos, animados por uma determinada pulsação [...] O ritmo ou movimento da sequência narrativa é uma sucessão de diferentes climas, que caracterizam o modo como uma história respira. Viver uma história é respirar com ela. Dar vida a uma história é deixar-se conduzir pelas sucessivas mudanças em sua respiração.

Para exercitar os climas, Machado (2004, p.56) sugere:

Como exercício pode-se fazer um desenho com cores, linhas e formas que expressem essas qualidades. Pode-se fazer a dança ou os sons dessas qualidades.

Que movimentos correspondem a esse clima? Que música emana dele?

Procedendo dessa maneira com todas as partes do conto, o contador de histórias pode contar a história para si mesmo, em um plano significativo de ressonâncias internas, experimentando a respiração contínua e variada da história, deixando que ela converse com ele, por dentro de suas entranhas, por assim dizer.

Este trabalho é que dará tom expressivo para a narração. A partir dele, o narrador pode escolher as melhores palavras, a melhor entonação, a melhor musicalidade, ritmo da narração, etc.

Após o estudo da estrutura narrativa e do espaço do conto (composto pelos climas) resta ainda, o estudo dos personagens. Novamente aqui temos o encontro do que está no texto “história, o que você tem para mim?” e o que está no contador “e o que eu tenho para você?”. Ou seja, há uma princesa no conto, apresentada por determinados atributos e há uma princesa que habita a imaginação do narrador. A princesa da imaginação do narrador é resultante da forma como ele entende os atributos que qualificam alguém como uma princesa e pelo repertório de imagens e descrições de princesas com as quais tomou contato ao longo da vida.

Segundo Machado (2004, p.60), os personagens não só ocupam uma função na história, mas também, ocupam uma função simbólica. Portanto, é preciso compreender que os personagens do conto tradicional não são pessoas, mas atributos internos de cada ser humano em ação dentro de um percurso de desenvolvimento e de aprendizagem, porque são possibilidades de funcionamento “da mente, da afetividade, da percepção e da intuição”.

Para Machado (2004, p.59), o estudo dos personagens é importante, tendo em vista que o narrador vive todos eles no instante da performance e “é o modo como vê cada um deles que orienta sua voz, o ritmo e a respiração de sua narração”.

O trabalho com os personagens é importante para compreendê-los em um nível mais profundo, livrando-se dos estereótipos. O que se torna possível por meio de alguns

exercícios de aproximação expressiva dos personagens, como: dançar cada personagem, escolher um elemento da natureza, um objeto, sons, linhas e cores para cada um. São exercícios corporais, intuitivos, que visam o contato de forma não racional com os personagens. O que só a arte é capaz de fazer. Machado explica que, por meio desses exercícios, é possível perceber as peculiaridades dos personagens. Os personagens são estudados individualmente e também como parte de uma trama, o que aponta para um plano simbólico no qual ilustra a trajetória de desenvolvimento do herói em busca de si mesmo. Nessa trajetória, os atributos internos se transformam para sugerir uma aprendizagem, “uma história não quer dizer nada. Ela revela a cada pessoa, no seu momento e no seu contexto, uma experiência particular de entendimento” (MACHADO, 2004, p. 60).

Este processo de aprendizagem do narrador, permeado por experiências artísticas, leva o contador para uma qualidade que pode ser chamada de “estado de presença”. É ela que produz uma experiência estética singular no ouvinte.

Vimos que o conto apresenta para o narrador uma estrutura narrativa, com climas e personagens. Como se trata de uma conversa entre narrativa e narrador, o que o narrador entrega para a história é a sua presença. A presença é o resultado da combinação da intenção, do ritmo e da técnica. Elabora-se em processo de aprendizagem, no qual se desenvolve habilidades pessoais (recursos internos) e adquire um conjunto de saberes (recursos externos), o que se dará ao longo da vida desse narrador.

E, é ao longo da vida, que o contador de histórias deve buscar respostas para a pergunta: “Por que contar?” É preciso internamente buscar uma intenção, o que não significa que a resposta virá de imediato e de forma definitiva. A resposta ganha forma, profundidade e definição ao longo do tempo e da experiência. Mas é importante buscar essa resposta, porque é ela que move e que dá sentido à ação do narrador.

Todo narrador tem uma concepção a respeito da função da arte narrativa, ainda que não tenha consciência dela. Entretanto, essa concepção transparece na ação do narrador. É ela que determina escolhas, caminhos, estilo – o que tem relação direta com a qualidade estética da performance. Quando Regina Machado acende uma vela antes de contar uma história, esta ação remete as pessoas ao tempo em que se contavam histórias perto do fogo, o que tem tudo que ver com a intenção de se tornar parte de uma cadeia de narradores tradicionais. Intenção bem diferente ocorre, quando um narrador veste-se de fada ou algo do gênero para contar histórias.

O ritmo, por sua vez, é a capacidade do contador de histórias de respirar junto com o conto. Para acompanhar o ritmo da história, o narrador tem que estar disponível para acompanhar o movimento, o tom de cada “clima expressivo” do conto. Segundo Machado (2004, 71) , “a experiência estética da escuta depende da cadência do narrador”.

De acordo com as ideias de Dewey (2008, p.167), *“la primera característica del mundo circundante que hace posible la existencia de la forma artística, es el ritmo”* (p.166). Por ele, *“los movimientos y la palabra tomaron forma cadenciosa”* . Não há ritmo sem a combinação harmoniosa de pulsação e descanso.

Esta cadência - que é o ritmo expresso na voz e na respiração do narrador, quando ele sabe o momento da rapidez, da lentidão, da pausa e do sussurro - conduz os ouvintes pela história, facilitando a criação das imagens do conto que podem ser “visuais, táteis, olfativas, sonoras” (MACHADO, 2004, p.72).

Segundo Machado (2004, p.72), o contador de histórias aprende a se tornar receptivo ao caminho rítmico da pulsação do conto pelo exercício de determinadas habilidades: observação, percepção da expressão das coisas, “curiosidade, senso de humor, capacidade de brincar, de correr o risco, de perguntar, de ter flexibilidade para ver as coisas de diferentes pontos de vista; contato com imagens internas significativas, com o poder do silêncio e do mistério, com as possibilidades expressivas dos gestos corporais, do olhar e da voz”.

São todos recursos internos que são acionados no momento da preparação e da performance propriamente dita. Os recursos internos, combinados com os recursos externos são os componentes da técnica, ou como diz Machado (2004, p.74), “a técnica é o domínio do instrumental que permite a atualização da intenção e do ritmo, combinando recursos internos e externos”.

Intenção, ritmo e técnica se combinam, pois para que uma história possa ser bem contada, o narrador não só tem que ter a clareza do porque contar, como também tem que conhecer bem a história para ponderar qual é a melhor maneira de narrá-la. Ter maneiras de narrar pressupõe ter algumas possibilidades. Ter recursos internos, alguns recursos externos e dominar suas técnicas.

Os contadores de histórias tradicionais, por exemplo, exercitam isso intuitivamente ao longo do tempo. O universo do trabalho, as relações sociais, a aproximação com a natureza, entre outros fatores do contexto das culturas fundadas na oralidade, como visto

no capítulo III, tratam de desenvolver de forma “espontânea” os recursos aos quais se refere Machado.

O dom que muitos acham que esses narradores têm como algo inato e acabado é, na verdade, o produto de um exercício constante, que se dá no instante do trabalho e da própria vida.

Os recursos externos fazem parte da escolha: como a história pede para ser contada? Objetos cênicos, instrumentos musicais, uma roupa especial e uso de objetos durante a narração são os recursos externos dos quais um contador de histórias pode lançar mão em sua performance. Para Machado (2004, p.77):

Recursos externos não podem ser óbvios, descritivos ou redundantes. Eles precisam, antes de mais nada, surpreender a audiência pelo inusitado, pela expressividade, pelo comentário sutil que agregam às palavras da narrativa. Eles dialogam com a história, contando-a de outros pontos de vista, atizando as imagens internas dos ouvintes, desafiando sua percepção.

O uso deste tipo de objeto propõe à audiência “um desafio perceptivo” (MACHADO, 2004, p.90), que faz com que os ouvintes exercitem múltiplas formas de ver.

Em se tratando de objetos, explica que as escolhas devem ter como ponto de partida uma “conversa imaginativa” entre narrador e objetos. Uma conversa que se dá nas “entrelinhas” da interação sujeito-objeto (MACHADO, 2004, p. 85), por meio da observação de suas características expressivas. Em uso durante a narração de um conto, o objeto perde sua função real e passa a ter uma função simbólica, imagética, pois suas características como tamanho, forma, textura e cor são o que determinam seu novo significado. Por tanto, não é qualquer objeto que serve! Por exemplo, um regador pode se transformar em um elefante, pelas suas formas expressivas já, como exemplifica Machado, uma batata não serve para ser uma linda princesa. Essa capacidade de olhar para os objetos enxergando além da função real, pela qual os identificamos no cotidiano, graças à observação atenta de suas características expressivas e graças, aliada à capacidade imaginativa do narrador, é o que Regina Machado denomina de “eficiência poética”. Assim, explica:

[...] na arte de contar histórias o uso de objetos requer eficiência poética. A pessoa que quer usá-los precisa exercitar sua capacidade de conversar com as formas que povoam seu mundo: formas da natureza, objetos, aromas, movimentos, sons, tonalidades e ritmos. (MACHADO, 2004, p.86)

Isto quer dizer que, o uso de objetos exige uma pesquisa por parte do contador de histórias, que garimpa, seleciona objetos a partir de critérios definidos. Para Regina Machado “a eficiência poética depende de uma percepção voltada para as qualidades das formas” (MACHADO, 2004, p.87). Segundo a autora:

O olhar que se dirige apenas para a utilidade das coisas é característico da nossa civilização ocidental. Precisamos nos lembrar da percepção flexível que tínhamos quando crianças porque, como adultos, nos habituamos a nos valer apenas desse tipo de olhar funcional, como se fosse o único de que dispomos. (MACHADO, 2004, p.88)

Sendo assim, a “eficiência poética” depende da capacidade do narrador de ver as coisas sob outros pontos de vista, requer o desenvolvimento do espírito investigativo, da curiosidade porque:

[...] ao contrário, a posição de flexibilidade imaginativa é antes uma disposição interna para encontrar algo que poderá ser, o resultado de uma conversa que revelará qualidades presentes na interação dos elementos presentes naquele instante. Tais elementos são dados pelo objeto, pela minha pessoa e pela trama do jogo proposto nesta interação. (MACHADO, 2004, p.88)

Experimentar essa flexibilidade é o que Machado denomina de “virar o olho”. É sempre uma conversa entre as qualidades expressivas dos objetos e o repertório imagético do narrador, composto por suas imagens pessoais de princesa, bruxa, príncipe ou rei.

Essa flexibilidade, como qualidade do narrador, é exercitada quando ele se torna atento e sensível a observar:

Que objetos e formas da natureza têm qualidades, como tamanho, dimensões, cores, direção de suas linhas estruturais no espaço, peso, textura, cheiro, movimento, densidade, equilíbrio; e expressam

qualidades de outra ordem, como mistério, humor, respiração ou pulsação, rispidez, calma, delicadeza, nervosismo, altivez, descontração, desleixo, nobreza. São qualidades que a eles atribuímos a partir de suas características estruturais, que revestimos com nossas ressonâncias pessoais. (MACHADO, 2004, p. 91)

É preciso ter uma disponibilidade interna para brincar e para experimentar. Este recurso é valorizado por muitos contadores, entre eles Giba Pedroza, que explica:

Eu reconheço dois instrumentos importantes para o contador de histórias e para o educador: a memória afetiva e o olhar criança [...] O olho da criança, o olhar da criança, brinca com as coisas do mundo enquanto vai aprendendo. Enquanto o olhar do adulto é um olhar mais centrado. Por exemplo, uma mulher andando pela rua puxando uma criança de cinco ou seis anos de idade. A menina vai o tempo inteiro brincando com os detalhes, vai olhar na parede, vê um velhinho sentado numa carruagem, enquanto a mãe vai puxando pela mão e dizendo assim: “Olha pra frente menina”. O olhar do adulto é o olhar que olha pra frente. O olhar da criança é um olhar que brinca com coisas do mundo. Por isso, não se deve jogar fora o olhar do adulto, nem o olhar da criança. O perfeito é um equilíbrio entre esses dois olhares. (Negras Palavras, 2006, p. 6)

A preparação do contador se dá em três esferas distintas: uma preparação geral, uma preparação para determinado conto escolhido e preparação para o momento da narração.

Faz parte de uma preparação geral: trilhar o caminho de investigação de recursos internos e externos, buscar internamente uma intenção, pesquisar diferentes formas de começar e terminar uma história, etc.

A preparação, para contar uma história escolhida, compreende o estudo dos elementos de um determinado conto, bem como a definição dos recursos externos ou mesmo a opção de contar sem recurso algum uma determinada história.

Já a preparação para a hora de contar se refere à organização do espaço e à forma de trazer a história para o espaço, criando o clima necessário para o acolhimento da história pelo público. Sobre o espaço, são questões para se pensar: acolhimento, aconchego, conforto, neutro para que as imagens possam se projetar livres de interferências. A configuração: círculo? Em pé? No canto? No centro? Numa cabana?

Os recursos para trazer a história são variados: cantar, propor adivinhas ou quadrinhas em rodas de versos, etc. É preciso ter cuidado para não impor a história à custa de um silêncio forçado.

A passagem do mundo de todos os dias para o mundo do “Era uma vez” é uma ação fundamental. Como um rito, ela presentifica, atualiza a história, trazendo-a para a audiência e também para o contador. O importante é a intenção de realizar essa passagem, é saber que ela faz parte da arte de contar. (MACHADO, 2004, p.79)

Recursos cênicos cercam visualmente o instante da performance e, por isso, podem ser utilizados com o intuito de trazer a história. Antes de tudo, é preciso não perder de vista que todos eles devem oferecer uma apreciação estética. “O que se vê é uma ordenação de formas, um conjunto significativo de elementos selecionados e combinados pelo narrador” (MACHADO, 2004, p.80).

Outra preparação se refere ao como reagir diante de uma participação inesperada da audiência. “Estar presente é saber incluir o acaso, é dialogar com o que surgir, sem ter sido previsto, revertendo os acontecimentos a favor da história” (MACHADO, 2004, p.81).

Esse conjunto de saberes aponta, como vimos, para uma proposta de estudo, mas não para um método estruturado, pois, como afirma:

[...] muitos contadores de histórias podem estar interessados na aprendizagem estética como parte de sua ação cultural. Por isso, e não apenas por isso, não é possível, nem adequado, redigir um manual, um receituário ou qualquer coisa que se assemelhe a uma prescrição metodológica da arte de contar histórias. Ainda bem. (MACHADO, 2004, p.204)

Como vemos, a busca da qualidade estética sempre foi o fio condutor do trabalho de Regina Machado como contadora e formadora de contadores, daí a relevância do seu nome nesta pesquisa.

É a única autora que se refere à aprendizagem da arte narrativa como sendo um processo, no qual o sujeito deve aprender a como se preparar para realizar a tarefa de maneira cada vez melhor, ao invés de repetir técnicas e seguir prescrições fechadas.

Machado escreve por meio de metáforas. Utiliza histórias da tradição oral e um conto de sua própria autoria que permitem ao leitor uma conversa imaginativa com os fundamentos da arte narrativa, na qual as experiências e conhecimentos prévios de cada leitor dialogam com o texto, permitindo interpretações em diferentes níveis e que irão apontar para uma aprendizagem significativa através da experiência artística. Há inclusive a intenção de não oferecer formulações definitivas, pois, o que pretende é acordar naqueles que desejam contar histórias, recursos próprios de aprendizagem, como sugere o título *Acordais*.

A história de sua autoria “Timo”, apresentada na obra *Acordais*, traz o relato metafórico do seu percurso de aprendizagem da arte narrativa que vai sintetizando, dando forma, desenhando, retomando e ilustrando tudo o foi trazido durante a obra, desde os exemplos até os conceitos mais complexos. É uma forma diferente de dizer o que foi dito no texto. Desta outra maneira, é possível compreender por outro caminho. Assim, a autora atinge um de seus objetivos:

O objetivo é propiciar uma experiência de leitura que não apele apenas para o raciocínio lógico. Dirijo palavras e imagens poéticas a pessoas que possam pensar, sentir, imaginar, perceber e intuir o que está no texto e nos intervalos de respiração do discurso. Proponho uma conversa ressonante, em que imagens internas, questões, lembranças e outros fatores que compõem a experiência de vida dos leitores que sejam convidados a participar ativamente na leitura. (MACHADO, 2004, p.10-1)

Um pequeno fragmento da obra *A odalisca e o elefante*, de Pauline Alphen, citado por Regina Machado, remete a questão da qualidade essencial do contador, que faz com que os ouvintes consigam distinguir “os que são” daqueles que “pensam que são”. Diz a citação:

Quando Sherazade contava, quem ouvia se esquecia de tudo, de quem era, do que era, se sentia fome ou sono. Podia a terra tremer ou o nariz coçar, nada importava quando Sherazade contava. Era tão gostoso como comer uma tâmara de olhos fechados, ouvindo as fontes do 5º jardim suspenso, aquele das rosas amarelas. Tudo se encaixava, se esclarecia e se turvava, desenhos e melodias surgiam em quem ouvia, dizendo-lhes a diferença entre o que eram e o que acreditavam ser, quando Sherazade contava. (ALPHEN, 1998, p.16)

Entre tantos “que pensam que são”, Regina Machado, sem dúvida, é. E é por ser uma das maiores representantes da arte de narrar com qualidade estética, no contexto urbano da contemporaneidade, que ela se torna referência, exemplo e bibliografia básica para todos aqueles que têm, como objetivo de vida, tornar-se um bom contador de histórias.

Seu grande diferencial é apresentar a possibilidade de desenvolvimento de um percurso de aprendizagem que tem como base um quadro teórico de referência: os fundamentos do ensino da Arte, que propõe uma proposta de ensino-aprendizagem em que os conceitos podem ser experimentados pela experiência artística, que, por sua vez, tem a qualidade de promover a tomada de consciência de questões relacionadas à arte de narrar - que só podem ser compreendidas pela experiência, pela capacidade de entrar e sair de uma situação imaginada, pela mobilização de recursos internos e pela percepção afinada -, apontando para a certeza de que o conhecimento não é imposto de fora para dentro. É um modo de aprender Arte que privilegia a imaginação criadora como base da produção estética do narrador. Como bem afirmou em curso realizado no Paço do Baobá, em 2008: “a forma artística revela aquele lugar que a gente conhece e não sabe que conhece”.

8.1 Análise do conto Timo – metáfora do percurso de aprendizagem do contador de histórias

Segue, agora, uma análise do conto “Timo”¹⁹, de autoria de Regina Machado, presente em sua obra *Acordais* (2004). Trata-se de uma interpretação pessoal que pretendo fazer, através de um exercício de apreciação estética, articulando: conhecimento, obras e ressonâncias internas que dialogam com o conto. Não pretendo aqui afirmar o que a autora pretendia dizer, pois se sabe que um conto sempre diz muitas coisas, de diferentes modos e nunca exatamente isto ou aquilo.

Como dito acima, é uma leitura pessoal que compreende desse conto como metáfora para explicar o processo de aprendizagem da arte de contar histórias, segundo seus pressupostos teórico-poéticos de sua própria autora.

¹⁹ Texto integral em CD anexo.

O conto é um dos capítulos da obra *Acordais* e, sob o ponto de vista desta pesquisa, é uma recriação dos fundamentos teóricos defendidos nos capítulos anteriores. Portanto, trata-se de registrar não o que o conto quis dizer, mas o que ele disse para esta pesquisa. Por esta interpretação, é como se a obra oferecesse ao leitor uma segunda oportunidade de “acordar”, de compreender os conteúdos apresentados teoricamente, por meio da experiência estética.

Timo – menino personagem do conto – pode ser considerado um aprendiz de contador de histórias, desde pequeno gosta de brincar com as palavras, de inventar jeitos de dizer as coisas.

Certa vez, entra correndo em um bosque, perturbado por um incidente ocorrido na escola: colegas haviam lhe tomado os poemas secretos de um caderno, que ele guardava na mochila e o haviam ridicularizado.

Na medida em que Timo vai adentrando na mata cerrada, deparando-se com os galhos e as teias de aranhas, está na verdade, adentrando dentro de si mesmo, revistando seus guardados, repletos de memórias, pensamentos e desejos... Rememorando gostos, cheiros, imagens e sensações... Despertando recursos internos.

Acionar recursos internos, é importante para quem quer aprender a contar histórias. É preciso superar a vergonha – como a vergonha que sente Timo dos poemas descobertos – e aventurar-se no espírito do brincar, superando o desejo de aprender a contar histórias através da imitação e da reprodução de receitas, como se fosse uma questão de bem executar procedimentos mecanicamente.

Inicia-se um diálogo entre Timo e uma voz inesperada. A voz conversa com Timo e vai lhe explicando questões importantes que dizem respeito a como aprender. Quando diz que às vezes acontece de uma pessoa passar por um lugar um milhão de vezes e, certo dia, enxergar um detalhe nesta paisagem, no exemplo uma janela, e notá-lo como se ele nunca estivesse lá, exemplifica o processo de aprender, pois, o conhecimento está no mundo – assim como a janela está na rua – mas não é percebido, ou melhor, apreendido, construído de imediato. É preciso tempo, experiência, desenvolvimento para ir se aproximando dele e para, em determinado momento, conseguir se apropriar e reconstruí-lo internamente, ou seja, descobrir a janela.

Aprender significativamente implica em estabelecer relações entre o que já se sabe e o que chega. Acomodar o novo na própria experiência, digerir informações, refletir sobre

as vivências. Este processo permite enxergar o objeto do conhecimento sobre diferentes pontos de vista. A voz diz a Timo que é preciso aprender a virar o olho!

Timo, assim como muitas pessoas que desejam aprender a contar histórias, é resistente ao convite da voz em virar o olho. Esta é a primeira lição que se deve aprender: entender que ninguém vai poder ensinar o outro a contar histórias bem, simplesmente porque o conhecimento não é algo que pode ser comprado ou recebido de alguém, sem que haja um grande esforço pessoal para conquistá-lo, através de uma trajetória de reflexão, experimentação, pesquisa e estudo. Percorrer uma trajetória de aprendizagem, implica em ter um caminho que, mesmo percorrido com passos curtos ou largos, demanda tempo e persistência.

E a voz de quem seria? Também de um contador de histórias, não de um aprendiz, agora de um contador experiente, que ainda que não possa transferir seu saber, pode oferecer boas situações de experimentação que irão favorecer o percurso de aprendizagem de Timo.

Ela lhe conta muitas histórias dispondo as situações necessárias para que Timo aprenda, pela experiência estética, os recursos de que necessita. Timo se aventura em experiências (fazer), Timo ouve as histórias (apreciar), Timo reflete sobre as experiências e sobre as histórias (conhecimento / reflexão).

Complicado é ter disponibilidade para aprender! A história do rio que deseja conhecer o mar (A Lenda das Areias) exemplifica muito bem que aprender é arriscar-se, é disponibilizar-se para acolher o novo e acreditar nele, enfrentando as incertezas que lhe são decorrentes, experimentando a ansiedade, a dúvida, o desânimo, a alegria e o encantamento inerentes ao processo de aprender. No conto, o rio precisa passar por uma transformação para alcançar sua meta: conhecer o mar. Sem esta transformação não sairá do lugar, além de correr o risco de virar lama. Não é o que acontece com o narrador? Práticas cristalizadas não fazem o contador não sair do lugar ao não conseguir criar?

A transformação começa pelo desejo, pela capacidade de se fazer perguntas e o próximo passo é buscar em si próprio, um ponto de partida para começar.

O processo de aprender a contar histórias é algo que pode acontecer deste muito cedo na vida de uma pessoa: as primeiras experiências de ouvinte, o prazer encontrado na leitura, as brincadeiras de faz-de-conta da infância... Todas essas vivências alimentam o reservatório de imagens, de histórias, de recursos, de possibilidades que podem ficar

adormecidas em algum lugar do sujeito. É muito comum ver o embaraço de uma pessoa quando solicitada a narrar uma história. Ela diz: “Como poderei fazer isso? Não sei contar histórias, você ainda não me ensinou!” Ora, bem ou mal, todos já contaram histórias informalmente em muitos momentos da vida. É como se essas experiências da infância, da vida privada, não fossem acionadas, aproveitadas porque a pessoa não acredita mais nelas. Deseja aprender uma técnica, uma receita, enfim, uma coisa do outro mundo que a habilite a narrar.

Além de se acordar esses recursos pessoais, é preciso, como já foi dito, estar disponível para aprender. Estar disponível para aprender implica em abrir mão do conhecimento seguro e adquirido em função do novo e do desconhecido, arriscando-se em fazer algo que nunca se fez antes.

Entrando em contato com experiências significativas, Timo está aprendendo a virar o olho, a olhar para os objetos com eficiência poética.

Permitindo-se brincar com os objetos, com as formas, com as sensações, o contador de histórias está em constante pesquisa sobre a eficiência poética presente em elementos que podem vir a ser inseridos ao narrar uma determinada história.

Virando o olho, Timo descobre que a voz era de uma bromélia, a Bruxa Bromélia! A bruxa lhe conta sobre a tristeza pela qual está passando o rei da floresta e lhe pede para entrar na floresta e seguir de olho virado. Timo, gostando da brincadeira, começa a andar, andar, andar... Ele começa a trilhar um percurso de desenvolvimento, sem saber muito bem por onde seguir.

Timo encontra na caminhada um grande carvalho que lhe conta a história do tio: um carvalho rabugento, porque tem um coração preso em um emaranhado de teias de aranhas unicamente por não ter paciência, por não respeitar o tempo necessário para as coisas acontecerem. Para libertar o coração, precisa descobrir qual é o desejo do seu coração.

Assim ocorre com o contador de histórias! Ele precisa buscar dentro de si a sua verdadeira qualidade, compreender o que deseja de verdade, o que corresponde a buscar internamente uma intenção, e ser paciente, compreender que este encontro vem com o tempo.

A contemporaneidade está saturada de informação, imagens estereotipadas que sufocam, aprisionam “o coração”, dificultando a busca desta intenção. Desejar ser um

narrador de verdade, significa deixar de ocupar o lugar em que muitas vezes, a indústria cultural coloca o contador urbano, no lugar do estereótipo, da superficialidade, do performático descarnado.

A busca pela qualidade estética, é que no conto, devolve as penas ao pássaro que tenta ajudar o coração do carvalho teimoso.

Para compreender o que deve mover seu percurso, ou seja, encontrar uma intenção, Timo precisa deixar o carvalho adormecido e seguir a caminhada. Quantas coisas um narrador precisa deixar adormecer para depois, fortalecido pelo percurso, transformado pela experiência, ser capaz de despertar?

Timo caminha pela floresta com a sensação de que tudo a sua volta está coberto por plástico transparente, algo que não respira, um incômodo. Até que chega a uma encruzilhada. O que significa a encruzilhada? Momento de tomar decisão! Há um incômodo que gera a necessidade de tomar decisões. Tomar decisões é perguntar a si mesmo: por que quero contar histórias? De que forma pretendo contá-las? O que se devo fazer para isso?

Quem questiona Timo é uma outra árvore, uma árvore guardiã! E o que guarda a árvore? O conhecimento, a experiência que Timo necessita. A árvore guardiã faz muitos questionamentos ao garoto. Por que ele quer conhecer o rei? Conhecer o rei significa, nesta análise, conhecer a arte de contar histórias. Mas no conto, o rei está enfraquecido, não consegue governar direito...

E, árvore diz, reafirmando esta hipótese, que já apareceu cada resposta: “um queria abraçar a árvore, porque tinha ouvido dizer que fazia bem para a saúde, outro queria tirar uma foto ao lado da árvore. Tinha também uma visita de escola. O que mais eu detestava era gente que vinha para escrever o nome no tronco com canivete. Esse eu não deixava passar de jeito nenhum” (MACHADO, 2004, p.105).

A árvore aqui simboliza a cultura tradicional. No decorrer da história, seu saber foi abordado de um milhão de formas por pessoas que se posicionaram em diferentes pontos de vista: os interessados pela psicanálise dos contos e seus benefícios para a saúde moral e afetiva, os interessados na moda de contar histórias, os interessados nos benefícios pedagógicos dos contos na escola e aqueles que distorceram a arte narrativa em performances de baixa qualidade.

E a árvore continua dizendo que isso era “quando a situação do rei ainda era boa, quando ele sabia o que estava fazendo” (MACHADO, 2004, p.105), quando a arte narrativa sabia que função desempenhava na sociedade.

Timo, assim como tantos narradores, deseja que ela lhe dê as respostas, as receitas...

A árvore diz que sua função não é responder... Claro! Ensinar não é dar respostas prontas, o verdadeiro mestre sabe que não pode transmitir o conhecimento, porque não é de “ouvido que se aprende”, ele cria as situações certas para favorecer a aprendizagem.

A intenção para muitos narradores – assim como para Timo – não é clara no início, mas é preciso buscá-la.

A árvore guardiã promove em Timo um estado que o leva a entrar em contato consigo mesmo, com imagens internas, com as “árvores do fundo” da floresta interior, aquelas que têm suas raízes cravadas no fundo da terra, raízes que religam as pessoas à ancestralidade humana, à espiritualidade e ao sagrado.

A castanheira centenária que Timo encontra cantava uma cantiga tradicional e cada uma de suas folhas guardava uma história ou uma canção. O saber que vem da tradição é material de pesquisa, trabalho e estudo para o narrador.

Assim, ela conta para Timo a “História do Engolidor de Árvores”. A história é, na verdade, uma forma diferente de dizer que o contador aprende a contar histórias com ritmo, com cadência, exercitando os climas de cada parte das histórias. Há na obra *Acordais* exemplos de exercícios com este objetivo. Respirar com a história é “engolir” esses climas e digeri-los internamente a ponto de ser a história no momento em que ela é narrada. Uma história é diferente da outra e dentro de cada uma há um conjunto de personagens que são diferentes. Exercitar a qualidade de cada clima ajuda o contador a contar a história do jeito que ela pede para ser contada.

Fortalecido por mais uma história, Timo segue em busca do encontro com a arte narrativa – o encontro com o rei – um grande jequitibá, que pelas suas formas, simboliza uma estrutura de ascensão, remetendo a imagem do rei. O garoto se aproxima devagar, “deixando seus olhos se encherem com a visão do rei”(MACHADO, 2004, p.113). Ele vai se aproximando devagar da arte narrativa, se alimentando pela fruição estética. Muitas vezes ele tinha passado por ali e não havia se importado, pois só se valoriza aquilo que na

própria experiência faz sentido. Agora, Timo está pronto para significar a arte narrativa, ele compreendeu sua natureza artística e sua função educativa, formativa e social.

Em contato com árvore-rei, ele tem uma experiência estética que o transforma: “ele sentiu tudo mexendo dentro dele.” A voz do rei “ressoava dentro do peito do menino como um grande sino de bronze. Ele não se lembrava de ter ouvido uma voz tão bela quanto aquela. Não era a voz de um velho, nem de um jovem; era profunda e grave.” (MACHADO, 2004, p, 114). Ele aprendeu significativamente em contato com os tesouros comunicáveis pela arte e isto o coloca em uma outra condição para o seu fazer artístico.

O jequitibá está avoado, perturbado. Qual a causa de sua aflição? Será a perda da experiência comunicável da qual fala Benjamin? Ele narra a Timo sua história. Seu problema é não ter sua rainha. Quem é a rainha na arte de contar histórias? Sabe-se que é aquela que em seus galhos reúne a beleza de todas árvores do mundo. Será a rainha, a intenção das histórias? A qualidade da amorosidade, presente no princípio feminino, representado por uma árvore rainha?

Para encontrar a rainha, o rei deve descobrir de onde vem sua saudade, descobrir onde mora a rainha, isto é, a arte de contar histórias na contemporaneidade precisa ser ressignificada, precisa descobrir a que veio no mundo atual, encontrar uma intenção, uma função na vida das pessoas, cujos valores se apóiam em outra ordem social.

Ao contar sua história, desde o nascimento, o rei ilustra como a arte de contar histórias ocupava um lugar de importância dentro das sociedades tradicionais e como esta arte era aprendida pela tradição, pela oralidade, sendo transmitida de geração para geração, por meio da vivência dos valores comungados pela comunidade, da observação do exemplo vivo dos mais velhos, da aprendizagem das histórias e dos ensinamentos compartilhados pelo grupo social:

Quando eu era pequeno, tudo o que eu queria era transformar-me num rei de verdade. E o que era isso para mim? Criar raízes fortes e bem firmes no chão. Aprender o que os outros reis antes de mim tinham feito, conhecer a história deles, suas decisões, suas conquistas, seus fracassos. Depois, deixar meu tronco crescer enfrentando as dúvidas, tentando agir como eles agiram. Então, experimentar meus galhos e milhas folhas, encontrando a dignidade, a nobreza, a coragem, a generosidade para proteger e aconselhar todos do meu reino. (MACHADO, 2004, p.116)

Em busca da ressignificação da arte de contar histórias, o grande jequitibá, se lembra que quando era pequeno perguntou à castanheira centenária, que aqui pode ser considerada, a cultura tradicional – “o que era mais importante saber para se tornar um rei de verdade”, ao que ela respondeu: “conhecer o desejo do seu coração”. O que este diálogo pode significar? A busca da intenção! O que move alguém a contar? A resposta pela intenção pode ser dada pelo estudo do conto tradicional, ou seja, pela compreensão do que é uma história tradicional, lembrando que ela tem uma estrutura que proporciona ensinamento em diferentes níveis de compreensão.

Enquanto Timo está ali, diante do rei-jequitibá, em busca de uma intenção para a arte narrativa, aparece no bosque uma menina que tinha “engolido” uma rainha, ela trazia no rosto a beleza de todas as meninas do mundo. Outro aprendiz de contador? Sim. Mas Leila, a menina, já havia encontrado a intenção. Ela diz a Timo que ninguém a havia ensinado. Ela aprendeu sozinha. Novamente, a ideia de que aprendizagem é uma construção pessoal que o sujeito realiza da interação com o objeto de conhecimento e com as outras pessoas. Ao relatar o seu processo de aprendizagem, fica claro que aprendeu exercitando seus “recursos internos”, experimentando a observação, a percepção, a curiosidade, a disponibilidade para brincar, para entrar e sair de situações imaginadas.

A menina tem um saquinho de guardados, aonde vai acumulando coisas interessantes que acha pelo caminho: pedrinhas, sementes, folhas. Ser contador de histórias é garimpar: contos, canções, versos e objetos que podem ser utilizados em sua performance.

E foi coletando esta material, que vem da tradição oral que ela encontrou a rainha, a intenção das histórias. Também como os outros, ela havia passado por ela sem notar. A compreensão da intenção é uma conquista que leva tempo para se concretizar. É fruto do percurso de desenvolvimento e aprendizagem do narrador. Ela também se deparou com a bruxa bromélia. Claro, pois o percurso de aprendizagem do contador é alimentado por parceiros mais experientes.

O caminho que leva à rainha, indicado no conto pela revoada de pássaros brancos, é na arte de contar histórias, formado pelos “recursos internos” e pelos “recursos externos” utilizados para trazer a intenção.

Compreendendo a “Lenda das Areias” e recontando esta narrativa para si próprio, é que o rei-jequitibá consegue enviar uma mensagem para a rainha aproveitando o vento.

Isto se dá com a chuva. O que pode significar a chuva, na aprendizagem da arte narrativa? A chuva torna a terra fértil, fazendo germinar sementes e florescer o jardim. Do mesmo modo, o conhecimento, quando é iluminado pela compreensão, gera aprendizagens e a capacidade de produção do narrador. Desta forma, o rei descobre o que tem que fazer, do mesmo modo que o contador compreende o que deve fazer para encontrar a qualidade estética na sua performance. E, quando isso acontece, o incômodo que paralisa, como plástico encobrindo um prato, desaparece.

A resposta da rainha vem no bico de um pássaro branco, é um raminho de laranjeira, que é árvore da fidelidade. A intenção da história é o mesmo que ser fiel a ela, ou seja, quando o contador consegue ser “fiel à história” ela cumpre sua intenção. Além do ramo, o pássaro traz uma pergunta que exige resposta imediata: “a rainha quer saber a quem o rei serve”. A rainha-intenção não dará sua mão a qualquer um, ela a dará àquele que for digno de cumprir a função ancestral do narrador no seio da comunidade narrativa, ainda que não seja o mesmo tipo de comunidade do contador tradicional.

Conseguir cumprir esta intenção não é tarefa fácil, é preciso revirar caminhos, buscar lugares escondidos e enfrentar a incerteza e o desânimo. É preciso re-inventar novas formas de produção da arte narrativa, ao mesmo tempo que é preciso redescobrir os “segredos de antigamente”. É a articulação das pesquisas com as diferentes linguagens artísticas, a serviço da narração, com a pesquisa dos elementos e repertório da tradição, que o contador precisa encontrar para ressignificar a arte de contar histórias na contemporaneidade. Assim, Timo e Leila promoverão o casamento entre o rei-jequitibá e a rainha-Acácia.

Eles precisam encontrar a pedra de luz. Mas o que verdadeiramente brilha em um mundo saturado de tecnologia, imagens massificadas e informação, e outros materiais necessários ao casamento? Seriam as boas histórias, as boas versões? Há pedras que perderam o brilho, como tantas histórias mutiladas por adaptações e vulgarizadas ao máximo pela indústria cultural.

A busca foi difícil, muitas vezes foram seduzidos pela beleza de pedras falsas, que lhes distraíam no caminho. São os riscos aos quais os contadores urbanos estão sujeitos. Aos poucos, os garotos, assim como os contadores, conseguem distinguir o que serve, do que não serve; o que tem qualidade, do que não tem. Não é uma questão de gosto! É de aprendizagem...

Quando recolheram o que precisavam, foi preciso experimentar as diferentes combinações. Assim faz o contador com os resultados de suas pesquisas sobre a cultura tradicional e as linguagens artísticas: experimenta muitas formas de combinação e de fazer, sempre em busca das formas que tenham beleza, harmonia, capacidade de comunicar, entre outras intenções.

Estas experimentações não são feitas de maneira racional, são vivenciadas pelas sensações, pelo corpo, pelo contato com propostas poéticas, que por meio da ação de desenhar, pintar, buscar imagens, analisar as qualidades expressivas das coisas, tocar e dançar as histórias, estabelece um diálogo com o material de uma forma diferente que pensar racionalmente sobre ele. Por esse caminho, é possível processá-lo buscando entrar em contato, de uma forma diferente, orgânica, como propõe Regina Machado nos exercícios e propostas de estudo das narrativas em oficinas poéticas.

Esta preparação – encontrar o que precisa e limpar o terreno – é necessária para receber a rainha, ou seja, para encontrar a intenção.

Timo e Leila agradecem à castanheira centenária que diz que sempre estará a disposição. A cultura tradicional é a fonte onde se pode sempre beber os narradores.

Durante os preparativos e, também, durante a cerimônia do casamento, o rei-jequitibá orquestrava tudo. “Convocou as cigarras, os grilos, os bem-te-vis, os vaga-lumes, as rãs, todas as flores perfumadas, as libélulas. Na hora certa, cada um deveria aparecer e abrilhantar a noite do seu casamento.” (MACHADO, 2004, p.134). A arte de contar histórias convoca e articula os recursos externos que podem ser utilizados para abrilhantar a performance.

E o casamento se realiza com os pássaros brancos lançando ao solo muitas sementes, o que faz lembrar um pensamento dos Irmãos Grimm que dizia que os contadores de histórias espalham sementes, porque desejam que algo desabroche dentro das pessoas. Quando algo desabrocha, indica que os recursos internos e externos foram bem utilizados e a intenção se cumpriu. O rei-jequitibá se casou com a rainha-acácia, o princípio da centralidade casado com a intenção, completa a arte de contar histórias, ou seja, a arte narrativa foi ressignificada na contemporaneidade, redescobrimo sua intenção.

Ao final do conto, Timo se lembra de como havia chegado no bosque e de como agora se sentia diferente. Ele viveu uma trajetória de desenvolvimento!

É como se a obra *Acordais* acordasse o contador de histórias dispondo as aprendizagens necessárias por meio de mais de uma estratégia de ensino. Assim, Machado (2004) utiliza: de argumentos construídos teoricamente, de contos tradicionais de ensinamento e do conto Timo.

O conto Timo tem a qualidade de articular e sintetizar, numa estrutura narrativa, todos os conceitos e procedimentos que teoricamente foram apresentados no texto e, por meio da experiência estética, pode promover a compreensão dos conteúdos, acionando outros mecanismos de percepção que estão à serviço da aprendizagem.

Ao defender a ideia de que arte se aprende com arte, a autora oferece ao leitor um exemplo de aprendizagem da arte narrativa pela arte literária. Tudo que um contador de histórias precisa saber está nesta obra, porém, esse conhecimento não é percebido de imediato, os conteúdos vão ganhando significado à medida que o leitor vive as experiências que permitem compreender o que lá está na articulação com o que está em si, como uma charada, que se interpreta mastigando as palavras, ruminando os pensamentos, elaborando a experiência...

É esta forma de ensinar que torna o trabalho de Regina Machado especial e inovador, como a Bruxa Bromélia, ela não traz receitas, nem aponta caminhos. Ela dispõe de diferentes modos, as situações que colocam o narrador em um percurso de aprendizagem permeado por experiências significativas. Ela dá a informação, ela propõe o fazer e, pela apreciação estética, promove a reflexão e a tomada de consciência de questões fundamentais. Tudo de forma tão articulada, que faz com que o leitor dialogue o tempo todo com o que está na obra, no conto, em si e no estado da arte no contexto urbano-contemporâneo.

Os resultados desta forma de conceber a aprendizagem da arte narrativa e do seu produto artístico podem ser apreciados na análise da Trilogia Sabenças – raízes da alma brasileira, por ela concebida e realizada por um grupo de narradores por ela formado. Vivo exemplo de como seus pressupostos podem se transformar em experiência de outros, sem ser receita, desmontar e montar saberes, transformando o conhecimento em trabalho prático.

8.2 Análise da Trilogia Sabenças – raízes da alma brasileira do Grupo Pé de Palavra

Concebido dentro de um trabalho de arte-educação, a *Trilogia Sabenças – raízes da alma brasileira* – compreende um conjunto de espetáculos de narração de histórias, concebidos e dirigidos por Regina Machado e construídos em um processo de pesquisa e de apropriação de elementos das três culturas de base da formação cultural brasileira: a africana, a ibérica e a indígena.

Ao se investigar outras culturas, observando suas manifestações artísticas, seus instrumentos musicais, sua música, suas danças, suas brincadeiras e suas histórias, é possível compreender como a cultura brasileira está imbricada da cultura de outros povos, isto é, a cultura brasileira tem, entre outras, raízes africanas, ibéricas e indígenas.

Ao propor ao público uma experiência de aprendizagem por meio da arte, os três espetáculos promovem a reflexão sobre as tradições dessas diferentes culturas, dirigindo-se ao pensamento artístico e à percepção estética do público.

Uma análise mais detalhada de cada um dos espetáculos que compõe a Trilogia se faz útil para investigar como, um quadro de referencial no ensino-aprendizagem em arte, contribui para a qualidade estética dos espetáculos, para saber quais são os elementos que fazem dos espetáculos uma produção artística, que se oferece ao público como oportunidade de experiência significativa e de aprendizagem de cada um e sobre outras culturas e, por fim, como as linguagens artísticas dialogam com a arte narrativa.

Sabenças Africano (2001)

Segundo Gilberto Freyre (1858), depois da portuguesa, nenhuma outra cultura exerceu maior influência na cultura brasileira, que a cultura africana, que chegou ao Brasil por meio de dois grandes grupos: os bantos, do Sul da África (Angola, Congo e Moçambique), os sudaneses, da Zona Níger (África Central e África do Sul) e os malês (Mali) – que falavam o idioma árabe e eram muçulmanos – os sudaneses vieram para a Bahia, os bantos para o sudeste, principalmente para Minas e Rio de Janeiro e os malês se espalharam pela Colônia. Ainda que na viagem, os africanos nada puderam trazer de pertences, trouxeram, no coração e na memória, seu maior tesouro: toda uma cultura

aprendida na terra natal, um conjunto de saberes, de crenças, lembranças, melodias, ritos e histórias.

As manifestações culturais africanas sofreram um processo de resistência e de recriação em terras brasileiras. Podemos identificar a cultura africana em diversas manifestações brasileiras: danças, folguedos, músicas e histórias. Os africanos encontraram nas festas uma forma de preservar suas tradições.

Cada região da África possui manifestações diferentes, ritmos, costumes próprios. Então, um cuidado que é preciso ter é com as generalizações para não apresentar a cultura de forma simplista e estereotipada.

Segundo Almeida e Pucci (2003, p.98), “uma das características marcantes da música africana é a relação direta entre a música e a dança”, presente nas celebrações, cultos e ritos de passagem. Em Casa Grande e Senzala, Gilberto Freyre (1858) explica que foram os africanos que animaram e deram vivacidade à vida doméstica e às festas dos brasileiros, marcadas pela melancolia do português e pela tristeza do índio. Os negros trabalhavam quase sempre cantando.

É o que se observa em todo o espetáculo “Sabenças Africano”²⁰, o primeiro da trilogia. Os primeiros a entrar em cena são os músicos. Em seguida Regina Santos, bailarina, dança sozinha uma canção africana instrumental, ao som de tambores – o que não é por acaso, pois, o bater de tambores é uma forma dos africanos rememorem os antepassados.

Em seguida, entram os narradores, cantam e dançam uma cantiga africana junto com a bailarina. Depois, saem de cena permanecendo a narradora responsável pela primeira história. Antes de iniciar sua narrativa, dança jongo com a bailarina. Um dos músicos puxa um canto africano e os outros respondem. Ao final, a bailarina se senta e a narradora inicia a história.

O espetáculo está repleto das memórias, lembranças, imagens de alegria e de sofrimento, de conquistas e de saberes dessa população que ajudou a formar a nação brasileira.

Foi concebido a partir de uma pesquisa sobre a história e cultura africana, em todas as suas manifestações artísticas: o artesanato, a música, a dança e a literatura. Como foi

²⁰ Espetáculo apresentado no Sesc Belenzinho em 2001.

visto em capítulos anteriores, na África nada é puramente diversão, tudo é instrumento de ensino e de religiosidade. Sendo assim, o culto aos antepassados, a relação com o sagrado e o acesso aos conhecimentos elementares da tradição e da vida cotidiana estão presentes nas manifestações culturais e artísticas. Todo este universo foi estudado pelo grupo.

Desta forma, as linguagens artísticas foram dialogando e articulando, dentro do espetáculo, formas de trazer a cultura e a arte africana para a apreciação. Para tanto, foi necessária uma intensa pesquisa musical, corporal, cultural, plástica e literária, como revela o depoimento de Estêvão Marques em entrevista realizada em março de 2009, no Teatro Brincante, em São Paulo:

"As linguagens artísticas estão em todos os Sabenças, mas as pesquisas foram diferentes... Eu lembro que o Africano foi intenso, muito tempo [...] tinha muito material que o Leandro tinha. A Renata, bailarina, também levou muita coisa. A gente via vídeos, livros de lendas africanas e músicas. A gente lia várias histórias, lia um para o outro, 'essa é boa, essa não é'. A Regina tinha objetos artesanais, uma cadeira, um cajado – em que eles poderiam ajudar?

Então tinha uma pesquisa de dança, de ver muito vídeo, escutar músicas. Isso no Africano demorou tempo, sabe?

E aí veio a Fê também, que é de Belo Horizonte, com uma voz fenomenal e vinha com cantos. A gente cantava todo mundo junto, a gente brincava e experimentava, dançava muito. Monta daqui, monta de lá [...] Tinha as imagens, o significado das roupas [...]

O Africano foi muito tempo, todo mundo dançando, todo mundo escutando música, cantando, todo mundo contando história. Até quem é músico contava história também. Depois se elegiam as histórias. Muitas histórias passaram [...]"

Para compor o cenário da narração e para escolher os estímulos visuais que seriam oferecidos à apreciação, por meio de objetos e roupas, o grupo contou com Goya Lopes – artista baiana que não só idealizou, mas também enviou de seu ateliê "Didara", em Salvador – BA, os objetos que foram utilizados no espaço da performance. Observa-se que foi feita uma pesquisa sobre tecidos, padrões africanos, cores, artesanato e símbolos. Desta pesquisa foram escolhidos: uma esteira sobre a qual foram dispostos os instrumentos (observa-se que os instrumentos cumprem também uma função plástica, porque trazem em suas propriedades imagens e sensações que remetem à África), travessas de barro, um vaso

com copos de leite – flor originária da região sudoeste da África e associada ao sagrado, simbolizando paz, inocência e pureza –, tecidos estendidos como painéis, com padrões africanos em tons de ocre e terra, sendo o do centro, com o desenho de um baobá, de cujas folhas saem os contornos dos personagens das histórias.

O baobá foi bem escolhido porque é uma árvore sagrada, sendo utilizada como fonte de inspiração para lendas, ritos e poesias. É uma árvore de grande porte, proveniente das savanas africanas. Possui um tronco muito espesso na base, chegando a atingir nove metros de diâmetro. Gigantesca e milenar (pode viver cerca de seis mil anos), esta árvore pode atingir trinta metros de altura e possui a capacidade de armazenar, em seu caule gigante, mais de cem litros de água. Em geral, o baobá floresce durante uma única noite apenas, e isto ocorre no período de maio a agosto. Suas flores permanecem abertas durante poucas horas.

Por detrás dos tecidos, pode-se ver os contadores que não estão em cena, sentados, imóveis. Uma vela acesa no centro do palco.

Por ser cada detalhe do ambiente visual escolhido criteriosamente, tendo como base pesquisa e conhecimento sobre cultura africana e, cuidadosamente colocados de forma planejada, o ambiente visual, por si só, tem a qualidade de comunicar saberes e informações sobre a África, de acordar lembranças e povoar de imagens e sensações as pessoas que estão submetidas a sua apreciação.

As roupas dos narradores desempenham uma função plástica que visa ambientar o espaço, trazendo elementos estéticos que remetem a imagens da África. As mulheres vestem batas e os homens calças e blusas de tecidos com padrões africanos coloridos, faixas nos cabelos e pés descalços. Observa-se que a escolha das cores das roupas não foi aleatória. Os narradores, que narraram histórias de orixás, vestiram-se com suas respectivas cores.

Configurado de modo a trazer aspectos do espírito africano, manifesto de diferentes formas na cultura brasileira, a estrutura do espetáculo foi dividida em dois momentos distintos: o primeiro momento compreende a África pura, ou seja, os africanos em sua terra pátria, antes da chegada ao Brasil; o segundo momento, a África no Brasil, a dor africana do período da escravidão e o sincretismo, o negro integrado na cultura brasileira e mais.

O que faz com que o público tenha a compreensão de que se trata de uma viagem pela história e cultura africana, caracterizando estes dois momentos estão as músicas, as danças e, obviamente, as histórias.

No espetáculo, as cantigas podem ser divididas em três categorias: as cantigas que ambientam, trazendo a cultura africana para o espetáculo; as cantigas que tem a ver com os contos tradicionais e não com o contexto da história africana em si e as cantigas que fazem parte da estrutura do conto. À parte as cantigas, que serão descritas abaixo, os músicos pesquisaram sons para sonoplastia e para compor a “paisagem sonora” das narrativas. Pesquisaram os instrumentos musicais de origem africana: como os tambores, agogô – instrumento musical tradicional da música iorubá, cuja palavra significa “sino” – caxixi e a marimba – instrumento semelhante ao xilofone, com lamelas de madeira que ao serem percutidas com baquetas produzem um som doce e melodioso, entre outros.

Também foram feitas pesquisas corporais que investigaram os gestos, os movimentos e os ritmos que compõem os bailados afro-brasileiros, passando por uma diversidade de manifestações culturais, nas quais a dança se faz presente, como, por exemplo, o jongo, o afoxé e o samba.

Muitas narrativas foram pesquisadas e estudadas: narrativas de ensinamento, através das quais se aprende a história dos ancestrais, os mitos de criação e os ensinamentos da vida cotidiana, tais como não falar demais e não prometer o que não se pode cumprir. São todos os exemplos recolhidos das histórias do repertório do espetáculo. Cada narrativa com uma estrutura, com climas e intenções diferentes, que foram estudados por cada narrador, como Estêvão Marques explica:

“Na formação do espetáculo, a Regina coloca as propostas dela, sabe? Então, tem o quê: você observar, desenhar a história – que ajuda muito a visualizar, dividir em partes. Então a primeira parte é essa, a segunda é essa [...] Desenha, vê o que o desenho tem. Brinca com ela e conta e reconta. Conta e reconta. Conta e reconta e o trenzinho fica na cabeça que você não perde ele nunca [...]”

No primeiro momento – A África pura – os cantos não são entoados em português, são cantos africanos, muitos deles aprendidos em pesquisa de campo em festas, terreiros e

encontros culturais. Os cantos são acompanhados por percussão: tambores e atabaques constituem, como já dito, cenário sonoro e também visual.

Esta pesquisa contou, inclusive, com o repertório de Leandro Medina, resultante de anos de estudo da cultura africana, pela qual o músico se sente profundamente atraído, como ele mesmo explica:

"Peguei tudo o que tinha no meu baú para o Africano, as canções todas. [...] Coloquei no começo uma canção de protesto sul-africano."

Observa-se nesse momento, todo um cuidado para ser fiel à cultura africana, reproduzindo corretamente os ritmos, a pronúncia das palavras e a forma de cantar para não haver nenhuma distorção. A pesquisadora e musicista Bett Just chegou no finalzinho do processo e, conforme, relata Leandro Medina, observou:

" 'A voz africana tem um tom anasalado' e com essa contribuição a gente conseguiu se ouvir africano."

Enquanto os cantos africanos são entoados, trajando tecidos crus - no centro do espaço cênico - Regina Santos dança coreografias belíssimas, criadas por Renata Lima, que remetem o público, por meio de movimentos e gestos ancestrais, a todo um imaginário africano.

As histórias desta parte são as histórias dos orixás.

A primeira narrada é de Oxossi, contada por Diana Tatit. Oxossi é o orixá da mata. Em vida, foi rei da cidade africana de Kêto. Seu símbolo é um arco com uma flecha de ferro. Sua cor é azul claro, assim como a bata de Diana. Sua saudação – feita repetidas vezes pelos músicos – é “Okê aro!”, que significa “Salve o caçador dos montes!”.

Diana narra em pé, seus movimentos acompanham delicadamente as ações que narra: o do pássaro que voa, o dos caçadores que atiram as flechas e assim por diante. Há muito ritmo em sua narração, isto é, sua narração é como uma melodia composta por momentos mais rápidos e mais lentos, combinando a fala com o silêncio em momentos específicos da narrativa. Há pouca voz de personagem em sua narração, mas quando

ocorre, procura imprimir voz, movimentos e gestos construídos para caracterizá-lo, diferenciando-o de sua voz narrativa, é o que faz quando dá espaço para que a “feiticeira do pássaro” se apresente na narração.

Leandro Medina e Estêvão Marques acompanham a narrativa criando a paisagem sonora da história. O público pode acompanhar a narrativa, seguindo as palavras de Diana e os sons que os dois produzem utilizando objetos sonoros, percussão corporal e instrumentos musicais: o ruído do pássaro, os sons das flechas sendo atiradas, a queda do pássaro...

Ao final, a narradora dança passos de afoxé com a bailarina, ao som da canção de Oxossi. Trata-se de uma manifestação afro-brasileira com raízes no povo iorubá, em que seus integrantes são vinculados a um terreiro de candomblé. O termo afoxé provém da língua iorubá, a palavra significa adivinhação, profecia ou predição do futuro, por isso, é considerada a dança dos orixás.

A próxima história é a de Iroko, narrada por Madalena Monteiro. A história é trazida por uma cantiga linda, de autoria de Leandro Medina e cantada por Fernanda de Paula:

*Se uma história tem amor
Tem saudade
Vou contar pra vosmicê
Olelê
O desejo acolhe a dor na vontade
Um parto no meio-dia
Passarinho quando canta é saudade
Pode entrar que vai chover
Olelê
Gameleira balançou tempestade
O caso no fim do dia, nascer*

Sobre a composição da cantiga para o conto de Iroko, Leandro Medina explica:

“Eu crio muito mais depois de ouvir a pessoa martelar, contar, eu pego a essência, vou cozinhando, vou pra casa e a poesia vai surgindo e vou seguindo, achando as palavras, pareço arqueólogo, vou limpando e quando eu vejo a música está pronta [...]”

Observa-se aqui, o trabalho de pesquisa e estudo do conto feito pelo músico, fruto da compreensão de que o músico também é contador de história, é aquele que conta por meio de outra linguagem, a musical e que, por isso, o “mergulho” na “paisagem do conto”, a aprendizagem de sua estrutura e o estudo de seus climas e personagens são necessários para que faça seu trabalho de forma poética e competente.

Iroko é o orixá que habita uma árvore africana também chamada Iroko – uma das quatro árvores consideradas sagradas pelo povo iorubá – ou a gameleira branca, como acontece na história escolhida para o espetáculo. O culto a Iroko é cercado de cuidados, mistérios e muitas histórias – sendo a da Gameleira Branca uma delas – e é um dos mais populares entre o povo iorubá. As relações com esta divindade quase sempre se baseiam na troca: um pedido feito, quando atendido, sempre deve ser pago, pois não se deve correr o risco de desagradar Iroko, que costuma perseguir aqueles que lhe devem. Iroko está ligado à longevidade e a fertilidade feminina.

Madalena narra sentada, apenas em alguns momentos se levanta, seus gestos acompanham a narração, como fazem as pessoas que quando conversam também conversam com as mãos, de maneira muito espontânea e natural. A grande qualidade da sua narração está na expressividade de seu rosto enquanto narra e na capacidade de cadenciar as palavras, todas muito bem escolhidas, no fio da narrativa que desenrola.

Neste conto, a música aparece como parte da estrutura narrativa no momento em que a personagem principal é castigada, por não cumprir a promessa feita a Iroko, em troca da maternidade. Nesse caso, é a própria narradora quem canta: *“Ai da mulher que prometeu o menino, ai da mulher que prometeu o menininho. Não deu, virou passarinho...”*. Os músicos a acompanham com os instrumentos e coro.

A música também está presente como “paisagem sonora”, dando o clima de cada parte da narrativa: o clima festivo das mulheres fazendo a oferenda a Iroko, a alegria dos bebês nascendo, a percussão dando o ritmo do trabalho de entalhe do artista. Outras vezes, a “paisagem sonora” é composta pelo silêncio, que é o que melhor conta determinados trechos da história.

A história seguinte é de transição, está entre o momento África e o momento África-Brasil. Isso porque se trata de uma história que tem como personagem um orixá, Exu, mas que se afina com um personagem que, embora tenha descendência ibérica – representa a malandragem tipicamente brasileira: Pedro Malasartes. Tanto é um momento

de transição que a história se inicia e se encerra com o símbolo musical do Brasil: o samba “Arueira”, dançado por Estêvão e Regina e encerrado por uma “umbigada”, movimento presente em diversas danças afro-brasileiras e que está associado a antigos rituais congo-angolanos de fertilidade.

O conto dos “Inhames Cozidos”, cujo personagem central é Exu, é narrado por Estêvão Marques. Exu é o mensageiro entre os orixás e os homens. É o senhor dos caminhos. Ambivalente, é uma divindade nem boa, nem má. Está associado à fertilidade e à força transformadora das coisas. Suas cores são o vermelho – como a da bata que veste Estêvão – e o preto. O seu símbolo é o tridente.

Estêvão narra a história em pé com bastante movimentação. É o narrador que mais utiliza elementos dramáticos em sua performance: assume totalmente os personagens nos momentos de diálogos e cria para cada um deles uma voz, um gesto, uma expressão. Também muda de lugar quando muda de personagem. Em sua narração, os personagens ganham vida, saem da história e retornam a ela quando novamente assume a voz narrativa. Contudo, é preciso dizer que – embora utilize elementos da linguagem teatral – não é teatro o que faz. As imagens continuam sendo construções internas do público, ainda que favorecidas por voz e gestos diferenciados. É uma narrativa de humor e o narrador consegue imprimir essa intenção na sua narração.

Os outros narradores fazem parte da plateia neste conto, criando uma atmosfera que sugere um encontro intimista, como ocorrem nas comunidades onde o narrador conta histórias em uma ambiente informal, para uma plateia formada por familiares, vizinhos e amigos.

Enquanto narra, os demais músicos fazem pequenas sonoplastias em alguns momentos da narrativa: mugidos das vacas, som de moedas tilintando, do relógio que indica o tempo passando... Em dado momento, tocam a música de Exu, quando ocorre o encontro de Babalequê – personagem principal da história – e Exu.

Chega-se no ponto em que a bailarina Regina, ao som dos tambores, coreografa um bailado que representa as chibatadas, que os negros recebiam como castigo, nas fazendas do Brasil. É um momento que cria imagens fortes, que fazem reviver lembranças de uma página triste da história brasileira.

Tem início o conto “O Negrinho do Pastoreio”, personagem mitológico do Rio Grande do Sul, presente em diferentes versões de histórias, registradas por Simões Lopes

Neto, e narrado no espetáculo por Urga Maíra Cardoso. Esta história retrata muito bem o sincretismo religioso brasileiro, pois não é mais o orixá que representa o sagrado, é uma Santidade católica, mas negra. A madrinha do Negrinho é Nossa Senhora Aparecida.

Maíra narra em pé, quase imóvel, mas, o tom de sua voz mais a expressividade do seu olhar imprimem uma vivacidade incrível à história. Ela passa de momentos alegres a momentos de extrema dor sem fazer vozes ou gestos, apenas pela intenção da palavra dita, pela musicalidade da voz e pelo olhar. É um dos momentos, senão o momento, que mais emociona no espetáculo. Ao fundo, sons que ambientam a história, trazendo os ruídos da floresta e o barulho dos cavalos trotando – feito pelos músicos com batidas de palma. A paisagem sonora é tão comovente, nesta história, quanto a narração de Maíra. Há momentos em que a “paisagem sonora” sugere os batimentos cardíacos, criando a angústia e o suspense necessários para os momentos em que o Negrinho corre perigo. A emoção culmina, no final do conto, com a penumbra que se instala em cena e pelas luzes que vão se acendendo de muitas velas carregadas pelos outros narradores. Como pano de fundo, a voz límpida de Fernanda de Paula, que canta uma canção linda de autoria de Antonio Madureira – músico pernambucano que participou do Quinteto Armorial de Ariano Suassuna – com um arranjo vocal maravilhoso, desenhando com sons e chamuscas uma emoção que as palavras da história já não dão conta de dizer.

Devolvendo as pessoas a si, tirando-as da atmosfera de comoção que a história do “Negrinho do Pastoreio” instala, Maíra termina a história em outro tom, explicando que, até hoje, muitos acendem velas para o Negrinho quando perdem alguma coisa, pois acreditam que se ele não encontrar, ninguém encontra. E o Negrinho de vez em quando vai até o formigueiro, conversar com as formigas e saber das histórias dos homens.

Uma cantiga alegre, dos escravos de Diamantina, ajuda a mudar de clima, sobre ela explica Leandro Medina:

“[...] coloquei uma canção na parte África-Brasil, uma canção de escravos, porque os africanos foram os primeiros a falar português no Brasil. Eles tinham o Anhangatu que falavam os bandeirantes, indígenas e os jesuítas e que foi proibido pelo Marquês de Pombal porque burlava a ordem portuguesa – como os escravos de Minas, que eram 100% bantos, eram maleáveis, começaram a aprender o português para não apanhar e aí veio:

*Muriquinho pequenino,
Muriquinho pequenino,
Oi parente...
De quissamba na cacunda
Purugunta donde vai
Purugunta donde vai
Oi parente
Pro quilombo do Dumba".*

A ideia de sincretismo, a cultura africana imbricada na cultura brasileira, continua na cantiga de ninar, cantada, por Fernanda de Paula, “Tutu Marambá” e dramatizada por Regina Santos. Momento de recriação musical, literária e corporal, que rememora a figura das velhas amas negras que ninavam os meninos brancos, filhos das sinhás. Ainda durante a canção, Regina se senta em posição de narradora e os demais contadores se sentam a sua volta, formando-se então a ideia da “mãe preta” que é considerada a primeira contadora de histórias no Brasil.

A imagem se desmancha e uma brincadeira de mão é feita entre a próxima narradora e a bailarina, ao som de uma antiga cantiga pesquisada por Villa-Lobos:

*E macumba bebê
E macumbê
E macumba babá
E macumbê
Estrela no céu a lua nova cravejada de ouro
Macumbe bê...*

A história que se segue é da “Caveira”, narrada por Andi Rubinstein. Depois de uma história triste e poética, como a do “O Negrinho do Pastoreio”, chega ao palco uma história engraçada, de clima leve, recolhida no Recôncavo Baiano. Andi a narra em pé, com movimentos amplos, com trejeitos cômicos, faz alguns personagens, mas não muda sua voz nem sua postura corporal. Os personagens ganham vida pela entonação da fala, pelo jeito de dar tom as palavras. A cadência de sua narração acompanha os climas da história.

A última história foi uma criação coletiva. “A história do beija-florzinho” conquista todos pela forma como é narrada. Nessa narração, elementos do teatro, da música e da dança se articulam de maneira surpreendente. Não é uma junção de linguagens o que se assiste, mas uma apropriação das linguagens artísticas a serviço de uma recriação narrativa.

É uma brincadeira que convida o público a apreciar a história saboreando as palavras, os movimentos surpreendentes e a cantiga divertida e alegre.

De início, a história acontece em forma de um jogo, onde os artistas experimentam recursos de inflexão: *“Era um homem que tinha uma filha para se casar”* – é o que narra o primeiro contador. *“Era um homem que tinha uma filha para se casar. Quando chegou o dia do casamento...”* – narra o segundo contador. *“Era um homem que tinha uma filha para se casar. Quando chegou o dia do casamento e a noiva e os padrinhos foram para a igreja...”* – narra o terceiro narrador e assim sucessivamente. Cada narrador repete o mesmo trecho, acumulando uma nova informação e, nesta repetição, busca dizer de novo, mas de um jeito diferente. Cada um repete o início do conto com um clima diferente: um diz com entusiasmo, outro diz seriamente, e assim por diante. Os artistas vão brincando com a sonoridade das palavras e com a musicalidade das frases.

Depois deste início, a narrativa se desenvolve, cada hora na boca de um narrador diferente. A voz narrativa circula entre o grupo de narradores. Continua sendo um jogo, pois, ora um narrador toma o foco para si, ora dá o foco para que outro narrador continue a narrativa e ora retoma o foco para si novamente.

Cada ação sugerida, pela história, ganha uma imagem construída por um outro narrador, que a produz sem fala, congela e a sustenta enquanto o narrador narra. Nos momentos de narração, todos os outros também estão congelados. Interessante observar que nenhum narrador assume um personagem definitivo. A narradora que em um primeiro momento construiu a imagem da escrava carregando um pote na cabeça, logo adiante, poderá construir a imagem da mãe se preparando para sair.

O silêncio que compõe as imagens construídas para cada ação da história é interrompido por uma cantiga divertida – parte da estrutura narrativa –, que todos cantam e dançam espontaneamente, ao som do tambor que imprime o ritmo do movimento:

***Minha gente de minha alma
Venha ver zizi cantar
Pa ra pa pa
Passarinho é pra piar.***

Desta forma, todos os narradores contribuem de diferentes formas – voz narrativa, construção de imagens e cantiga – para a construção da narrativa.

Ao final, o desfecho é surpreendente e cômico: todas as mulheres, que ficaram dançando na fonte – mãe, filhas e escravas – encantadas pelo canto do beija-flor e esquecidas da festa de casamento, apanham do homem que entra na roda com o chicote na mão. A imagem da surra da mulherada é construída por uma movimentação, que se observa ser uma recriação de passos do cavalo-marinho – uma dança brasileira que acompanha as comemorações do boi. É uma dança de fortes batida de pés, que criam um ritmo singular. Este é o ritmo da ação do homem dirigida para cada mulher, que constrói uma imagem de dor, congela e a sustenta até o final da história.

Quando todos estão congelados, um contador narra o final da história, isto é, depois que todas apanham, o beija-flor bate as asas e voa. Os músicos produzem um som instrumental para o canto do beija-florzinho, que faz uma referência aos versos “*quem não gosta de samba, bom sujeito não é. É ruim da cabeça ou doente do pé*” da canção “Samba da Minha Terra”, de Dorival Caymmi. Os narradores, ainda congelados, sugerem acompanhar com os olhos o seu bater de asas.

Novamente a imobilidade é rompida pela cantiga da história, que traz o desfecho em tom de alegria.

Um batuque, com bailado solo de Regina Santos, prepara o clima para o desfecho do espetáculo. Seus movimentos rememoram todo o espetáculo: histórias, cantigas e passos, numa espécie de síntese que convida o público a revisitar todo o espetáculo, passando pelos diferentes momentos e pelas diferentes linguagens que apreciaram.

Uma cantiga de Congo “Kamalongo”, recolhida por Leandro Medina em um encontro de cultura negra no Parque da Água Branca - SP, encerra o espetáculo ao mesmo tempo em que apresenta os integrantes do grupo Pé de Palavra.

Sobre a experiência final de produção do espetáculo, comenta Leandro Medina:

“A África nos remete logo a cultura maravilhosa, mas você não tem como não sentir, a chibata nas costas. Olha o samba que lindo! Pá! A África tem disso, também, tem que sentir a dor africana. A gente não pode brincar muito, a gente fazia o Negrinho do Pastoreio, a Maíra contava e engasgava, ela se revia na história do negrinho. A gente via a Madalena sofrendo contando Iroko. A gente via o Estêvão muito solto contando Babalequê porque ele é aquilo 24 horas por dia. Você via as pessoas se infiltrando na história, deixando de ser quem eram para serem o narrador da história,

passando por uma transformação. A gente se emocionou muito vendo a Renata criar a parte de dança e sofrendo a chibatada e caindo no chão. Todo aquele clima, a gente engasgou muito e aí no final soltou para o público um deleite que é o beija-florzinho. Termina ele voando leve, levando o chicote, foi embora levemente e se diluiu no ar.”

Sabenças d'além Mar (2005)

Quando os portugueses iniciaram a colonização do Brasil, trouxeram para esta terra um patrimônio cultural formado por histórias, cantos de trabalho, romances, cantigas de roda e de ninar, brinquedos cantados, quadrinhas, parlendas e brincos. Cantos religiosos, folguedos e danças dramáticas, algumas simbolizando a luta dos mouros contra os cristãos, começaram a ser recriados em solo brasileiro. É importante ressaltar que a cultura de Portugal recebeu, por sua vez, a influência de outras partes da Europa, Oriente e África. É Gilberto Freyre que, em *Casa Grande e Senzala* (1858), explica que, quando os portugueses chegaram ao Brasil, já tinham cem anos de experiência na África e mais de um quarto de século de conhecimento da Índia.

Mais tarde, também outros povos da Península Ibérica vieram fazer parte da colonização do Brasil e novas influências culturais vieram compor a multiculturalidade brasileira. As histórias mais populares que circulam pelo Brasil, ainda hoje, são aquelas trazidas por eles.

É assim que o espetáculo “Sabenças d'além mar”²¹ foi concebido, de forma a contar diferentes histórias de matriz ibérica, dentro de uma história maior que é a história da colonização brasileira.

De início, assiste-se a representação da partida do imigrante para as terras brasileiras. A entrada de uma cruz e das artistas, carregando malas de papelão, sugere este acontecimento. Das malas saem tecidos que pregados na cruz, se tornam parte de um barco. No chão, encontra-se uma corda com fitas azuis que, segurada pelos artistas juntamente com o mastro, materializam a imagem de um barco se movimentando em águas azuis. Tudo ao som de uma belíssima cantiga portuguesa. Finda a canção, descem do barco – pulando a corda de fitas azuis – e todo o espetáculo se desenvolve recheado de elementos

²¹ Espetáculo apresentado no Sesc Pinheiros em 2005.

trazidos pelos imigrantes para o Brasil, conduzindo o público a percorrer um aspecto da formação da cultura brasileira.

O espetáculo foi concebido, a partir de uma pesquisa detalhada sobre os elementos da cultura brasileira, de matriz ibérica. As histórias escolhidas: “O afilhado do diabo”, “Pedro Malasartes”, “A donzela guerreira”, “O pescador e o anel” e “Os três pretendentes da princesa” são todas de matriz ibérica e nelas podemos encontrar a influência do catolicismo, a mistura do religioso e do profano nas aventuras de Pedro Malasartes – personagem encontrando em muitos contos portugueses e espanhóis e que se tornou popularíssimo no Brasil, principalmente em contos onde engana São Pedro. É o personagem que melhor personifica a malandragem brasileira.

A “Donzela Guerreira” é um romance, uma manifestação ibérica medieval, trazida pelos colonizados para as terras brasileiras. Trata-se de uma narrativa poética marcada por trechos e diálogos cantados.

Sobre a escolha do repertório, conta Estêvão Marques, em já citada entrevista:

“Para o Ibérico tinha muito material. Acho que cada um já contava uma história na vida pessoal, fora do grupo e que tinha muito a ver com isso, por exemplo, Malasartes eu já contava e tinha a ver e eu preparei uma história. Então a Regina meio que foi costurando. Ela sabe fazer isso muito bem. [...] Era um repertório que estava muito próximo da gente. Sem saber era uma coisa muito próxima.”

As fórmulas de encerramento de cada história nos remetem ao universo das histórias trazidas pelos colonizadores: “... e foram felizes na terra como vivem os anjos no céu”, “... entrou por uma porta e saiu pela outra, quem ouviu essa história que me conte outra” e a mais clássica de todas, presente na maioria dos contos europeus, “... e viveram felizes para sempre”.

Os elementos de passagem entre uma história e outra foram criteriosamente escolhidos, dentro do universo dos brinquedos cantados, dos folguedos e da poesia popular, trazidas d’além mar para terras brasileiras: rodas de verso recolhidas na Bahia pela pesquisadora Lydia Hortélio, cantos das caixeiros do Divino e uma brincadeira infantil, a da “Senhora Dona Sancha”. Ao final, há um cordel recitado por um dos narradores.

O espetáculo mantém diálogo com outras linguagens artísticas. Objetos e elementos cênicos foram cuidadosamente confeccionados e dispostos no espaço da performance, de modo a oferecer uma apreciação estética pela qualidade das formas e imagens e uma experiência cultural, pois remetem a símbolos da cultura brasileira de influência ibérica: no plano de fundo, um painel de tecido cru, com a pomba, símbolo da Festa do Divino, coroadada por flores do campo. Ao lado, um estandarte com estrela, flores, fitas e rendas.

As roupas dos narradores trazem bordados de flores, fitas e cianinhas, como convém ao vestuário desta cultura.

Não há nenhum objeto ou elemento em cena estereotipado ou que não esteja em harmonia com o contexto da narração. As próprias malas que são carregadas no início, quando há a sugestão da chegada dos imigrantes, são de papelão, como eram as antigas que os imigrantes usavam.

Os objetos utilizados foram escolhidos, com o objetivo de aguçar a percepção e a curiosidade do público. Muitas vezes, os objetos eram materializados pelos narradores, um verdadeiro convite ao jogo do faz de conta, uma proposta de visualização. O narrador acredita que vê o objeto ou que o possui em sua mão e, porque acredita, faz com que toda a plateia veja também. É o que ocorre no conto narrado coletivamente, “Os três pretendentes da princesa”, os pretendentes partem em viagem em busca de objetos raros, os contadores vão tirando da mala objetos diversos, mas, quando cada um dos três encontra seus objetos mágicos: o óculo que tudo mostra, o tapete voador e o elixir que cura qualquer doença. A proposta é construir, é visualizar cada um desses objetos pela movimentação dos narradores. O que é muito bem pensado, pois, nenhum tecido daria conta de representar “o tapete mágico”. Um tapete espetacular não pode representado, é uma construção imaginativa de cada um que ouve a história. Observa-se assim, uma preocupação do grupo em oferecer imagens na medida certa, sem correr o risco de facultar o exercício da imaginação criadora do público. Sobre o processo de criação deste conto coletivo, relembra Leandro Medina, em já citada entrevista:

“Foi delicioso brincar com a última história, a do tapete.

E a gente sentiu que tinha a obrigação de suavizar o final, de deixar as pessoas irem voando pra casa. Abrir o final e improvisar com as respostas.”

A música é a linguagem artística que mais participa do espetáculo, como relata novamente Estêvão Marques:

"A gente sempre foi muito de ter música, era muito musical o grupo, tinha as brincadeiras, os romances... Existe coisa mais ibérica que o da Infanta Guerreira? Que era maravilhoso! Foi um trabalho musical muito bonito, uma criação [...] Já não tinha dançarino, mas tinha muita música. Tinham as rodas de versos [...]"

A música está presente ocupando todas as possibilidades já discutidas no capítulo VI: ora é utilizada como elemento de passagem entre uma história e outra, como ocorre, por exemplo, entre o conto "O afilhado do diabo" e "Pedro Malasartes", há entre as duas histórias uma roda de verso.

Ora a música é parte integrante de uma história, como no conto "O pescador e o anel", no qual o personagem central do conto perturba o rei com sua cantiga de fé:

***Viva a Deus
E a ninguém mais
Que quando Deus não quer
Ninguém nada faz***

A música é parte integrante em "A donzela guerreira". Neste romance, a narração feita por uma contadora é entrecortada pelo diálogo cantado entre os personagens, primeiramente entre o pai e a filha, que decide ir para a guerra vestida de homem no lugar do pai:

***- O que é que tem meu pai, que acordou no seu salão?
- Se a guerra vier agora eu não tenho um só varão!...***

Depois é cantada a queixa do primo, apaixonado, para a sua mãe:

***- Quem me mata, quem me fira
Morro ferido de amor
O olhar de Dom Varão é de moça
E homem não.***

E no final, tem-se a revelação da identidade da moça (Dom Varão) para o primo:

- *Adeus, meu primo, adeus*
Adeus que eu já vou-me embora
Entrei virgem na campanha
Virgem volto com a minha rosa
Se quiser casar comigo
Vá pedir para o meu pai...

Inclusive, a música é utilizada como forma de abertura e de encerramento do espetáculo. Às vezes, instrumental, às vezes cantada, em ritmos e melodias que apresentam a transição entre uma cultura puramente ibérica, para uma cultura brasileira com forte influência ibérica. Para tanto, observa-se que foi feita uma pesquisa de ritmos, instrumentos e cantos, para que a música pudesse também narrar esta história da colonização, como explica Leandro Medina:

"Veio a Bett Just para trazer essa pesquisa e foi maravilhoso, porque são canções que tinham que ser partituras. No Ibérico ela deu um baile e aí não teve espaço para canções feitas para o espetáculo, foi tudo com as pesquisas de músicas tradicionais, a maioria canções que vieram junto com a família real para o Brasil. Canções que ficaram, enfim que se adaptaram no Brasil socialmente. [...]

No Ibérico a gente curtiu muito porque tinha toda essa coisa do caipira, antes de ser caipira era o bandeirante. Identificar isso na alma brasileira. Essa coisa do português, motivo de piada. A ingenuidade dos portugueses. [...]

No Ibérico, a gente começou chegando de viagem no navio, com a canção "Foi agora que cheguei, já pus os pés no balcão". Tinha a canção portuguesa do começo. Tive que aprender a cantar como os portugueses daquele século, diferente de hoje. Foi um grande exercício, pra mim um retorno a minha origem. Aceitar a minha origem ibérica, não renegá-la."

A música é utilizada como sonoplastia, de forma muito competente, pelos músicos Leandro Medina e Estêvão Marques: cavalos trotando, uma mordida em um objeto de ferro, portas se abrindo, sons de passarinho. Observa-se uma perfeita harmonia entre esses sons e a palavra dos narradores. Primeiramente, porque são bem produzidos, por instrumentos musicais, objetos sonoros e pelo próprio corpo dos músicos, ou seja, os

músicos dominam a produção destes sons. Segundo, porque dominam a estrutura narrativa da história, com seus acontecimentos, cadência e climas e isto faz com que consigam caminhar junto com narrador, nenhum som se antecipa ou se atrasa, nenhum som interfere negativamente na narração nem desconcentra o público, tirando o foco do narrador para os músicos. Mais que mera ilustração, a sonoplastia torna-se parte da história.

Os músicos acompanham toda a história com ritmos tocados por diferentes instrumentos, criando, assim, a “paisagem sonora” de cada história. Desempenham este papel em tamanha harmonia com a história, que se pode dizer que se o narrador se calasse e apenas eles tocassem, ainda assim os ouvintes compreenderiam a história. Afinal, os ritmos e melodias que tocam ambientam a história e reproduzem cada clima e acontecimento da trama narrativa, não são apenas as palavras da narradora que contam sobre o deslumbramento do menino ao encontrar, atrás de uma porta proibida, uma biblioteca de livros mágicos, a música conta este deslumbramento, traduz com uma outra linguagem o clima de encantamento desta parte da história “O afilhado do diabo”. O conto final “Os três pretendentes da princesa” é todo ambientado por um ritmo oriental, cuja melodia desenha fielmente os acontecimentos da história, o clima certo de cada trecho: a descrição da bela princesa do Marrocos e seus pretendentes, a viagem de cada um deles, o reencontro, a decisão final da escolha do pretendente.

Como foi visto na conversa com Leandro Medina, sobre o processo de criação de música para histórias, os músicos precisam estudar a história, assim como os contadores. Precisam saber as partes que compõem sua estrutura narrativa, os climas, espaços e personagens. Eles também contam a história, mas não a contam com as palavras, contam com a música e devem saber contá-la com essa linguagem, respeitando a forma como ela pede para ser contada, ou melhor, cantada.

De forma menos marcante que no Sabenças Africano, a dança está presente no espetáculo “Sabenças d’além mar”. Ela acompanha as rodas de verso “Remador encoste a barca”, “Balaio, meu bem, balaio” e “Vai ver teu ninho, sabiá”, com movimentações de passos advindos de danças brasileiras, que se sabe de influência ibérica, como é o caso da roda “Remador encoste a barca” feita com a movimentação de Ciranda. A Ciranda, dança de roda, proveniente de Portugal, tem suas origens no trabalho rural e tornou-se popular em todo o Brasil. No nordeste, deu origem à Ciranda Praiera e no sudeste, à Ciranda de Parati. Nas rodas “Balaio, meu bem, balaio” e “Vai ver teu ninho, sabiá” assiste-se a uma movimentação de Cacuriá. O Cacuriá, também de influência portuguesa, é uma dança que

aparece nas Festas do Divino, após a Procissão religiosa. Embora faça parte de uma festa religiosa, a dança é de caráter profano.

Entretanto, se considerarmos dança a postura corporal do narrador e sua capacidade de expressão e comunicação através dos gestos, observa-se que os contadores de histórias, do Grupo Pé de Palavra, revelam, na forma como utilizam o corpo, um trabalho corporal intenso, pois é possível constatar que seus gestos, movimentos e expressões participam da história. O corpo, de nenhum integrante do grupo, fica esquecido na situação de performance. Alguns narram em pé, outros sentados, uns se movimentam mais, outros menos; mas, em todas as situações, os gestos são amplos, eles são comédidos. Por isso, ajudam a desenhar os acontecimentos que estão sendo narrados e, às vezes, tornam presentes objetos que aparecem nas histórias. É verdadeiro dizer que os contadores são capazes de contar a história, também com o próprio corpo. Não se observa uma dicotomia entre corpo e voz, tampouco, gestos e expressões estereotipadas ou mecanizadas. Cada movimento aparece como uma continuidade da palavra pronunciada.

Trata-se de um trabalho corporal, somado à criação de um repertório pessoal de possibilidades de se utilizar o corpo, o gesto, a expressão, por meio da observação atenta de si próprios, de pessoas e de situações ao longo da vida. Por isso, vale a pena repetir que: a preparação do contador de histórias se dá também pela experiência de viver, pelo exercício da observação, da experimentação e da curiosidade viva.

Os contadores utilizam, no espetáculo, elementos da linguagem cênica? Aqui se tem claramente as aproximações e os distanciamentos discutidos acima, sobre o “Sabenças Africano”, entre contar histórias e representar histórias. Ora, trata-se de um espetáculo de narração e é isto que os artistas fazem. Não há dúvidas sobre esta questão.

Os contadores do grupo têm formação acadêmica diversa (não são atores e atrizes) e percursos individuais de aprendizagem que apontam para múltiplas experiências com a arte. Também têm um percurso coletivo de aprendizagem enquanto componentes de um mesmo grupo, ou seja, juntos estudam, fazem exercícios, partilham experiências. Nesse percurso de aprendizagem, individual e coletivo, certamente podem vivenciar alguns exercícios, que os atores podem fazer, porque também os narradores precisam lidar com as questões comuns a toda arte performática.

Entretanto, quando estão em ação, não estão representando, embora seja possível identificar em suas performances um grau maior ou menor de dramaticidade nos momentos

em que assumem um personagem e dão voz e expressão a ele. É o que faz Estêvão (assim como fez no “Sabenças Africano”), por exemplo, no momento em que sai da posição de narrador e se transforma no rei, com voz e trejeitos de um rei que é uma construção dele, como contador de histórias e não como ator. Neste momento, não faz teatro, logo o rei dará lugar ao narrador novamente e que logo em seguida dará lugar para Pedro Malasartes e aos demais personagens. Não utiliza cenário e tampouco figurino para isso, sua movimentação sugere quando muda de personagem em diálogo, ou seja, o narrador ao mesmo tempo em que não deixa de ser narrador, vive todos os personagens. São recursos que o contador de história utiliza para dar vivacidade à história e para favorecer a construção de imagens por parte da plateia, sem perder a voz narrativa.

Há uma outra situação, que não existiu no “Sabenças Africano”, que traz aproximações com a linguagem teatral, são os momentos em que o contador de histórias assume um personagem que vai contar a história. É o que fazem Madalena e Maíra. Elas contam a história como se fossem outras pessoas. Por que esta situação também não é teatro? Porque a história permanece sendo narrada e não representada, ainda que por um personagem criado por ela. Na verdade, contam a história, mas representam o papel de contadoras de histórias, o papel de duas contadoras que são diferentes delas contadoras de histórias.

Os músicos também são plateia, as cantoras participam da cena da performance realizando trabalhos manuais, de costura e bordado. Ao mesmo tempo em que todos estão integrados na cena, estão tornando presente, atualizando uma prática tradicional: a de se contar histórias, enquanto se realiza algum trabalho artesanal. Antigo costume das comunidades agrárias europeias. Costume que foi incorporado à cultura brasileira, como foi visto no capítulo sobre os contadores tradicionais.

Sabenças Indígenas (2007)

Quando as naus europeias chegaram nas areias quentes do litoral desta terra, hoje chamada Brasil, viviam aqui os povos ancestrais brasileiros, de diferentes etnias.

Os quinhentos anos de ocupação do território foram marcados pela violência e pelo desrespeito aos povos e às tradições indígenas, expressos nas mais diversas formas. A ocupação europeia construiu sua história sobre as ruínas de milhares de aldeias e índios

que ousaram resistir. Por outro lado, nestes quinhentos anos, o não-indígena encontrou-se com a sabedoria de outras culturas, que apresentam uma forma diferente de se relacionar com o outro, com a terra e com o universo.

Semelhante ao que ocorre com os africanos, os indígenas não constituem um único povo. São, ainda hoje, mais de duzentas etnias, com línguas nativas e culturas diferentes espalhadas pelo território brasileiro. Infelizmente, as escolas, os livros didáticos e os meios de comunicação impuseram uma imagem estilizada do índio e da sua cultura, que faz com que as pessoas olhem para a cultura indígena de forma simplista e equivocada. Em decorrência, o índio do imaginário da maioria dos brasileiros, não corresponde ao índio real.

Portanto, assim como ocorreu nos espetáculos que o precederam, para a construção do espetáculo “Sabenças Indígena”²² – o último da trilogia – foi necessária uma pesquisa intensa, não só para a recolha e seleção das histórias, como também para a compreensão da cultura indígena – formada pelo artesanato, pela música, pela dança e por um conjunto de crenças, valores e formas de ver o mundo e de se relacionar com ele.

Isto porque a concepção de um espetáculo que pretende trazer ao público as raízes da verdadeira cultura indígena – não estilizada, não estereotipada – necessita de pesquisa e estudo para desconstruir saberes e reconstruí-los, de forma a trazer com verdade e respeito a cultura indígena, como explica Estêvão Marques em entrevista:

“O indígena foi mais difícil pelo tema. Não tinha um caminho como no Africano. As histórias são mais difíceis. E o figurino? Como vai fazer? – a gente se perguntava. Vai vestir de ‘indiozinho’?! Tem que tomar cuidado. O que é que a gente quer fazer? Nós não somos indígenas [...] Como vai ser a luz? Vai ter muita coisa? Foi muito delicada esta parte, no indígena, para fugir do estereótipo”.

Pesquisas sobre a música, a arte, as danças, a literatura e as brincadeiras foram feitas por meio de leituras e vídeos, o grupo contou com a ajuda de outros pesquisadores. Além de conversas com antropólogos, Leandro Medina, já ex-integrante do grupo na ocasião, contribuiu com as pesquisas musicais e Renata Meireles, contribuiu com sua

²² Espetáculo apresentado no Sesc Pinheiros em 2007.

riquíssima pesquisa sobre as brincadeiras e brinquedos das crianças indígenas e ribeirinhas, ministrando uma oficina para o grupo.

Da contribuição de Renata Meireles, foi muito interessante observar a recriação das brincadeiras indígenas no espaço da performance: brincadeira de pega-pega, pião, corrupio e, especialmente a brincadeira “cama de gato” gigante, feito com o corpo todo no lugar dos dedos das mãos e um elástico grande, em vez do barbante.

No capítulo sobre os contadores tradicionais, foi discutido que o ato de contar histórias é parte da cultura indígena. Por ser uma sociedade fundada na oralidade, os narradores cumprem a função de transmitir os saberes e as histórias fundamentais – os mitos de criação para as novas gerações. Repetir as histórias é uma forma de preservar a ordem do mundo. Portanto, cada povo indígena é portador de um repertório grande de histórias. Muitas delas já registradas por pesquisadores e por indígenas que atualmente tendo acesso à cultura escrita se tornaram escritores. A literatura indígena é formada principalmente pelos mitos de criação, por narrativas que explicam a origem do universo, do homem, dos elementos da natureza onde a presença do sagrado é constante e as lendas – narrativas que explicam fenômenos da natureza ou acontecimentos para os quais os índios têm uma explicação mágica, como por exemplo, se perder na floresta (obra do curupira), desaparecer nas águas (obra da Iara).

Estas foram as histórias escolhidas pelo Grupo Pé de Palavra, mitos e lendas que explicam a origem do mundo, do homem e demais seres vivos, e o encontro do homem com os seres fantásticos das lendas indígenas.

Há duas histórias no espetáculo, narradas em 1ª pessoa, nas quais se relata o encontro com personagens fantásticos, como o curupira. Neste momento, rememora-se a presença da miscigenação na cultura brasileira. São histórias e formas de contar que remetem à figura do caipira, do caboclo (mistura da mulher indígena com o bandeirante).

O espetáculo é composto por quatro histórias narradas por quatro contadores diferentes e uma história coletiva ao final, como é esperado, na estrutura do Sabenças. Cabe dizer que embora tenha havido pequenas mudanças na composição do grupo do “Sabenças Africano” para o Ibérico, a composição do grupo para o “Sabenças Indígenas” sofreu uma modificação considerável. Dos narradores dos outros espetáculos, o “Sabenças Indígenas” contou apenas com a presença de Estêvão Marques que também atua como músico e de Fernanda de Paula, que estréia como narradora, sendo que antes apenas atuava

como cantora. Esta mudança, trouxe um novo estilo para o grupo, mas não interferiu na qualidade da produção artística.

A forma, de narrar as quatro histórias do espetáculo, diverge segundo o estilo de cada narrador e do estilo da própria história. É oportuno analisar que as histórias escolhidas variam de clima: histórias mais explicativas, de caráter sagrado; narrativas para dar medo e a última, narrativa para divertir, uma história engraçada.

Daniel Ayres narra de cócoras um mito de criação, seus movimentos são pequenos, investe mais na expressão facial. Calima Jabur narra em pé, a história da Lagoa Panamá – que explica porque os olhos dos siris são saltados – seus movimentos são amplos, reproduz os gestos dos animais personagens da história, faz algumas vozes. Fernanda de Paula narra sentada uma lenda, seus movimentos são singelos, até porque, em sua narração há movimentos intensos produzidos pelos outros integrantes do grupo, que produzem a paisagem sonora da história, como será relatado adiante. Estêvão Marques inova narrando sentado, experimentando uma nova forma de contar que não é comum para ele, busca diminuir sua movimentação, contendo seus gestos, e passa a assumir mais a voz narrativa em 1ª pessoa, não se colocando no lugar de outros personagens. Como esteve presente nos três espetáculos, é interessante observar que o narrador – ao mesmo tempo em que tem uma marca pessoal – investe em pesquisa e experimenta diferentes jeitos de fazer sua arte.

A última história “O nome da fruta” foi uma criação coletiva. Diferentemente dos outros espetáculos, um único narrador assume a voz narrativa. Estêvão é o único que narra e os demais integrantes (narradores e músicos) assumem os personagens da história. Estêvão também assume um personagem – o último animal que aparece na história – e passa a se revezar no papel de narrador e tartaruga. A versão escolhida foi uma recriação de Chico dos Bonecos, que trouxe para a história uma brincadeira de palavras, um trava-língua para o nome da fruta que os animais da floresta desejam saber para poderem comê-la: *“fruta pé, preto pá, prata pó, pa po pé”*. O trava-língua foi musicalizado pelo grupo e virou uma cantiga cantada ao final da história e do espetáculo.

Observa-se assim, novamente, o diálogo da arte narrativa com as demais linguagens artísticas. Cabe afirmar, que não se trata de um espetáculo de música, dança, história e teatro. Trata-se de um espetáculo de narração de histórias, no qual as narrativas são artisticamente trabalhadas e enriquecidas, pelo diálogo com as outras linguagens artísticas.

Para a qualidade do espetáculo e o compromisso, de apresentar a cultura indígena de forma não estilizada, foi preciso pesquisar a música e a dança de diferentes povos, bem como os seus instrumentos musicais: apitos, maracás e paus de chuva.

A música e a dança são manifestações culturais muito presentes na tradição de diferentes povos indígenas. Fazem parte dos rituais, das celebrações e das festas no cotidiano das aldeias. Os cantos dos povos indígenas trazem os sons da floresta: dos animais e do canto das aves. A temática, frequentemente, se relaciona com os elementos da natureza ou com temas religiosos. Segundo Almeida & Pucci (2003), uma das características da música indígena é a forma cíclica, isto é, as melodias se repetem criando um estado de transe durante os rituais. O pulso é fortemente marcado pelas batidas dos pés e toque das maracás.

Os cantos indígenas (na língua nativa) foram aprendidos e reproduzidos no espetáculo como elementos de transição entre as histórias, com a entonação e o ritmo que lhe são característicos e pulso marcado com os pés dando, de fato, a impressão de um estado de transe.

A flauta abre o espetáculo, convidando a plateia a entrar em um outro espaço, regido por um outro tempo. Esse instrumento reaparece em outros momentos da apresentação, orquestrado com os pios de passarinhos, que criam durante o espetáculo um clima de floresta que reforça esse convite.

Como foi dito, foi criada a música para o trava-língua da história “O nome da fruta”, que se transformou em cantiga parte da estrutura narrativa. Nesta história, os bichos tentam memorizar o nome da fruta e são atrapalhados pelo urubu. Daniel Ayres, que dramatiza a figura do urubu, canta outras canções para confundi-los. Escolhe canções da mídia, algumas popularíssimas em discotecas – o que torna cômica a sua participação na história que, de forma geral, é narrada para divertir.

Além dos cantos indígenas, o espetáculo é rico em paisagens sonoras criadas para acompanhar trechos das histórias. É o caso do encontro do caboclo com o curupira, narrado por Estevão, ao som do violão de Daniel Ayres e da percussão corporal feita pelos demais componentes. A paisagem sonora, deste momento, desenha perfeitamente a luta corporal que os dois travam no meio do mato.

Algo interessante a ser notado é que o grupo encontrou, nos brinquedos indígenas, uma forma de produzir sons para a paisagem sonora das histórias. São brinquedos com os

quais brincam os narradores e com os quais brinca, também a imaginação da plateia! A partir da orientação de Renata Meireles, utilizam apitos de pássaros, corrupeiros e piões feitos com cabaça e que assobiam quando em movimento para criar os sons de vento e outros sons da mata. O efeito tem uma qualidade estética incrível: os objetos atuam no imaginário da plateia, porque comunicam sobre a cultura indígena, são feitos de elementos naturais, e os que se movimentam produzem formas, desenhos no ar e no chão. Cumprem assim uma função plástica, mas também cumprem uma função sonora, porque, quando estão em movimento, produzem sons diferentes, que lembram sons da mata, da natureza, que acionam a percepção e favorecem a criação das imagens das histórias.

Observa-se no espetáculo, um trabalho corporal intenso por parte de todos os integrantes. Não só há as movimentações recriadas a partir dos bailados indígenas, mas todo um trabalho de criação plástica com o corpo. Em vários momentos do espetáculo, os narradores, de maneira coletiva – uma característica forte na tradição indígena – produzem imagens corporais que se congelam – como verdadeiras instalações humanas – convidando as pessoas a apreciarem e fazerem uma leitura que não permite uma única interpretação.

As artes cênicas contribuem, de certa forma, para a última história que – narrada por um único narrador – vai ganhando vida na representação dos outros componentes do grupo, que executam cada ação narrada sem dizer uma só palavra, apenas com movimento. A aproximação que se vê com as artes cênicas ocorre, porque nesta história – que não pretende ser um teatro e sim uma “história brincada” – a construção das imagens da história se dá de forma externa para os ouvintes. As imagens não são construídas internamente, porque são oferecidas pelo grupo. As palavras do narrador são projetadas para os demais artistas e deles para a plateia, que também neste caso vivencia uma brincadeira e não um exercício introspectivo, de concentração para construir as imagens da história.

Existem poucos objetos cênicos, não há nada no fundo negro e as roupas são neutras (o grupo todo está vestido de preto e descalço). E, justamente por isso, o espetáculo tem uma qualidade visual muito grande que o torna artístico, cultural e educativo. No caso da cultura indígena, esta simplicidade é essencial para evitar distorções e estereótipos, posto que não seria possível reproduzir em cena o espaço natural em que ocorrem as narrações nas aldeias indígenas sem estilizar uma floresta, uma moradia ou uma fogueira. Tampouco seriam cabíveis atitudes como, pintar o rosto e vestir os narradores com tangas e cocares – além de ser um traje estereotipado, não corresponde à diversidade de costumes

de diferentes povos, é preciso saber, por exemplo, que nem todo povo indígena se pinta. Portanto, a opção por um vestuário neutro e a utilização apenas de adornos indígenas foi muito bem feita. Os brincos, colares e “tererês” não apenas representam o indígena, como revelam um aspecto da sua arte.

No espaço da performance, os únicos objetos eram os instrumentos indígenas que – assim como no africano – cumprem uma função sonora e visual, visto que podem ser apreciados como arte e outros objetos da arte indígenas: cestarias, cerâmica e brinquedos feitos com elementos da natureza. Em conjunto, estão dispostos de forma a oferecer, pela apreciação visual, um passeio pela cultura dos povos nativos do Brasil, ascendendo uma chama de curiosidade para conhecer um pouco de sua rica cultura, na qual histórias, canções e danças constituem uma pequena, mas significativa mostra.

* * *

Como afirma Cascudo (2006, p.29), “não há povo que possua uma só cultura, entendendo-se por ela uma sobrevivência de conhecimentos gerais”. A exemplo disso, temos a influência portuguesa na cultura brasileira, mas que, por sua vez, traz traços da influência árabe, africana, castelhana e galega. Explica ainda que portugueses e africanos receberam influências de uma fonte comum oriental.

Interessante observar que, apesar das particularidades de cada cultura, todas elas têm elementos universais que transcendem as diferenças culturais. Um trabalho sério, como se vê na Trilogia Sabenças, atinge justamente estes elementos e por isso comunica conteúdos significativos para quem entra em contato com esta arte. A trilogia, ao oferecer a possibilidade de conhecer outras culturas, facilita a compreensão da nossa própria cultura.

Como foi visto, os espetáculos são frutos de uma pesquisa sobre arte e sobre história, pois cada elemento que compõe o espetáculo foi pensado de forma a propor um diálogo com o público, um diálogo que pudesse informar, comunicar e despertar sensações e impressões. Não poderia trazer ao público imagens estilizadas, que apresentassem as três culturas de forma distorcida ou superficial, pois como explicam Almeida e Pucci (2003, p.21):

Festejar a *misturança* étnica de forma superficial é desnecessário. O que importa é buscar entender o que somos, com espírito investigador. Nesse sentido, é preciso que ouçamos a música das etnias formadoras do *ethos* brasileiro, que procuremos olhar cuidadosamente para as suas particularidades, é preciso que cantemos sua música, que façamos um esforço para tocá-la, conhecendo de perto seus instrumentos, um pouco de seus hábitos e artes em geral.

Mais do que pesquisa teórica, o grupo se ateve às experiências com diversos elementos de cada cultura, vivenciando as diferentes formas de expressão de vários povos, buscando compreender o sentido verdadeiro de cada manifestação. Para isso foi preciso experimentar as diversas manifestações: cantar, tocar, dançar, brincar, entrar em contato com as imagens, com os símbolos, com as crenças de cada cultura. As danças, as brincadeiras e demais manifestações de cada cultura foram investigadas na busca pela apropriação e construção de seus reais significados, como revela o depoimento de Madalena Monteiro, que participou dos “Sabenças Africano” e “Ibérico”, em já citada entrevista:

“Foi um longo processo. Primeiro de mergulho na tentativa de compreender um pouco de cada cultura, do caminho como veio parar no Brasil. Depois de ampliação de repertório: leitura de muitas histórias, escuta de muitas canções.

Em seguida a experiência mais profunda com aquelas histórias e músicas (dançar, descobrir os espaços e os climas das histórias, as características dos personagens). Em seguida uma parte bem difícil que foi fazer as escolhas e fazer dos retalhos escolhidos um todo harmonioso.

Penso que foram as experiências de criação mais sofridas, completas e emocionantes da minha vida: no sentido do que é poder ajudar a gerar e parir uma obra de arte.”

Os elementos visuais e sonoros contextualizaram as histórias, permitindo ainda maior compreensão do conto. As histórias por sua vez, também permitiram uma maior compreensão da cultura que estava sendo apresentada e uma maior capacidade de ler as imagens, a música e os movimentos que estão sendo oferecidos para a apreciação.

Lydia Hortélio, que fez a supervisão musical dos três espetáculos da trilogia e forneceu muitas cantigas da sua pesquisa de recolha para o “Sabenças d’além mar”, acredita que a produção musical de qualidade é fruto do conhecimento advindo do trabalho

de pesquisa e estudo das diferentes manifestações da cultura do povo. Em depoimento recolhido em 2006, no evento Boca do Céu, ela relata seu processo de pesquisa da música tradicional:

"É preciso buscar os informantes que você elege, que realmente são portadores daquela cultura. Gravar e ter competência musical para transcrever. Da transcrição fazer o estudo do material para a análise das estruturas e das formas, detectando de qual origem é aquela cantiga – porque nós somos um povo mestiço. Existem características diferentes em cada vertente. [...] Os cantadores do nordeste são uma herança nitidamente árabe, eles fazem poesia no deserto com desafios... Então ainda é o povo que carrega sinais dessa história, dessa mestiçagem cultural."

Foi preciso o grupo compreender a essência de cada cultura, para tornar-se capaz de comunicá-la, não do lugar de quem é espectador, mas do lugar de quem vivenciou. É deste lugar que nasce a verdade, a força na comunicação. Esta força e esta verdade é o que se vê nas canções dos três espetáculos, é o que Almeida e Pucci (2003, p.21), definem como encontrar o "*ethos*" particular da música étnica:

O ponto comum entre todas essas músicas, que, de certa forma, as caracterizam como música étnica, é que cada uma delas possui um *ethos* particular, isto é, uma essência e uma personalidade únicas relacionadas a um determinado lugar, povo, função, enfim a um determinado contexto que a define especificamente. O mais interessante é que, paralelamente a esse *ethos* específico, ela também possui elementos universais que transcendem fronteiras geográficas e intolerâncias raciais e tornam canções arcaicas extremamente atraentes aos ouvidos contemporâneos.

Esta força, que parece vir da ancestralidade de cada cultura, também é visivelmente encontrada na performance de cada narrador. Nos três espetáculos, observa-se que os narradores digeriram cada narrativa, apropriaram-se de cada história, pois foram capazes de narrá-las – é claro que com estilos diferentes – com ritmo, com movimentos cuidados, com a propriedade de autoria de uma estrutura que se sabe de cor, mas que não foi decorada como texto literário, e sim aprendida e trabalhada como conjunto de imagens, de paisagens, de climas e de sensações, que recheiam a estrutura narrativa e imprimem a marca pessoal do contador e devolvem a oralidade ao texto original.

Esta capacidade de se apropriar de uma história e recriá-la oralmente, sabendo escolher as palavras, os gestos e os movimentos, sabendo colocar ritmo e melodia nas frases, sabendo dar vida aos personagens, criando uma personalidade para cada um, expressa na voz e na postura corporal é desenvolvida ao longo de um percurso de aprendizagem orientada, que se dá dentro uma proposta de ensino-aprendizagem da arte, como a que propõe Regina Machado em seu trabalho de formação de contadores e de direção de espetáculos de narração.

A Trilogia *Sabenças – raízes da alma brasileira* tem qualidade estética e a que está ligada esta qualidade?

Os três espetáculos têm qualidade estética primeiramente pela intenção que norteia sua concepção. Foram pensados para, de fato, oferecer ao público uma experiência de aprendizagem, por meio da arte, porque foram realizados dentro de uma concepção que atribui à narração o estatuto de arte. Arte como fator de humanização e como acesso ao conhecimento por meio da pesquisa sobre a matéria-prima trabalhada.

Em segundo, tem qualidade estética por causa da qualidade dos artistas que sabem fazer uso competente da palavra e de diferentes linguagens artística, a favor da arte narrativa.

Também é indicador de qualidade, o fato de todas as ações, pessoas e objetos ocuparem o espaço da performance de modo harmonioso, constituindo uma forma e participando da cena como parte de um todo.

E, por fim, a qualidade da comunicação que estabeleceram com o público, convidando-o a revisitar a história da formação do povo brasileiro, permitindo que reconheçam suas raízes nas manifestações do cotidiano de cada um.

Como foi discutido em capítulo anterior, para que a performance tenha qualidade estética, é preciso um investimento grande em estudo: da arte narrativa em si, de outras linguagens artísticas e da cultura e história de diferentes povos. Estas três frentes de pesquisa são identificadas no trabalho do Grupo Pé de Palavra.

As diferentes linguagens artísticas dialogaram, como foi observado, com a arte narrativa e fizeram com que os espetáculos pudessem ser apreciados com todos os sentidos, pela qualidade de comunicação que propiciava.

A Trilogia *Sabenças*, ao solicitar a visão e a escuta como portas de entrada para uma compreensão mais significativa e poética da cultura brasileira, cumpriu assim – por meio da apreciação artística – uma função educativa e cultural.

O depoimento, colhido em agosto de 2009, do contista, poeta e pesquisador de brinquedos Francisco Marques (Chico dos Bonecos), que assistiu aos três espetáculos, retrata, de forma bela e verdadeira, a experiência estética que pôde vivenciar como público e ressalta todos os indicadores da qualidade estética da narração apontados acima:

"Na trilogia '*Sabenças*', Regina Machado, narradora-diretora, desenvolve um ambiente propício para o ouvinte participante: o encanto do enredo e o contorno das palavras, a melodia das frases e a luminosidade das pausas, o aconchego da voz e o calor dos gestos, a delicadeza das canções e a sutileza dos arranjos.

O nome do grupo guarda o conceito: '*Pé de palavra*'. O espetáculo está apoiado e é conduzido pelas palavras. As canções, a música instrumental, os figurinos, os objetos e as maneiras de se apropriar do palco são recursos que estão a serviço das narrativas – servem para evidenciar o rumo dos acontecimentos e o rumor das palavras.

Para coroar esta requintada construção estética, a trilogia '*Sabenças*' traz uma surpresa encantadora: a comunicabilidade. E como é difícil ser simples...

Gosto de analisar, decompor. Gosto, também, de me inteirar. O '*eu inteiro*' me ensina que o espectador comum – o verdadeiro, o perspicaz, o displicente – faz análises profundas, complexas, mas passa rapidamente por elas, ligeirinho!, tamanha a essencialidade de suas intuições, tamanho o entranhamento de seus lampejos. Nós, que costumamos roer os palcos, sabemos que existem várias gramaturas de silêncios – e risos de várias texturas. O silêncio e o riso que azulejam estes contos pertencem àquelas espécies raras, filosóficas – digna dos comuns, dos simples, dos verdadeiros."

XI A APRENDIZAGEM DA ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS: EDUCAÇÃO ESTÉTICA E ARTÍSTICA

A Beleza é uma luz que dança sobre a harmonia.

Plotino

O fim aparece a cada um de acordo com o que cada um é... Para criar a Beleza, o artista deve estar apaixonado pela Beleza.

Aristóteles

Quando as pessoas voltaram a si, o narrador já tinha descido as escadas.

Machado de Assis

De acordo com o que foi discutido até o momento, pode-se afirmar que a arte de contar histórias é fruto de um processo de aprendizagem, decorrente de um percurso de desenvolvimento do narrador, permeado por situações significativas. O que motiva este percurso de aprendizagem é a busca por uma boa performance, isto é, a busca pela boa forma. Segundo Read (2001), a forma é o aspecto particular e especializado que uma obra de arte assume.

A boa performance será entendida aqui como a narração que apresenta qualidade artística. Obviamente, nem todos os narradores estão em busca dela. Bem se sabe que há muitos que ocupam o papel de narradores por outras motivações e que nem toda performance narrativa é uma forma de arte. Quero investigar a qualidade artística da narração, para que a arte de contar histórias não seja vulgarizada e tampouco considerada produção cultural de menor valor.

Como visto em capítulos anteriores, atualmente no Brasil, assiste-se à diminuição

do número de contadores tradicionais e ao acréscimo do número de contadores urbanos que atualizam a arte de contar histórias, transformando-a em espetáculo de narração para atender às necessidades do mercado cultural.

Separada da experiência comum que integrava a comunidade, a arte de contar histórias é acolhida em espaços institucionalizados e é “vendida” no mercado cultural. A arte narrativa vai progressivamente sendo depositada em um meio próprio, desconectado de outros modos de experiência, ao se separar do cotidiano das pessoas. Nas culturas tradicionais o elemento estético é parte da vida cotidiana e está presente em diferentes situações da vida: nos trabalhos manuais e nos cantos que acompanham o universo do trabalho, nas festividades de caráter religioso e profano e na prática de contar histórias. O que não ocorre do mesmo modo na cultura urbana. Em decorrência, *“las condiciones que crean el abismo entre el productor y el consumidor en la sociedad moderna operan para crear también una separación entre la experiencia ordinaria y la estética”* (DEWEY, 2008, p.11).

Penso que os contadores urbanos deveriam oferecer ao público algo que tenha qualidade artística. Estes narradores, quando buscam essa qualidade, são aqueles que sabem que, por não pertencerem a uma sociedade tradicional, cujos valores fundamentais da existência se vinculam à palavra oral, precisam trilhar um longo caminho de desenvolvimento e de aprendizagem, que implica em estudo, aprendizagem de recursos e observação atenta da arte de narrar. Isto quer dizer que o contador precisa investir em sua formação humana, cultural e artística.

É por esta razão que defendo a ideia de que contar histórias é uma arte e, como qualquer outra arte, se constitui em um campo de investigação e de pesquisa, tem um domínio, uma linguagem e uma história. Não é uma mera atividade, é produção artística, fruto de um percurso de criação pessoal, alimentado pela aprendizagem em arte e pela experiência.

Assim, os três eixos de aprendizagem da arte, estabelecidos pela Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa e os fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias de Regina Machado constituíram-se como bases fundamentais para a discussão da questão que finalmente passo a investigar: como a experiência estética é formativa no processo de aprender a contar histórias, tendo-se em vista que a performance, nesse contexto, precisa apresentar qualidade artística.

9.1 Afinal, o que é qualidade artística?

A qualidade artística está relacionada à Estética. No senso comum, a palavra estética é empregada como sinônimo de beleza. Esta concepção está ancorada, segundo Suassuna (2007), nas épocas “clássicas” que definiam a estética como sendo a Filosofia do Belo.

A partir do pensamento de Kant, o Belo deixa de ocupar todo o campo da Estética e passa a ser apenas uma de suas categorias. O Feio, o Cômico, o Trágico, seriam as outras. Para a categoria do Belo, ficou reservada a arte que tem como atributo a “harmonia, o senso de medida, a fruição serena e tranquila – o belo clássico” (SUASSUNA, p. 22).

Explica Edgard De Bruyne, citado por Suassuna (2007, p23), que:

A Arte não produz unicamente o Belo, mas também o feio, o horrível, o monstruoso. Existem obras-primas que representam assuntos horríveis, máscaras terríficas, pesadelos que enlouquecem. Será que é o mesmo prazer que sentimos diante de Goya e Ingres, ante os fetiches congolezes e os torsos gregos do período clássico, ante o Partenon e os templos hindus? Será que são os mesmos, por um lado, o prazer do Trágico e do Sublime, misturados de sentimentos desagradáveis, e, por outro, o prazer sereno e harmonioso que nos causa o Belo puro? E sobretudo, com que direito tomamos nós, como unidade de medida em nossas apreciações da Arte universal, aquilo que nós, europeus ocidentais do século XX, consideramos como belo?

Sendo assim, ao falar sobre algo que tem qualidade artística, não se está necessariamente falando sobre algo que é belo e sim sobre algo que é expressivamente belo, mesmo podendo ser considerado feio. Por exemplo, uma máscara ou uma marionete de uma bruxa pode ser feia, mas apresentar em sua feiúra uma expressividade tamanha que se torna um objeto com qualidade artística.

O trabalho criador que o contador de histórias realiza, como produto artístico, pode apresentar várias categorias da Beleza. A qualidade artística da narração não está em um repertório formado por histórias belas. O repertório do narrador pode ser composto também por histórias cômicas, trágicas, assustadoras.

A performance do contador de histórias precisa ser analisada em função de critérios definidos. Fatores apontados por Messick e Jackson, citados por Barbosa (2005, p.41-2),

como surpresa, satisfação, estimulação e saboreio, devem ser parte constituinte de uma boa narração.

O elemento surpresa aponta para o grau de originalidade presente na performance do contador. Uma história, mesmo sendo conhecida pelo público, pode surpreender conforme a maneira como é contada. O contador, ao escolher os elementos visuais, sonoros e até mesmo o ritmo que dará ao conto, pode transformar a história em um espetáculo inusitado para o seu ouvinte, ainda que ele já a tenha lido ou ouvido da boca de outro contador.

A narração satisfaz quando corresponde ao contexto dos ouvintes, sendo apropriada ao tempo e ao espaço que está ocorrendo. A estimulação, por sua vez, diz respeito ao diálogo que se estabelece entre a narração e os ouvintes. O que a história diz para quem a escuta? Há a possibilidade de transformação do ouvinte a partir da experiência de ouvir um conto?

Enfim, a narração deve ser saboreada pelos seus ouvintes, deve constituir-se como fonte de prazer que se oferece aos sentidos e de alimento que se oferece à alma, pois depois do sabor é preciso digeri-la. Nas palavras de Ana Mae Barbosa (2005, p.42):

[...] a obra de arte deve ser saboreada, [o] que requer para isto uma concentração de significados que advém de sua complexidade. A obra para ter qualidade estética deve ter o poder de sumarizar múltiplos significados. Daí se conclui que uma obra de significado único, evidentemente percebido à primeira olhada não tem a qualidade estética de saboreio para o expectador.

O conto não permite uma única interpretação. Não é possível digeri-lo de imediato. Pode-se dizer, a partir das considerações acima, que o conto tem poder sumador, ou seja, tem a capacidade de oferecer aos seus ouvintes o exercício da capacidade de criar múltiplas interpretações.

As aprendizagens vivenciadas nos três eixos de aprendizagem da arte, apontados no capítulo V, requerem que o contador esteja em constante pesquisa e vá construindo um repertório de imagens, símbolos e recursos que se traduzam em possibilidades de comunicar imagens por meio de palavras, gestos e elementos visuais, utilizados no momento da narração.

A qualidade artística está, de igual forma, presente em algo que não revela um significado único, evidentemente percebido à primeira olhada.

Assim funciona uma boa história: ao estabelecer um diálogo com o ouvinte, a história permite a construção de muitos sentidos e significados por aquele que a escuta. E, para uma mesma pessoa, pode trazer muitas significações na medida em que se dispõe a refletir sobre ela.

Desta forma, o que caracteriza uma obra como arte é sua capacidade de comunicação, de desafiar a percepção, a harmonização na utilização dos elementos da linguagem, o domínio e o refinamento das técnicas.

A qualidade artística relaciona-se com a ideia de harmonia. Elementos que formam uma composição harmônica apontam para a qualidade estética. Segundo Dewey (2008, p.46), tem qualidade estética *“la conducta que tiene proporción, gracia y armonía”*. Para o autor, *“toda actividad práctica adquirirá cualidad estética, siempre que sea integrada y se mueva por su propia cuenta hacia su cumplimiento”*.

A harmonia, por sua vez, relaciona-se ao ritmo, posto que quando todas as partes formam uma unidade harmônica é porque estão impregnadas de ritmo. Logo, a relação recíproca das partes com o todo, necessária para a qualidade estética da produção artística, só se realiza quando todos os elementos que constituem a obra *“están en conexión rítmica con todos los otros miembros de la misma clase [...] y todos estos factores distintivos se refuerzan uno a outro como variaciones que construyen una experiencia compleja e integral”* (DEWEY, 2008, p. 193). Sendo assim, forma, ritmo, equilíbrio e organização não se separam, são qualidades inerentes à produção artística e que são captadas pela percepção, fundamental para a experiência estética.

Desta forma, a qualidade artística da narração é fruto da harmonia entre dois aspectos fundamentais que compõem a arte narrativa: o repertório do narrador e a sua performance.

Entre o narrador e o ouvinte há a história. É nela que tanto um quanto o outro estão focalizando sua atenção. Por isso, os movimentos e a voz do narrador devem ser estrategicamente utilizados para promover o encontro do ouvinte com a história.

O repertório do narrador é fundamental para a qualidade artística da narração. Para que o conto proponha um diálogo com o ouvinte, para seja expressivo, precisa ter uma estrutura narrativa bem construída, capaz de suscitar a criação de imagens e ser portador de

conteúdos significativos.

Mas a performance do narrador é um fator de suma importância, para que o conto possa ser apreciado em toda sua capacidade de comunicação e expressão. Na performance, todos os elementos que a constituem – como discutido nos capítulos VII e VIII – a música, a dança, os elementos cênicos, o corpo do narrador e sua relação com o ritmo, o espaço e o tempo da história, precisam formar um todo harmônico.

Antes de Kant, a Beleza era considerada propriedade do objeto estético. Sendo assim, a qualidade artística de uma performance de narração de história estaria no conjunto dos elementos que constituem a cena da performance e na ação do narrador. Algo externo ao contemplador, ou melhor, algo que se oferece com atributo de Beleza ao espectador. Para Platão, a Beleza é uma propriedade do objeto que se comunica com uma Beleza Absoluta, pertencente ao mundo das Essências e que a alma do contemplador reconhece e busca.

Já para Aristóteles, também a Beleza é propriedade dos objetos, porém não recebida de esfera Absoluta ou Divina, não compreendida como algo transcendental. Para o filósofo, ela depende da harmonia existente entre suas partes e em relação ao todo. Em “Retórica”, o filósofo “estuda o que acontece no espírito do contemplador ao se colocar ele diante da Beleza, chegando à conclusão de que o prazer estético decorre da simples apreensão, gratuita e sem esforço, do objeto, pelo espírito do sujeito” (SUASSUNA, 2007, p.56).

O pensamento kantiano vem deslocar a Beleza que está no objeto estético, portanto, externa ao contemplador para o próprio contemplador, ou seja, a Beleza não é propriedade do objeto e sim uma construção do espírito do contemplador em contato com o objeto artístico. É o mesmo que dizer que a Beleza não está na obra de Arte e sim no olhar, na elaboração que faz o contemplador no instante em que aprecia a obra de arte e experimenta o sentimento de prazer. Portanto, há que se cuidar da capacidade perceptiva, do conhecimento e da sensibilidade do contemplador para que diante da obra de arte ele possa construir a Beleza. A Beleza é a repercussão da obra no apreciador. Talvez seja por isso que nem todos, diante de uma obra de arte, encontram a Beleza.

Por outro lado, o pensamento Aristotélico vem demonstrar que a harmonia entre as partes é fundamental para a construção da Beleza, pois o contemplador a constrói, mas parte de um conjunto de formas, cores, sons, ritmos, imagens que se oferecem à

apreciação.

Talvez seja uma construção do espírito do contemplador, mas que não pode acontecer se também o objeto que se aprecia não seja harmônico. Seria a Beleza uma propriedade do objeto artístico, por isso o objeto ganha o estatuto de Arte, mas que para ser de fato apreciado como arte, depende da construção da Beleza por parte do espectador?

Explica Suassuna (2007, p.31):

De acordo com Kant, além da *inteligência*, segundo cujas leis se pensa (razão teórica ou pura, entendimento), e da *vontade* (razão prática, que reina livremente no mundo do dever moral), existe o *juízo de gosto*, no qual domina a sensação de prazer ou desprazer, através da qual se discerne se uma coisa é bela ou não. A Beleza é, assim, não uma propriedade do objeto, mas uma certa construção que se realiza dentro do espírito do contemplador, uma certa harmonização de suas faculdades. Entre estas, destacam-se a imaginação e o entendimento, e a harmonização entre elas é governada pelo sentimento de prazer ou desprazer. A beleza de um objeto não decorre, então, de qualidades do objeto: é obra pura e exclusiva do espírito do sujeito, que a fabrica interiormente, diante do objeto estético.

Sendo assim, é a maneira de pensar e a sensibilidade de cada um que faz os objetos belos ou não. A qualificação que se dá a eles depende de quem os contempla e não de quem os produz. Ainda assim, o que é capaz de produzir a construção da Beleza no outro, fruto do entendimento e da imaginação, são as qualidades expressivas do objeto ou do artista que se oferece à apreciação, pois, acreditar piamente que a Beleza não está no objeto, não na construção do espírito do contemplador, gera, como consequência, o descrédito na validade do julgamento que se torna totalmente subjetivo e pessoal.

Se “a Beleza é uma luz que dança sobre a harmonia”, expressão usada por Plotino, citado por Suassuna (2007, p.34-5),

[...] é esta luz que o espírito do contemplador reencontra, captando-a deleitosamente na fruição da Beleza. Como decorrência, se a Beleza é uma propriedade do objeto, é nos objetos que formam o vastíssimo campo estético que deve ser estudada e pressentida a essência da Beleza.

A Beleza é uma propriedade do objeto que se constrói na fruição da obra pelo

contemplador. Assim, para a investigação da qualidade artística importam a obra, a performance do artista e também o que experimenta o contemplador dentro de si em contato com a arte.

Na narração de histórias, a palavra pronunciada somada à imagem advinda do corpo e dos elementos cênicos, com suas cores e formas mais as imagens sonoras resultam em qualidade artística. Há uma relação dialética entre elementos visuais, sonoros e até olfativos (um perfume, um cheiro de alecrim...) que dialogam com a subjetividade de cada ouvinte.

Segundo Lalo, citado por Suassuna (2007, p. 117), “belo é a forma especial de Beleza entendida como uma harmonia sensível à inteligência, julgada pelo gosto, e na qual se obtém, sem esforço, o máximo de rendimento estético com um mínimo de meios”.

É o que ocorre com a arte do narrador que conta “só de boca”, sem qualquer recurso, mas com cadência. Talvez fosse importante para a aprendizagem da arte narrativa, que todo contador tivesse memórias auditivas para recorrer e ajudar na criação em torno do conto. Uma das frentes de pesquisa do contador poderia ser um repertório de histórias ouvidas para que, através dele, a experiência, a cadência e a produção de imagens se tornassem aspectos vivenciais, como modelos para a reflexão e reconstrução pessoal.

Também é fundamental que o narrador invista nas aprendizagens de diferentes linguagens artísticas e domine seus recursos.

Um repertório de qualidade, harmonizado com os recursos e os conhecimentos advindos da aprendizagem em arte, resultam em uma performance com qualidade artística. Isto porque o contato e a aprendizagem em arte geram no narrador a experiência estética, condição essencial para a produção com qualidade artística. Quando a performance, por sua vez, apresenta esta qualidade, ela dispõe para o público uma oportunidade de viver uma experiência estética.

9.2 Experiência estética na aprendizagem do narrador e na leitura do seu público

Quando o que experimenta o contemplador dentro de si, em contato com a arte, mobiliza conteúdos sensíveis e promove uma experiência transformadora, diz-se que o sujeito viveu uma experiência estética, tal qual ocorre com a viúva personagem do conto

tibetano “O quadro de pano”.

No conto, uma pobre viúva fica seduzida por um quadro que reproduz uma paisagem bonita e próspera. Toma o quadro como modelo e tece um brocado reproduzindo a paisagem, com todos os seus detalhes. Dedica grande esforço para esta tarefa! Seus olhos ficam tão irritados que chega a incorporar primeiramente lágrimas e em seguida lágrimas de sangue nos desenhos que borda. Quando o quadro está pronto, é levado pelo vento pelas fadas, que querem tomá-lo como modelo, para tecerem um outro quadro igualmente bonito. Sem o quadro, a pobre viúva adoece. Quando já não pode resistir à falta de sentido de sua vida, seu filho mais novo o traz de volta. No mesmo instante, ela recupera a saúde, e mais! O quadro se desenrola cobrindo todo o ambiente e transformando a realidade na paisagem sonhada.

A experiência pela qual passou a viúva é uma experiência estética, capaz de lhe transformar a existência, trazendo-lhe novo significado. A experiência é conteúdo que passa pelo corpo, pelo sentimento e pelo pensamento. Segundo Dewey (2008), na experiência, o organismo e o ambiente se integram de tal maneira que desaparecem, ou seja, o artístico e o “eu” se relacionam e se fundem. Nela, antigos significados dialogam com novas situações e ambos se modificam nesta interação.

Segundo Alves (2006, p.102), “experiência estética é se encontrar com algo que preenche um buraco que existe na gente [...] é uma experiência de reencontro”.

A experiência estética difere da experiência comum, porque não é sinônimo de vivência. Como afirma Dewey (2008, p.51), por a mão no fogo não significa ter uma experiência, posto que *“la acción y su consecuencia deben estar juntas en la percepción. Esta relación es la que da significado”*. Segundo Foucault (1996), o conceito de experiência não deve ser entendido como o conjunto de vivências que se acumulam e sim como a forma com que o sujeito trata o que lhe acontece, o valor que lhe dá, a relação que estabelece e a capacidade de improvisar e dialogar com isso.

De acordo com o ponto de vista de Dewey (2008, p.45), a experiência *“tiene una cualidad emocional satisfactoria, porque posee una integración interna y un cumplimiento, alcanzado por un movimiento ordenado y organizado”*.

Nesse contexto, informação não é experiência, porque é algo exterior ao sujeito. Experiência é o saber que faz sentido. A experiência estética resulta em transformação, porque acorda conteúdos internos, promove estados de consciência e sensibilidade que

devolvem o sujeito ao cotidiano numa condição superior.

Segundo Dewey, citado por Koudela (2002, p.30-1),

Mera atividade não é experiência, pois ela envolve uma mudança. E essa mudança só pode se processar quando a atividade é conscientemente relacionada com as consequências que provém dela. Por exemplo, quando uma criança pequena queima o dedo, esse fato só se transforma realmente em experiência quando o movimento ocasionado pela ferida é relacionado com a dor que a criança sofre em consequência do ato. Portanto, “aprender por meio da experiência” significa o estabelecimento de um relacionamento entre antes e depois, entre aquilo que fizemos com as coisas e aquilo que sofremos como consequência. Nessas condições, fazer tornar-se experimentar.

Para Dewey (2008), a experiência resulta da capacidade de resolver inteligentemente os problemas e desafios que se apresentam. Experiências ajudam a refletir e a reflexão promove a aprendizagem necessária à transformação que, por sua vez, resulta na experiência estética necessária uma produção com qualidade artística.

As experiências formativas pelas quais passa o narrador devem promover experiências estéticas. Para tanto, é primordial que ele seja um leitor de arte e um estudioso da área.

O narrador precisa ser transformado pela arte, pelas histórias e pelas performances que aprecia, para atingir certo grau de compreensão e maturidade que o faça viver um estado de presença, capaz de trazer uma ancestralidade que se atualiza no instante da sua produção, fazendo seu ouvinte entrar em contato com outra temporalidade, com conteúdos internos que não são acionados no dia-a-dia, promovendo uma experiência de aprendizagem, de contemplação e de sensações que são significativas e transformadoras e que abrem as portas da imaginação criadora.

A experiência estética é, assim, uma condição para a produção com qualidade artística, relembrando, que esta depende da unidade das partes variadas, ou seja, as partes estão em mútua dependência. E, quando a performance da narração apresenta qualidade artística torna-se capaz de oferecer ao público uma experiência estética, posto que nem toda a apreciação converte-se em experiência.

Para definir uma obra como objeto de arte, deve-se considerar a natureza e a intensidade de seu efeito sobre seus apreciadores. O ouvinte nunca é passivo, ele adentra

na “paisagem do conto” na intensidade correspondente à qualidade da performance, ao mesmo tempo, a história passa a habitá-lo, despertado-o para novas formas de pensar e sentir a aventura humana no mundo.

A preocupação em oferecer uma experiência estética está presente nas escolhas dos narradores ao propor um diálogo com o público, permeado por imagens visuais e sonoras, como visto na análise da *Trilogia Sabenças*.

Esta preocupação estética está como visto, na escolha dos elementos dos quais se valem a comunicação do contador. Compõe-se de sons, canções, melodias, gestos, objetos, figurino, cenário e demais elementos escolhidos para povoar o espaço onde a história será narrada e, ainda, complementar a narrativa, pois comunicam tanto quanto a palavra.

É pelo conjunto desses elementos escolhidos pelo narrador que as imagens oferecidas aos ouvintes se materializam para promover uma experiência estética.

Além do mais, o contador precisa aprender a trabalhar poeticamente com a palavra. A narração, com qualidade artística, apresenta densidade poética.

Enfim, todos os elementos que podem ser utilizados em uma narração devem ser escolhidos de modo que forme uma composição, uma totalidade. Ou seja, os elementos se somam para materializar as imagens do conto e se oferecer à apreciação do público, de modo a promover uma experiência estética.

A harmonia necessária para a experiência inclui a figura do narrador. Por isso, a presença da qual fala Machado (2004) é uma qualidade essencial do contador de história. Essencial, no sentido de importante, mas principalmente no sentido de essência. A presença é essencial, porque se refere a uma qualidade conquistada pelo narrador, quando este entra em contato com um tipo de conhecimento verdadeiro, com um tipo de conhecimento mais profundo; afinal, são experiências significativas ao longo da vida, que direcionam o narrador para a qualidade da presença.

Quando conquista esta qualidade, o narrador parece carregar algo de especial, uma energia diferente que o torna capaz de, estando centrado em si mesmo, conectar-se ao outro, ao espaço, ao instante.

A presença é facilmente reconhecida no narrador quando por ele o ouvinte fica hipnotizado, encantado. A presença do narrador impregna, preenche, torna-se parte da experiência do ouvinte. Ela tem “eco” no outro e o faz experimentar sensações e

pensamentos, como se o levasse para outro estado de percepção das coisas. A presença, que o narrador emana, aguça os sentidos e remete o ouvinte a lembranças e sensações que não são acessadas por vias naturais, transmitindo as informações que ele precisa para compreender coisas e situações, sob outros pontos de vista.

Talvez seja a presença a qualidade do narrador, que num determinado instante, está em harmonia com seus conteúdos internos, com o espaço em que está, com quem está e com o que está fazendo. A presença se relaciona com atitude de ser aquilo que se faz. O contador é a história quando ele a conta.

Essa harmonia advém do exercício de qualidades, tais como: a percepção, a tranquilidade, a segurança, a amorosidade... Tudo em conjunto, harmoniosamente na ação do narrador. Talvez seja a presença a qualidade de quem verdadeiramente sabe integrar o corpo, com a mente e com o coração. Daí poderá ser que advenha a palavra presença. Presença do verbo presentificar, estar no momento. Estar inteiro em todos os seus aspectos: conhecimento, corpo e emoção. Contar a história não só com a boca, contá-la com o corpo inteiro. Esta harmonia advém do domínio das técnicas do seu ofício. Técnica como instrumento do fazer artístico e não como fazer mecânico.

A técnica tem que ser de tal forma aprendida e assimilada pelo narrador, a ponto dele esquecer-se dela no instante da performance, dando a impressão de facilidade na narração.

Será esta “facilidade” o que Machado (2004) chama de respirar com a história? O que é respirar? Respiramos todo o tempo e sem tomar consciência de que estamos realizando uma sequência de movimentos complexos. Fazemos força para inspirar, as vias respiratórias são acionadas para levar o ar até os pulmões que, por sua vez, estão preparados para liberar o oxigênio para todo o corpo e liberar o gás carbônico para fora. Movimentos complexos são feitos ao mesmo tempo em que fazemos outras coisas, simplesmente porque temos domínio do ato de respirar.

Assim, ocorre com o contador! Ele precisa ter domínio de recursos: de habilidades pessoais (recursos internos) e de um conjunto de saberes (recursos externos), pois a presença, como aponta Machado (2004) é o resultado da combinação da intenção, do ritmo e da técnica.

Por essa razão, Machado (2004) afirma ser importante o narrador buscar internamente uma resposta para a pergunta “Por que contar?”, o que não significa que a

resposta virá de imediato e de forma definitiva. A resposta ganha forma, profundidade e definição ao longo do tempo e da experiência. Mas é importante buscar essa resposta, porque é ela que move e que dá sentido à ação do narrador. Todo narrador tem uma concepção a respeito do que caracteriza a arte narrativa, ainda que não tenha consciência dela. Entretanto, essa concepção transparece na ação do narrador, é ela que determina escolhas, caminhos e estilos.

Portanto, a qualidade artística de um espetáculo de narração – condição necessária para a experiência estética do ouvinte – depende da presença e das escolhas do narrador para que a Beleza possa ser oferecida ao público.

Mas a busca pela Beleza e o encontro com ela remete a seguinte discussão: não se trata de uma questão de gosto? E não se diz que gosto não se discute?

Kant estabelece a diferença entre: juízo estético, juízo de conhecimento e juízo sobre o agradável. Explica o pensador que o juízo de conhecimento é de natureza conceitual, totalmente objetivo, expressa algo que tem validade geral, independente do ponto de vista de cada um, como, por exemplo, afirmar que uma determinada canção é samba. Este tipo de juízo difere totalmente do juízo sobre o agradável, juízo este baseado no sentimento de prazer ou desprazer pessoal, algo de natureza subjetiva, que pode ser ou não compartilhado por outras pessoas, ou seja, determinado samba pode agradar uma pessoa e pode não agradar a outra. O juízo estético, por sua vez, está entre o juízo de conhecimento e o juízo sobre o agradável. Não se trata de um juízo de natureza conceitual, objetivo. É um juízo subjetivo, que se constrói a partir das sensações que o sujeito experimenta em contato com o objeto artístico, mas que se apóia no conhecimento sobre arte e exige uma validade universal: este samba tem qualidade (ainda que não me agrade) e este samba não tem qualidade. Retomando a pergunta, pode-se ter como resposta que: é uma questão de gosto e também de conhecimento; porque um sujeito gosta do que conhece e julga com o limite do conhecimento que possui.

Tomando outro exemplo, de outra forma de arte: a literatura. É possível encontrar quem goste e quem não goste de ler Machado de Assis. Entretanto, dificilmente se encontra quem ouse afirmar que sua obra não tenha qualidade artística, há uma validade universal neste ponto. É possível não se agradar, mas é impossível não reconhecer que se trata de um grande escritor, um grande artista das palavras. É preciso, no entanto, certo grau de conhecimento, de entendimento sobre língua e literatura para que este reconhecimento seja verdadeiro ou, então, tem-se o caso de “é um grande artista porque

todo mundo diz que é”.

Quando alguém emite um juízo estético, exprime a sensação que experimenta diante do objeto artístico, a imaginação e a sensibilidade estão em jogo, mas esta sensação é influenciada pelos conhecimentos e experiências adquiridas durante a vida.

A educação estética do contador relaciona-se com o conhecimento e o valor da arte.

Assim, o objetivo de uma educação estética é fazer as pessoas irem além do juízo do agradável e poderem, inclusive transformar este próprio juízo. Uma educação estética é, portanto, essencial para o contador de histórias. O conhecimento estético é aprendido progressivamente em níveis de construção que se sucedem.

9.3 Níveis de desenvolvimento estético do contador de histórias

As pessoas se desenvolvem. Isto implica que a compreensão da arte se modifica neste percurso de desenvolvimento. Esta constatação permite que se fale em processo de desenvolvimento estético. O que mais favorece esse desenvolvimento é a familiaridade com a arte.

Muitos autores se dedicaram a investigar os estágios ou níveis de compreensão estética do ser humano. Utilizando-os como referência, em conjunto com as observações atentas da performance de narradores, proponho uma classificação de desenvolvimento estético para contadores de histórias. Estabeleço, aqui, cinco níveis de desenvolvimento presentes nos contadores de histórias, elaborados com base nas observações que fiz dos contadores, os que assisti ao longo da pesquisa, e com base no meu próprio desenvolvimento como aprendiz da arte de contar histórias.

O desenvolvimento estético se dá ao longo do percurso de atuação do narrador e isso, não quer dizer que todos percorram esse caminho até o último nível. É a experiência com a arte que determina avanços nos níveis descritos abaixo.

Cada nível revela o que o narrador é capaz de fazer, bem como o que é capaz de compreender sobre a arte narrativa em determinado momento do percurso de aprendizagem da arte de contar histórias. Classificar o desenvolvimento em níveis, não significa afirmar que a sucessão seja espontânea. O que faz o narrador superar um nível e alcançar outro é a sua possibilidade de aprendizagem, que depende das boas situações a

que tem acesso. Situações estas de reflexão, observação, orientação, informação e experimentação em arte.

Os níveis de desenvolvimento estético sugerem que há uma ampliação gradativa da percepção que, segundo Martins (1998, p.117) “é a fusão entre o pensamento e sentimento que nos possibilita significar o mundo” e que está relacionada à experiência em contato com o conto e com a arte, de uma forma geral.

Na medida em que exercita um diálogo com o conto e com as performances que assiste, o contador percorre um caminho de compreensão do conto tradicional e também da arte narrativa.

Primeiro, percebe o conto como meramente recreativo e observa apenas sua sequência narrativa. Assim, atribui ao conto uma função de pura diversão e entretenimento. Em decorrência, contar, neste momento, é oferecer prazer e oportunidade de brincar com a imaginação.

Desta forma, no primeiro nível encontra-se o narrador com pouco ou nenhum contato com arte. Presta atenção aos elementos mais chamativos da história e elege alguns detalhes para focar em sua performance.

Como a familiaridade com a arte é pouca, apresenta dificuldades em analisar a qualidade das imagens, canções e demais recursos que podem ser usados na narração, além da dificuldade de harmonizá-los na apresentação.

Em um segundo nível, percebe que há ensinamentos éticos, morais, sociais nos contos da tradição oral. Percebe que o conto pode ter uma função educativa e terapêutica. Em decorrência, contar, neste nível, é assumir uma função educativa e formativa em uma comunidade narrativa.

Segundo Freeman e Parsons, citados por Rossi (2003, p. 36), “quando o leitor está apreciando uma imagem, se defronta com um quebra-cabeça ao tentar responder à questão: onde devem ser encontradas sua beleza e qualidade?”. O narrador do mesmo modo se faz essa pergunta, ao selecionar as histórias para seu repertório. Neste momento, pode considerar que a beleza da história seja o conteúdo nela representado. Por exemplo, a história será boa se tratar de um tema de ensinamento didático, moral ou ecológico. A história tem um fim pedagógico, instrutivo, serve para ilustrar algo. Assim, os critérios que o narrador usa para julgar a qualidade de uma história são os mesmos que usa para fazer julgamentos morais sobre as situações do mundo, ou seja, há certa confusão entre

qualidade da obra e moralidade.

A questão principal neste nível é: o que a história quer demonstrar? Ensinar? Do que se trata?

É uma forma um tanto egocêntrica de se relacionar com a história, porque este julgamento se dá por um único ponto de vista, o do próprio narrador.

Portanto, nos dois primeiros níveis o narrador está sujeito a utilizar estereótipos e produtos culturais massificados. A pouca familiaridade com arte não é suficiente para que desenvolva critérios adequados para o julgamento do repertório, da forma da performance e dos elementos que podem ser incorporados a ela.

No terceiro nível, inicia-se uma preocupação em integrar os elementos de uma forma mais harmônica na performance. Tenta incorporar ao trabalho, a experiência com arte naquilo que faz. Aos poucos, a preocupação com o que a história quer demonstrar vai sendo substituída pela compreensão de que o conto pode possibilitar múltiplas interpretações, pois reconhece sua própria subjetividade nesta interpretação. O narrador deixa de se preocupar em querer controlar o efeito que a história pode ter sobre os ouvintes e em querer “dar o recado”. Aprende, assim, a distinguir o julgamento moral do estético.

Nasce a pergunta “como fazer?”, que segundo filósofos é o marco da consciência estética e com ela uma necessidade de apropriação, onde o contador busca referências em outros contadores, tomando-os muitas vezes como modelos.

Segundo Martins (1998, p. 25), o artista cria a partir de modelos internos. “A liberdade de expressão é, por isso, relativa. Somos livres dentro de nossos próprios limites”, afirma. Desta forma, frente à necessidade de narrar um conto, o contador atualiza as imagens internalizadas a partir de inúmeras situações, nas quais entrou em contato com histórias, personagens, contadores e performances.

Neste terceiro nível, utiliza pesquisas para a sua produção, investiga diferentes versões, observa e reflete sobre a qualidade da sua performance e de outros narradores. Começa a perceber que estudar a história é diferente de decorar. Os “recursos internos” vão sendo desenvolvidos e percebidos como necessários à produção artística.

Procura escolher as canções que mais se afinam com a história, pensando em elementos da cultura de origem do conto. Percebe que valores e intenções didáticas não devem interferir no julgamento da performance.

No quarto estágio, a preocupação com a qualidade estética ganha forma e profundidade. O contador torna-se capaz de ler e avaliar trabalhos de arte. Consegue estabelecer um diálogo com a história e povoá-la de imagens significativas. Apropria-se do conto tornando-o seu e imprime na narração uma marca pessoal, libertando-se da necessidade de imitação de modelos. Compreende que as histórias podem ter múltiplas interpretações, não ignora estas análises, mas reflete sobre elas como mais uma forma de pesquisa e investigação da narrativa.

Seu julgamento ganha consistência para tomar decisões mais acertadas sobre o uso de “recursos externos”. Com a ampliação progressiva do universo cultural e artístico, os estereótipos e os produtos culturais massificados desaparecem.

Compreende que recitar é diferente de compreender e a memorização compreensiva assume o lugar da memorização mecânica, a partir do trabalho com “recursos internos”.

No quinto estágio, percebe a estrutura simbólica da história, compreende sua função. Reconhece o conto como portador dos conhecimentos e experiências ancestrais que guiam a própria experiência de existir dos seres humanos. Lê as histórias em diferentes níveis.

Adquire muita experiência em analisar as performances assistidas, sabendo avaliar seus elementos constituintes. Torna-se capaz de refletir sobre a qualidade do que vê e faz isso considerando o conhecimento nas diferentes linguagens artísticas.

Recria a história e a maneira de narrá-la por meio de diferentes combinações de recursos e de elementos das linguagens artísticas, tendo a harmonia dos elementos como parâmetro de qualidade.

Considera-se, enfim, que a aprendizagem em arte é importante para o desenvolvimento da capacidade de produção com qualidade artística. Compreende que é pela experiência em arte que o percurso de criação pessoal do contador se desenvolve como consequência do seu crescimento pessoal e de suas pesquisas artísticas.

É preciso, portanto, que o contador cultive sua própria formação, o que implica o desenvolvimento de recursos, habilidades, sensibilidade, acesso à informação e à experimentação do fazer artístico e da posterior reflexão sobre ele, para atingir níveis cada vez mais elevados que apontem para uma produção artística de qualidade.

9.4 A educação estética e artística como parte da formação do contador de histórias

A qualidade estética da narração aumenta em função da exposição à arte de uma forma geral. Quando o universo cultural e artístico do contador amplia-se, aumenta por sua vez, sua capacidade de narrar um conto com maior número de elementos artísticos.

A educação estética e artística instrumentaliza o contador a interagir cognitiva, perceptiva e sensivelmente com a sua produção, extraindo ao máximo suas possibilidades expressivas e de significados. A educação estética é importante inclusive para a capacidade perceptiva e de observação do narrador, importante para a reflexão sobre a arte de contar histórias.

Compreendo por educação artística o desenvolvimento da capacidade de produzir trabalhos artísticos e por educação estética o desenvolvimento da capacidade de leitura e fruição da obra, embora saiba que nas concepções mais contemporâneas de educação artística, o estético seja parte dela, ou seja, artístico e estético são dois processos de aprendizagem que se completam na educação em Arte.

O objetivo da educação artística e estética do narrador é orientar os contadores em formação a ultrapassarem o senso comum, os estereótipos e imagens massificadas, para alcançar posicionamentos mais críticos, que transmitam uma mensagem estética comprometida com a arte.

A educação artística, por sua vez, permite ao contador aprender em contato com a arte e passear por suas linguagens, tornando-se cada vez mais capaz de incorporar seus recursos na narração.

A qualidade artística não é objeto de ensino. Ela é consequência da experiência estética. Por isso, as oficinas e cursos de formação devem dispor de situações em que o narrador possa, pelo contato com a arte, ter a experiência.

Utilizando a metáfora da pedra que rola colina abaixo em direção a um destino final, Dewey (2008, p. 46) exemplifica o conceito de experiência estética, que pode ser utilizada aqui para a compreensão da aprendizagem da arte narrativa. A pedra parte de um ponto inicial e sabe onde pretende e deseja chegar, rola a colina segundo suas possibilidades e limitações. No trajeto, observa coisas e se interessa por muitas delas. São acontecimentos que aceleram ou retardam seu caminho. Na interação com os elementos

que encontra no caminho se apropria de muitos deles e chega ao fim, movida pelo conjunto de tudo o que experimentou nesta trajetória.

Nesse sentido, experiência significa reconstrução. Participam desta reconstrução, as memórias, recordações e imagens de experiências passadas - nem sempre conscientes - que estão incorporadas na constituição do sujeito e que vem a tona, alimentando a observação em curso e estabelecendo novas relações e formas de interação.

É, ainda, Dewey (2008, p.86) que afirma que *“la materia prima de la experiencia necesita ser reelaborada a fin de obtener la expresión artística.”* (p.85) Assim, a produção artística ocorre *“sólo por una progresiva organización del material ‘interno’ y ‘externo’ conectados orgánicamente entre sí”*.

Para tanto, é preciso verificar o nível de desenvolvimento estético em que se encontra o contador em formação e criar intervenções educativas teóricas e poéticas, como sugere Machado (2004), em situações sequenciadas de experimentação do conto, de recursos e de si mesmo.

As oficinas ou cursos constituem-se, assim, em espaços de aprendizagem da arte narrativa permeados por possibilidades de aprendizagem artística e cultural, o que implica em uma elevação cultural dos narradores, pois, como explica Bruno Munari, citado por Ferraz e Fusari (2001, p.80), “cada um vê aquilo que sabe”:

Ninguém ignora que um bom impressor quando encontra um livro novo observa a capa e contracapa, abre-o acompanhando a folha com a mão, observa os caracteres tipográficos, como estão dispostos e de que tipo são e se são originais ou de uma fundição secundária, observa e critica o papel, a encadernação, vê se a lombada do livro é redonda ou quadrada, como começa o texto (a altura), como são as margens, como são os parágrafos, como está disposta a numeração e muitas outras coisas. Um leitor que nada saiba de imprensa lê o título e o preço, compra e depois lê o livro, mas se lhe perguntais que tipo de letra tem o título não sabe dizê-lo, não lhe interessa. No seu mundo privado de imagens não existem pontos de contacto com estas coisas que não conhece; ele nem sequer viu de que tipo de carácter tipográfico se tratava.

As oficinas de formação podem ajudar o contador de histórias a compreender a narração como produção artística e dispor situações, para que seu desenvolvimento estético ocorra, buscando para sua performance um canal de realização estética mais comprometido com a qualidade.

O canal de realização estética é inerente à natureza humana e não conhece diferenças sociais. Pesquisadores já mostraram que o ser humano busca a solução de problemas através de dois comportamentos básicos: o pragmático e o estético, isto é, buscam soluções que sejam mais práticas, mais fáceis, mais exequíveis, porém, ao mesmo tempo, mais agradáveis, que lhe dêem maior prazer.

Por isso, ao viajarmos pelo interior do Brasil, nos deparamos às vezes com casas muito pobres, de taipa e cobertas de palha de coqueiro, mas ao redor alguém plantou um jardim organizando as cores das flores de maneira a lhe dar um prazer que vai trazer um pouco de qualidade de vida à miséria.

Dentro de uma destas casas podemos até encontrar um jarro de flores de plástico, que foi posto ali também para dar prazer ou qualidade de vida. A flor de plástico pode não ser prazer estético para mim e para meu padrão de valor cultural, mas o é para os donos daquela casa que também podem ter uma reprodução da *Santa Ceia* de Leonardo da Vinci na parede. (BARBOSA, 2005, p. 33-4)

Como foi dito, níveis menos avançados de conhecimento se transformam em níveis mais avançados, graças à interação com o universo da arte. Portanto, as oficinas devem priorizar a educação estética e o exercício da imaginação criadora dos aprendizes, estimulando ainda pesquisas corporais, sonoras, de objetos e de repertório de contos. O orientador deve organizar sequências de situações de aprendizagem, que articulem os três eixos de aprendizagem da arte, em particular, da arte narrativa, propondo situações de produção, leitura e reflexão.

Como em qualquer área do conhecimento humano, a aprendizagem se dá por meio da resolução de problemas. O contador de histórias defronta-se com problemas que fazem parte da sua atividade artística, como os problemas inerentes ao percurso de criação e que estão relacionados à construção da forma artística, ou seja, às questões relacionadas ao fazer artístico que pressupõe a aquisição de técnicas e o domínio de elementos das outras linguagens artísticas a serviço da narrativa. Também é um problema articular as técnicas e linguagens artísticas ao seu modo pessoal de narrar e dar sentido à história.

Aprender a contar histórias se dá de forma semelhante à aprendizagem de conteúdos de outras áreas. O tempo todo, o narrador lança uso de seus conhecimentos prévios e busca utilizá-los para responder aos desafios, que uma nova história ou espetáculo de narração lhe propõe. Há uma distância entre a sua intenção criadora e as suas

reais possibilidades de uso dos recursos internos e externos. Usa os conhecimentos e a sensibilidade de que dispõe para fazer suas escolhas e avaliar seus resultados. Procura articular a experiência do seu fazer com o que observa em outros narradores, buscando distanciamentos e aproximações.

Por meio de pesquisas em diferentes linguagens artísticas – trabalho por meio do qual se possa ouvir, escutar, perceber, descobrir, imitar, ou seja, ter acesso a produção cultural de diferentes povos, regiões, épocas – desenvolve suas próprias pesquisas construindo conhecimento e repertório de elementos artísticos e culturais.

Sendo assim, a busca pela qualidade estética exige do narrador que ele assuma o papel de artista-pesquisador. Segundo Zamboni (2001), o que diferencia um artista-pesquisador de um artista é que ele tem – somado aos seus recursos sensíveis e intuitivos – uma metodologia de trabalho e investigação, ancorada em referenciais teóricos. É o que se observa no percurso de aprendizagem da contadora de histórias Madalena Monteiro, cujos depoimentos estiveram presentes em outros momentos do texto. As palavras abaixo endossam a necessidade do estudo e de pesquisa:

"Para mim o que me fez me tornar uma boa contadora de histórias foi a disciplina, o estudo, a preparação, a repetição. Só depois é que pude me soltar, ser menos rígida, me permitir criar, contar sem ter me preparado tanto e ver que a história estava inteirinha lá. E tudo isso respeitando a história a ser contada."

Ao fazer pesquisa em arte, o narrador necessita estabelecer uma metodologia de trabalho que ajude, segundo Cattani (2002, p.39), a "expressar o que se quer, da forma como se quer, e manter o espírito investigativo sistemático", o que favorece profundidade e riqueza à produção artística e desenvolve a sensibilidade e a qualidade do processo criador.

Por isso, os espaços de formação precisam ter como objetivo geral ampliar o repertório do narrador por meio da escuta sensível e da apreciação visual do rico patrimônio artístico da humanidade. O conhecimento artístico pode ampliar a capacidade de ver, observar, expressar e comunicar imagens, que, por sua vez, aumenta a qualidade da narração, pois como afirma Dewey (2008, p.4):

Es posible gozar de las flores por sus formas, colores y por su delicada fragancia, sin saber nada sobre la biología de las plantas. No obstante, si uno trata de entender el proceso por el cual las plantas florecen, tiene que investigar algo sobre las interacciones del suelo, el aire, el agua y la luz solar que condicionan el crecimiento de estos seres vivos.

Assim, é possível apreciar a arte narrativa sem conhecer nada sobre seus processos de produção, entretanto, quando se pretende contar histórias com qualidade artística é necessário investigar, pesquisar, compreender e estudar os elementos que a constitui e as formas de aprender arte. É preciso estar comprometido artisticamente, termo utilizado por Dewey (2008), para trabalhar de maneira criadora com os recursos, ferramentas e técnicas do universo da arte de contar histórias.

A capacidade do narrador de fazer boas escolhas depende de suas habilidades em desenvolvimento, da sua curiosidade, da sua segurança em experimentar coisas novas, em arriscar-se, em expor-se. Depende do seu contato significativo com a Arte, da sua educação estética e, inclusive, da sua capacidade para observar e refletir sobre o trabalho de outros narradores e, principalmente, sobre o seu próprio trabalho. Desta forma, a apreciação constitui parte fundamental da alfabetização estética.

Quando a aprendizagem do contador torna-se institucionalizada, ou seja, quando ela acontece em instituições de ensino e pesquisa – ao contrário da aprendizagem pela vivência dentro de um grupo social –, é preciso pensar em um programa de formação que se responsabilize por sua educação artística e estética.

A qualidade estética deve ser buscada na ressignificação da arte narrativa na contemporaneidade, por meio da compreensão do que deve ser reencontrado (a tradição oral) e o que deve ser reinventado (a linguagens artísticas a serviço da narração).

A educação estética e artística permite ao contador ser capaz de julgar a qualidade das performances a que assiste nos contextos urbanos. Ela fornece os critérios que podem ser utilizados nas leituras das performances e o capacita para o julgamento, que vai além do mero gosto pessoal. Engaja o narrador na pesquisa artística.

O fazer artístico do narrador somado à sua reflexão, bem como à leitura de outros contadores, integra sua educação estética. Por isso é tão fecunda, a orientação da Proposta Triangular discutida no capítulo V.

A educação estética promove no narrador a capacidade de refletir esteticamente sobre o sentido de suas escolhas e sobre a qualidade geral de sua produção. A educação em arte tem uma função mobilizadora. Ajuda o narrador a descobrir recursos pessoais e elementos para sua produção e a utilizá-los de maneira pessoal e criadora.

Acredito que o objetivo de uma educação estética e artística, na formação do contador de história, pode favorecer a consciência da busca da sua própria presença como narrador. Essas condições, em grande medida, tornam possíveis experiências estéticas valorosas para o público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Narrar histórias é uma arte que tem atravessado o tempo, mantendo as pessoas reunidas em torno do fogo real ou simbólico. Na sua trajetória de transformações sócio-culturais, viveu e continua vivendo modificações nas suas formas, intenções e funções a cumprir dentro dos grupos humanos.

Na sociedade urbana e contemporânea, não há mais lugar para as fogueiras. Mas, a chama, que animava os antigos narradores, permanece na palavra dos contadores urbanos.

Embora o narrador tradicional esteja em vias de extinção na sociedade brasileira, o número crescente de contadores de histórias nos centros urbanos e de interessados nesta arte, aponta para a certeza de que, na contemporaneidade, temos sucessores para os contadores da tradição oral.

São eles que podem perpetuar a tradição narrando nas escolas, nos centros de convivência, hospitais, eventos culturais, bibliotecas e empresas. Podem educar, no sentido mais amplo da palavra, um público bastante heterogêneo, além de promover experiências estéticas, por meio do encontro com a arte da palavra.

A arte narrativa permanece viva na sociedade urbana e contemporânea e é constantemente recriada, em um progressivo processo de busca de diálogo entre diferentes linguagens artísticas, para que possa cativar o público de uma sociedade que cultua o espetáculo, concorrendo com novas tecnologias e meios de comunicação.

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 a lua, continuamos e continuaremos precisando de poetas fazendo da lua tema para as suas canções.

Enfim, o narrador reaparece em um novo tempo perpetuando uma tradição milenar, comunicando experiências que dizem respeito à universalidade do ser humano,

reconectando o sagrado na alma humana, restabelecendo os caminhos rumo a sua integridade, expressando de maneira poética segredos essenciais da condição humana.

As propostas de formação de contadores de histórias devem mobilizar reflexões, experiências e saberes que apontem para uma educação estética, comprometida com a aprendizagem de conceitos, critérios, procedimentos e atitudes que permitam dominar progressivamente o campo de conhecimento da Arte e transitar com maior propriedade pela sua linguagem, em função de uma performance com qualidade artística.

Ao longo do tempo em que fiz a pesquisa, passei por um processo significativo de aprendizagem da arte de contar histórias que transformou a contadora que eu era, na época em que contava histórias na sala de aula. O percurso vivenciado ilustra como, de fato, o contador de histórias aprende sua arte em uma trajetória pessoal de desenvolvimento e aprendizagem alimentada por experiências, leitura de arte, escuta de histórias, reflexão e prática de propostas de experimentação de contos e de desenvolvimento de recursos.

A compreensão da importância do estudo sobre a arte narrativa permitiu, em 2009, que me reunisse com outros contadores de histórias e formássemos um grupo de estudos sobre a arte de contar histórias, no Paço do Baobá, em São Paulo.

Eram encontros quinzenais formatados para a leitura e reflexão de textos teóricos, diretamente relacionados à arte narrativa e de textos de outras áreas do conhecimento - até literários, quando julgávamos pertinentes para a discussão que estávamos travando, porque abordavam conteúdos que de alguma forma se relacionavam com o nosso objeto de estudo. Cito como exemplo a leitura de fragmentos da obra literária de Muriel Barbery *A elegância do ouriço*, de onde nasceu a discussão a respeito da qualidade essencial do contador de história: a presença.

A presença, como objeto de busca do contador urbano, revela sua capacidade de, estando centrado em si mesmo, conectar-se ao outro, ao espaço, ao momento, harmonizando recursos, técnica e intenção, como aponta Machado (2004). A presença torna o contador de histórias capaz de acolher, no instante da performance, a história, seus conteúdos internos e o diálogo com o público.

Buscamos compreender caminhos para a conquista da presença, que julgamos depender da experiência com os recursos internos, como ponto de partida. Desenvolver a percepção, a observação, os sentidos, o ritmo seriam os primeiros recursos para conquistá-la.

Como todos os integrantes do grupo de estudos compartilhavam do universo da formação e performance de contadores urbanos, não foi difícil encontrarmos exemplos de contadores que ilustrassem o que estávamos construindo sobre o conceito de presença, que é facilmente reconhecida no outro quando por ele ficamos hipnotizados, enfeitiçados ou encantados.

O fato de todos terem um repertório de performances assistidas alimentava as discussões teóricas, pois é parte da formação do narrador entrar em contato com a arte narrativa e observá-la criticamente, apreciar modos de narrar, estilos diferentes do seu e outras possibilidades de criação.

O grupo de estudo promoveu, em alguns integrantes, o desejo de experimentação prática com a intenção de articular o estudo com a vivência, numa espécie de laboratório para as pesquisas. Nasceu assim a Cia do Baobá, um grupo de contadores de histórias com a proposta de unir pesquisa e prática sobre a arte de contar histórias, do qual tomei parte.

O fato de unir a pesquisa à prática era o que considerávamos um diferencial do grupo. Já havíamos assistido a muitas apresentações de narradores e grupos sem nenhuma qualidade artística e atribuíamos essa característica à falta de conhecimento e de pesquisa séria e sistemática nessa área.

Por isso, apostávamos que a nossa principal qualidade estaria na disposição para estudar.

Afinal, já havíamos iniciado a construção de um percurso de pesquisa, estudo e experiência individualmente. Entretanto, o percurso era repleto de experiências em comum.

Todas nós, Fabiana Rubira, Fernanda Ribeiro e eu havíamos estudado nos mesmos cursos (em épocas diferentes) e vivenciado as propostas de aprendizagem da arte narrativa, tendo o ensino e a aprendizagem da arte como quadro de referência.

Havíamos estudado com Regina Machado e experimentado as propostas de estudo da estrutura narrativa das histórias, dos climas e dos personagens. Havíamos realizado exercícios para acordar recursos internos e externos. Eram experiências que poderiam ser resgatadas e compartilhadas na nossa nova produção.

Nós três também havíamos sido alunas de Lydia Hortélio e de outros artistas-educadores no Teatro e Escola Brincante, onde pudemos compreender melhor o universo

da cultura popular e da música tradicional. Nestas experiências desenvolvemos noções de ritmo e de prática de instrumentos de percussão.

Também havíamos compartilhado das mesmas oficinas, palestras e cursos realizados pelo encontro internacional de contadores de histórias “Boca do Céu”, de modo que tínhamos como parâmetro os mesmos indicadores de qualidade estética como meta.

Assim, com todo esse percurso em comum, mas que foi trilhado individualmente por cada uma, em momentos diferentes, nos agrupamos para uma experiência de produção coletiva.

Escolhemos como “matéria-prima” a obra *Contos do Vampiro*, uma coletânea de histórias da tradição oral da Índia, indicação de Andrea Cavinato, também contadora de histórias que participava do grupo de estudos.

Eram, para nós, histórias inéditas que nos encantaram num primeiro momento por sua estrutura. Como nas *Mil e uma Noites*, havia uma história moldura e dentro dela outras histórias, num total de 24 narrativas.

Começamos pela leitura individual do livro. Encontrávamo-nos semanalmente para conversar sobre as histórias lidas e trocar impressões. Foi necessário que pesquisássemos a cultura e mitologia indiana para que pudéssemos compreender melhor as narrativas.

Percebemos então que estávamos diante de uma preciosidade, um tesouro verdadeiro, porque eram histórias que guardavam ensinamentos superiores e cada uma revelava um aspecto da aprendizagem de um rei – personagem da moldura – que deveria aprender, transformado pelas histórias e pelo silêncio – a ver além das aparências.

Desta constatação, nasceu o nome do espetáculo “A flor de lótus guarda uma joia”. A flor de lótus aparecia em quase todas as narrativas e, por isso, passamos a considerá-la um símbolo da obra e a joia que ela guarda, são os contos tradicionais.

Nesta escolha, aproximávamo-nos da função social do contador de histórias. Acreditávamos que estas histórias poderiam desabrochar nas pessoas, tal qual uma flor, e agregar conhecimentos preciosos à vida de cada ouvinte. Para isso, teríamos que cuidar muito bem da forma como trataríamos as narrativas para que o encontro entre elas e o público tivesse qualidade artística suficiente, para promover uma experiência estética capaz de operar transformação nas pessoas.

Com essas expectativas, começamos a trabalhar. Inicialmente, cada uma escolheu uma história da obra para contar. Após a escolha, tomamos conhecimento de uma adaptação da obra feita por Catherine Zarcate, intitulada *Enigmas do Vampiro*. Coincidentemente, Zarcate (2007) havia selecionado das 24 histórias, as três que nós gostávamos. Passamos a supor que nossa percepção havia captado da obra completa o que era essencial, dentro de uma estrutura muito complexa.

Selecionadas as histórias, a preparação para contá-las se dava fora dos encontros. Cada uma das narradoras buscou uma forma de se apropriar do conto.

Neste momento, busquei vivenciar os pressupostos teórico-poéticos de Machado (2004). Assim, passei a vivenciar as propostas de estudo do conto que já havia experimentado sob a orientação de Regina Machado e que também tinha desenvolvido com o Grupo 3D de Teatro. Desta forma, dividi a história em partes, destacando a ideia narrativa principal e fui por meio de exercícios artístico-poéticos me aproximando organicamente de cada das partes: criando imagens, sons, cores, objetos e movimentos para elas. Fui experimentando possibilidades de conhecer a história por outras vias de percepção. Memorizei a estrutura narrativa, visualizei os espaços e personagens da história “A filha do mercador e o ladrão” e, principalmente, digeri a história, saboreando suas qualidades. A história passou a me habitar e a dialogar comigo por meio de diferentes sensações: ganhou música, perfume, temperatura e cores peculiares. Uma história se torna parte da experiência do narrador, quando ele pode se relacionar com ela por diferentes vias de aproximação e observá-la por diferentes perspectivas.

Em cada encontro, contávamos as histórias uma para as outras. Cheguei a perder a conta de quantas vezes isso aconteceu. Ouvíamos o que cada uma havia observado e que ajudava a melhorar a narração. Desta forma, foram muitas vezes, mas cada uma tinha o frescor da primeira vez, porque a forma ia se transformando, era como se a história precisasse ganhar vida pela palavra pronunciada e se desenvolver pela repetição que, ao contrário de fixar uma forma rígida, lapidava a narrativa oral.

Observação, flexibilidade, disposição para brincar, experimentar, arriscar-se, senso de humor, são recursos, anunciados por Machado (2004) que buscamos estimular como boas ferramentas de trabalho.

A minha maior dificuldade era com a cadência. Precisei fazer muito exercício de ritmo para conseguir respirar junto com a história e narrar com musicalidade, com a

intenção mais pontual, para que a fala não fosse linear. A história é como uma canção. Ela tem uma melodia, um jeito certo de ser contada. Mas ao contrário das canções, as histórias não vêm acompanhadas de partituras. É preciso estudá-las para ser capaz de sentir a sua musicalidade, compreendendo-a e experimentando-a de diferentes modos para compor sua cadência.

Fui tornando-me capaz de compor o ritmo da minha narrativa brincando com ela, me aproximando dela não apenas pela leitura, mas, também pelas sensações e imagens advindas de propostas de experimentação dos espaços e dos personagens do conto.

Outra dificuldade que enfrentamos, foi o fato de que como aprendemos as histórias pela leitura do texto escrito, diferentemente do contador tradicional, que aprende pela oralidade, precisamos devolver à história as características de discurso oral.

Assim, fica evidente que os caminhos da aprendizagem da arte narrativa são diferentes para o contador tradicional e para o contador urbano. Para os contadores urbanos o conhecimento da tradição oral não é uma herança de seu grupo cultural e sim uma opção de aprendizagem, pois dificilmente o contador urbano aprende a arte narrativa como experiência de vida inserida na sua comunidade, nem tem como base a memória auditiva de seu grupo para estruturar seu pensamento. Aprende com textos escritos.

Escrita e oralidade implicam em formas diferentes de organizar o pensamento na aprendizagem dos contos e da arte de narrar. As leis que regem a oralidade são diferentes das leis que regem a escrita. O contador precisa trabalhar intensamente o discurso escrito para torná-lo novamente oral, como sugere o personagem do filme “Narradores de Javé”: “uma coisa é o fato acontecido. Outra coisa é o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado no escrito de forma melhor para que o povo creia no acontecido”.

Assim, as histórias não estavam prontas para serem contadas. As palavras escritas precisaram se transformar em imagens e as imagens em discurso oral. Neste processo de transformação do escrito para o oral, surgiram mais duas dificuldades: trabalhar o discurso oral para que ele tivesse harmonia com o clima da história (muitas vezes foi preciso escolher palavras, para que tivessem força poética) e sintetizar a narração para que não ficasse extensa demais e, ao mesmo tempo, conseguir preservar o que lhe era fundamental – o que se revelou como mais um grande desafio para todas nós.

A ideia de que arte se aprende com arte, sobretudo tendo experiências nos três eixos de aprendizagem apontados por Ana Mae Barbosa, o tempo todo esteve presente nesse

trabalho. Enquanto fazíamos exercícios, leituras e praticávamos a narração, assistíamos outros narradores, buscando, desse modo, respostas para nossas indagações e ideias que pudéssemos utilizar em nossa produção.

Possuíamos uma história moldura e três histórias dentro, precisávamos costurá-las. Do nosso repertório de espetáculos assistidos, nasceu a ideia de utilizar outras linguagens artísticas.

A concepção de um espetáculo de narração de histórias exige reflexão, pois o contador de histórias comunica na sua performance mais do que uma intenção que se desenvolve em uma ideia narrativa. Ele comunica também uma forma de conceber a função da arte narrativa, o seu universo cultural e as suas possibilidades de aprender sobre diferentes culturas, sobre arte e sobre pessoas. Tudo isso através de suas escolhas expressas na síntese da sua performance.

Sendo assim, o modo como se apresenta comunica tanto quanto a história escolhida. A forma como ele aparece ao público, suas roupas, seus objetos cênicos e o uso que pode fazer de outras linguagens artísticas indicam o nível de seu desenvolvimento estético e o grau de compreensão que possui a respeito das histórias e da função cultural do contador de histórias.

Assim, procuramos primeiramente nos alimentar com a cultura indiana. Ouvimos CDs, assistimos a vídeos de danças e observamos imagens de obras de arte, tecidos indianos, objetos, etc.

Pretendíamos “trazer a Índia para o Brasil” e optamos por misturar os elementos das duas culturas de modo a fazer uma releitura brasileira dos contos indianos. Experimentamos muitos modos de fazer isso, usando nossos limitados conhecimentos musicais. Assim, por exemplo, um mantra indiano ganhou o arranjo de um ritmo brasileiro de matriz indígena, o “caboclinho”, com instrumentos de percussão: caixa, caxixi e pau de chuva.

Selecionamos alguns mantras indianos e cantigas tradicionais brasileiras para abrir, permear e encerrar o espetáculo. Experimentamos várias, porque as cantigas e também os mantras precisavam combinar com o clima de cada história. Experimentamos usar os instrumentos para criar paisagem sonora em alguns momentos da história. Quando percebíamos que os elementos musicais não estavam em harmonia com o conjunto, favorecendo a ideia de unidade, buscávamos outros materiais.

Fato semelhante ocorreu com as movimentações. Pesquisamos alguns gestos e passos de danças indianas e fizemos uma articulação com as movimentações das cirandas brasileiras, posto que as danças circulares são milenares e estão presentes em diferentes culturas.

Os elementos visuais foram pensados de modo a oferecer ao público o desafio à percepção e não imagens literais e prontas. Concebemos o cenário principal como um painel que pudesse representar as histórias que seriam narradas, sintetizando o conteúdo dos Contos do Vampiro. É importante ressaltar que isto era o que o painel representava para nós, queríamos que a imagem oferecesse ao público outras possibilidades de leitura e como, ocorreria nas histórias, também oferecessem um enigma. Em hipótese alguma queríamos algo estereotipado e nem objetos, no espaço cênico, feitos com materiais que oferecessem poucas oportunidades de apreciação estética, tais como certos tipos de plástico, como tnt, e.v.a. e isopor.

Os elementos que possuíamos, no espaço da performance, eram bancos de madeira escura, tecidos originais da Índia com padrões e motivos cuidadosamente escolhidos, castiçais com velas, cestos de palha com pétalas de flores, os instrumentos musicais – que também cumpriam uma função plástica e o painel confeccionado com tecidos.

Pesquisamos imagens que pudessem nos orientar na escolha da imagem do painel e chegamos à escolhida. Demos forma à imagem desenhando no papel. Como havíamos visto muitas imagens da flor de lótus, utilizamos essas referências para compor o painel: flor de lótus branca a frente de uma lua nova.

Para escolher a textura dos tecidos e as cores fizemos um estudo sobre o significado das cores na cultura indiana e experimentamos apreciar a composição entre duas ou três cores em busca do que combinava e se complementava. Buscamos tecidos que valorizassem as cores escolhidas e que tivessem efeito interessante sob luz artificial. Escolhemos adornos mais típicos da cultura brasileira, como fitas e rendas, sempre pensando no encontro entre Índia e Brasil.

Fizemos duas experiências com figurino. A primeira, usando roupas indianas e a segunda, roupa neutra (preta). Optamos pela segunda porque valorizava mais as cores do tecido que usávamos nas movimentações e assim, a roupa neutra harmonizava melhor no conjunto. Também, como não somos indianas, corríamos menor o risco de nos apresentar como tipos caricatos.

O primeiro ensaio aberto que fizemos foi no evento “Boca do Céu”, edição local na cidade de Lins, interior de São Paulo, em 2009. A experiência, neste dia, apontou o que precisava ser melhorado, eliminado, mantido e acrescentado. Outros contadores nos assistiram e contribuíram com suas observações para uma melhor avaliação do produto que estávamos apresentando.

As observações apontaram que os desafios que teríamos pela frente estavam relacionados aos elementos de passagem e na organização das partes dentro do todo e menos nas narrações em si. Por um lado, ficamos bastante satisfeitas pelo resultado do trabalho com as histórias, por outro, saímos desta experiência convencidas de que precisávamos adquirir maior domínio das outras linguagens artísticas que estávamos utilizando, como o canto, a execução dos instrumentos e a dança.

Foi neste ponto da trajetória que mais uma pessoa passou a integrar a Cia do Baobá, Mariana Fagundes, musicista. Sua presença no grupo agregou preparação vocal, que não fazíamos, a substituição de cantigas e a utilização de uma variedade maior de instrumentos musicais. Antes possuíamos os tambores, caxixis, pau de chuva e símbalos. Com a entrada de Mariana, passamos a ter o violão, a flauta transversal e a flauta doce, que deram um colorido especial ao espetáculo, concretizando ainda mais o nosso desejo inicial de juntar Brasil e Índia.

Ao lado de uma pessoa que domina a linguagem musical, foi possível utilizar mais a música como paisagem sonora nos momentos mais bonitos ou de suspense das histórias. Era um desejo que tínhamos integrar a música na narrativa partindo do pressuposto de que no começo era uma coisa só. Música e história se completavam.

O contato com a música não é importante apenas para o narrador que quer utilizá-la na narração. Ainda que o narrador não pretenda cantar, tocar instrumentos ou fazer sonoplastia em sua performance, a vivência musical desenvolve o ritmo, que por sua vez, contribui para acordar a sensibilidade e a tomada de consciência de que, na narração, as palavras e as pausas se combinam num determinado ritmo, numa alternância de altura, velocidade, tom. É a cadência da narração.

A segunda apresentação, feita no Boca do Céu – edição Vila Guacuri - superou a primeira revelando que, de fato, a produção artística é um processo de aprendizagem. A transformação claramente observável revelou que a forma artística é construída progressivamente e pela experiência de fazer, refletir, estudar e refazer, numa cadeia de

experiência que desenvolve os saberes, os recursos e as técnicas que, pela persistência e disciplina, vão se tornando qualidades do contador de histórias e que pouco a pouco vão sendo incorporados à narrativa.

Acredito que o espetáculo “A flor de lótus guarda uma joia” ainda não chegou na sua forma final, talvez uma forma final não exista. A música ainda pode ser mais utilizada como paisagem sonora em outros momentos da narrativa. Não chegamos a experimentar outros recursos visuais como objetos, sombras, bonecos. Utilizamos movimentações com tecidos que visualmente formavam desenhos interessantes. O uso do tecido pode ser ampliado.

Contudo, mudanças implicam em mais processo de pesquisa e de domínio de técnicas e linguagens – que certamente não são aprendidas pela imitação mecânica de modelos. O grupo não deseja usar elementos e técnicas de forma leviana ou amadora, nem, muito menos, estereotipada.

Repensando as práticas de formação, observo que, o processo de aprender a contar histórias, não ocorre através de observação e imitação de técnicas oferecidas por cursos e livros, que pretensiosamente visam ensinar alguém a ser um contador de histórias através da apresentação de técnicas e de receitas. Tais práticas, sustentam-se na herança de uma concepção de aprendizagem via repetição de modelos e que, embora possam ajudar a contar histórias, pouco contribuem para ajudar alguém a contar histórias com qualidade artística.

Os espaços de formação de contadores de histórias devem priorizar a educação estética e o exercício da imaginação criadora dos aprendizes, em função da busca pela eficiência poética nos elementos selecionados para acompanhar a voz do contador, estimulando ainda pesquisas corporais, sonoras, plásticas e de repertório de contos.

A arte é fruto de um processo de elaboração pessoal, alimentado pelas inúmeras situações de aprendizagem e experiência, que se organizam em tipos de contato, por meio de ações específicas, que se interpenetram como bem nos orientam os três eixos da Proposta Triangular, enunciados por Ana Mae Barbosa. A educação estética instrumentaliza o artista a interagir cognitiva, perceptiva e sensivelmente com sua produção. É pela experiência que o percurso de criação pessoal do contador se desenvolve. Por meio de múltiplas propostas, articuladas em sequências de situações de aprendizagem, dispostas de modo a favorecer, pela experiência estética, o progresso contínuo de

conhecimento sobre a arte de contar história, construído com base no crescimento pessoal e nas pesquisas artísticas do narrador.

Desta forma, experimentando novas possibilidades, pesquisando histórias, estudando outras linguagens artísticas e escutando outros contadores de histórias, a Cia do Baobá não encerra o processo. Ele continua como forma contínua de formação de narradores em busca da qualidade artística em sua produção por meio de experiências, que se configuram em múltiplos modos de se relacionar no cotidiano com pessoas e situações, com os contos e com a arte de narrar.

O grupo entende que a performance do narrador é uma síntese nascida da sua história pessoal, das suas oportunidades de aprendizagem, da sua imaginação criadora e de seu desenvolvimento estético.

É uma educação artística, ou seja, uma educação pela arte que proporcionará isso. E arte se aprende por meio do acesso ao conhecimento construído sobre o objeto de estudo, por meio da própria produção (praticando, observando a própria produção, experimentando jeitos diferentes de produzir, dominando técnicas, desenvolvendo recursos, incorporando novas descobertas à própria produção) e por meio da leitura artística.

Mas, também é parte da educação estética do narrador apreciar arte de modo geral, posto que o pouco contato com artes visuais, música, dança e demais linguagens artísticas dificulta o juízo estético. Algo que gera a incapacidade de ler e julgar arte e que irá refletir na capacidade de fazer escolhas, harmonizar elementos em uma apresentação e, obviamente, pode resultar no uso de imagens e materiais estereotipados com qualidade duvidosa.

É por isso que cursos e oficinas sustentados por propostas de imitação de modelos e aprendizagem mecânica de técnicas, dificilmente proporcionarão ao contador de histórias uma formação significativa dentro do ensino e aprendizagem da arte narrativa.

Além disso, mesmo uma ótima oficina ou curso não poderá tornar alguém um narrador. Posto que não é possível ensinar alguém a contar histórias, já que é um tipo de conhecimento que não pode ser transmitido descolado da experiência pessoal. Nos cursos e oficinas de curta duração não há tempo suficiente para as pessoas exercitarem o fazer artístico, para se auto observarem e irem transformando sua produção, na repetição do fazer.

Uma oficina ou curso pode, sim, ser uma experiência. O contador de histórias urbano deve saber que ele se formará contador se estiver disposto a construir uma trajetória pessoal que será alimentada por diferentes modos de aprender e de se aproximar do conhecimento: cursos, oficinas, escuta de outros contadores, leituras, aprendizagem de técnicas, contato com as linguagens artísticas, entre outras possibilidades. É um percurso que se constrói em longo prazo e que dependerá, é claro, da qualidade das propostas a que tem acesso e da capacidade e disponibilidade de refletir sobre o que vê, lê, ouve e experimenta.

Quando encerrei o projeto de pesquisa sobre a narração de histórias com o Grupo 3D de Teatro, o diretor do espetáculo Sérgio de Azevedo compartilhou com o grupo de atores e comigo um pequeno texto do dramaturgo inglês Peter Brook. Lembro-me da intensidade das sensações: era uma tarde de sábado. Fazia muito calor e estávamos todos sentados no chão, fazendo a avaliação do processo. O grupo decidiu, a partir de então, em agradecimento à contribuição que a arte de contar histórias havia trazido ao produto final que haviam elaborado, terminar cada apresentação do seu espetáculo à maneira dos contadores africanos. Também agora escolho terminar assim, registrando as palavras de Peter Brook, lidas naquela tarde:

“Num vilarejo africano quando um contador de histórias chega ao fim de sua fábula, ele coloca a palma de sua mão no chão e diz ‘eu coloco a minha história aqui’ então acrescenta ‘para que outra pessoa possa continuá-la um outro dia’”.

Que ela possa ser continuada por muitos!

REFERÊNCIAS²³

ALCOFORADO, D. F. X. & ALBAN, M. R. S. **Contos populares brasileiros – Bahia**. Recife: Editora Massangana, 2001.

ALMEIDA, M. Berenice e PUCCI, Magda Dourado. **Outras terras, outros sons**. São Paulo: Callis, 2003.

ALMEIDA, Maria Inês de e QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz – as edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

ALPHEN, Pauline. **A odalisca e o elefante**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

ALVES, R. e BRANDÃO, C. R. **Encantar o mundo pela palavra**. São Paulo: Papirus, 2006.

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos**. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

_____. **Teatro de animação – da teoria à prática**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

_____. **Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. – (Coleção texto e arte v.2)

ANÔNIMO. **Contos do vampiro**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

AYALA, Marcos e AYALA, M. I. Novais. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 1995.

BARBERY, Muriel. **A elegância do ouriço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARBOSA, Ana Mae. (org). **Arte-educação: leitura no subsolo**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 1997.

_____. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. (org.) **Arte / educação contemporânea – consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2005.

²³ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

_____. **Arte-educação no Brasil.** 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.** São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

BOSI, Alfredo. (org.) **Cultura brasileira: temas e situações.** 4ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

_____. **Reflexões sobre a arte.** 7ªed. São Paulo: Ática, 2006.

BRITO, Teca Alencar de. **Música na educação infantil.** 2ª ed. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BUORO, Anamelia Bueno. **Olhos que pintam – a leitura da imagem e o ensino da arte.** 2ª ed. São Paulo: Educ / Fapesp / Cortez, 2003.

_____. **O olhar em construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola.** São Paulo: Cortez, 1996.

CALVINO, Ítalo. **Fábulas italianas.** São Paulo: Cia das Letras, 1992.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade.** 4ªed. São Paulo: Edusp, 2008.

CANETTI, Elias. **As vozes de Marrakech – anotações sobre uma viagem.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do folclore brasileiro.** Volume 1. 7ª ed. São Paulo: Global, 2002.

_____. **Antologia do folclore brasileiro.** Volume 2. 4ª ed. São Paulo: Global, 2002.

_____. **Literatura oral no Brasil.** 2ª ed. São Paulo: Global, 2006.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito.** 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CATTANI, Idea B. **Arte contemporânea: o lugar da pesquisa.** In: BRITTES, Bianca e TESSLER, Edida. O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

CAVALCANTI, Joana. **Caminhos da literatura infantil e juvenil.** 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia.** São Paulo: Ática, 1994.

COELHO, Betty. **Contar histórias – uma arte sem idade.** 10ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas.** São Paulo: Ática, 1991.

- COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- COLL, César e TEBEROSKY, Ana. **Aprendendo arte**. São Paulo: Ática, 2004.
- DEMO, Pedro. **Pesquisa: princípio e método educativo**. São Paulo: Cortez, 1990.
- DEWEY, John. **El arte como experiencia**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2008.
- DIAS, Marina Célia M. e NICOLAU, Marieta L. M. (orgs.). **Oficinas de sonho e realidade na formação do educador da infância**. 2ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2003
- DOHME, Vânia D'Angela. **Técnicas de contar histórias**. 2ªed. São Paulo: Informal Editora, 2005.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FERNANDES, Florestan. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FERNANDES, Frederico A. Garcia (org). **Oralidade e literatura – manifestações e abordagens no Brasil**. Loderina: Eduel, 2003.
- FERREIRA SANTOS, Marcos. **Crepusculário: conferências sobre mitohermenêutica & educação em Euskadi**. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Zouk, 2005.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 9ªed. Rio de Janeiro: LTC, 2007.
- FORTUNA, Marlene. **A obra de arte além da sua aparência**. São Paulo: Annablume, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **Hermenêutica del sujeito**. La Plata: Altamira, 1996.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. 49ª ed. São Paulo: Global, 2004.
- FRITZEN, Celdon e MOREIRA, Janine (orgs.). **Educação e arte: as linguagens artísticas na formação humana**. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- FUSARI, M. F. R e FERRAZ, M. H. C. T. **Arte na educação escolar**. 2ªed. São Paulo: Cortez, 2001.
- _____. **Metodologia do ensino de arte**. São Paulo: Cortez, 1993.
- GALLAND, Antoine [versão de]. **As mil e uma noites**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 2 v.
- GIRARDELLO, Gilka (org.). **Baús e chaves da narração de histórias**. Florianópolis: SESC-SC, 2004.

- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GOMES, Lindolfo. **Contos populares brasileiros**. 3ª ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965.
- GUIMARÃES ROSA, João. **Manuelzão e Miguilim: (Corpo de baile)**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (Biblioteca do Estudante).
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2003.
- HEAD, Herbert. **A educação pela arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- IAVELBERG, Rosa. **Para gostar de aprender arte – sala de aula e formação de professores**. Porto Alegre: Artmed, 2003.
- JEANDOT, Nicole. **Explorando o universo da música**. 2ª ed. São Paulo: Scipione, 1997.
- JECUPÉ, Kaka Wera. **A terra dos mil povos**. 3ª ed. São Paulo: Peirópolis, 1998.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- KHUSRU, Amir. **O jardim e a primavera – histórias de quatro dervixes**. São Paulo: Attar Editorias, 2006.
- LEITE, Eudes Fernandes e FERNANDES, Frederico. (org). **Oralidade e literatura 2 – práticas culturais, históricas e da voz**. Londrina: EDUEL, 2007.
- _____. **Oralidade e literatura 3 – outras veredas da voz**. Londrina: EDUEL, 2007.
- LIMA, Francisco Assis de Sousa. **Conto popular e comunidade narrativa**. São Paulo/Recife: Terceira Margem/Editora Massangana, 2005.
- LIMA, Rossini Tavares de. **Escola de folclore: estudo e pesquisa de cultura espontânea**. São Paulo: Escola de Folclore, 1983.
- LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- MACHADO, Regina. **Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias**. São Paulo: DCL, 2004.
- _____. **O violino cigano e outros contos de mulheres sábias**. São Paulo: Cia da Letras, 2004.
- _____. **Arte-educação e o conto de tradição oral: elementos para uma pedagogia do imaginário**. São Paulo: ECA/USP, 1989 (tese de doutorado).
- MARQUES, Francisco (Chico dos Bonecos). **Muitos dedos: enredos – um rio de palavras deságua num mar de brinquedos**. São Paulo: Peirópolis, 2005.

MARTINS, M., PICOSQUE, G. e GUERRA, M. T. **Didática do ensino de arte: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte**. São Paulo: FTD, 1998.

MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social – teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2002.

MUNDURUKU, Daniel. **O banquete dos deuses**. São Paulo: Global Editora, 2009.

MUSEU AFRO BRASIL. **Uma visita ao Museu Afro Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

NABHAN. In: FERNANDES, Frederico A. Garcia (org.). **Oralidade e literatura**. Loderina: Eduel, 2003.

NICOLAU, Marieta L. e DIAS, Marina Célio M. (orgs.). **Oficinas de sonho e realidade na formação do educador da infância**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. **Arte, educação e cultura**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2007.

PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS: ARTE / Secretaria de Educação Fundamental. 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Estética. Teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

PARSONS, Michael. **Compreender a arte**. Lisboa: Presença, 1992.

PELLEGRI FILHO, Américo. **Literatura folclórica**. São Paulo: Manole, 2000.

PILLAR, Analice Dutra (org.). **A educação do olhar no ensino das artes**. 4ª ed. Porto Alegre: Mediação, 1999.

PIMENTEL, A. e TRIGUEIRO, O. **Contos populares brasileiros – Paraíba**. Recife: Massangana, 1996.

PIRES, Cornélio. **Conversas ao pé-do-fogo: conversa caipira**. Itú-SP: Ottoni Editora, 2002.

_____. **Quem conta um conto...** Itú-SP: Ottoni Editora, 2002.

_____. **Seleção caipira**. Itú-SP: Ottoni Editora, 2006.

RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis**. 44ª ed. São Paulo: Record, 2003.

READ, Herbert. **A educação pela arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

REGO, José Lins do, 1901-1957. **Romances reunidos e ilustrados**,: 1: Menino de engenho / José Lins do Rego. – 32ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

ROSSI, Maria Helena Wagner. **Imagens que falam – leitura da arte na escola**. 3ª ed. Porto Alegre: Mediação, 2003.

SAITO e ZORZO-VELOSO. In: FERNANDES, Frederico A. Garcia (org). **Oralidade e literatura**. Lodrina: Edue, 2003.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 2ª ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SCHAFER, Murray R. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 2000.

SCHILLER, Friedrich. **Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

SHAH, Saira. **A filha do contador de histórias – uma jornada aos confins do Afeganistão**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

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.

SOLÉ, Isabel. **Estratégias de leitura**. 6ª ed. Porto Alegre: Artmed, 1998.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

TAHAN, Malba. **A arte de ler e contar histórias**. Rio de Janeiro: Conquista, 1966.

_____. **Lendas do deserto**. 19ªed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Maktub!** 20ªed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Minha vida querida**. 16ªed. Record, 1997.

_____. **O homem que calculava**. 55ª ed. Record, 2001.

TOLKIEN, J.R.R. **Sobre histórias de fadas**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

VARGAS, Lisete A. Machado de. **Escola em dança – movimento, expressão e arte**. Porto Alegre: Mediação, 2007.

WARNER, Marina. **Da fera à loira – sobre contos de fadas e seus narradores**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

YAMA, Yaguare. **Puratig – o remo sagrado**. São Paulo: Peirópolis, 2001.

YUNES, Eliana (org.). **Pensar a leitura: complexidade**. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

ZABALA, Antoni. **A prática educativa – como ensinar**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 2001.

ZARCATE, Catherine. **Enigmas do vampiro – histórias da Índia**. São Paulo: SM, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz – a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Sites:

<http://www.fundaj.gov.br> (Fundação Joaquim Nabuco)

<http://www.rodadehistorias.com.br>

<http://www2.ufba.br>

<http://www.bocadoceu.com.br>

CD:

Ô, Bela Alice.... – Música Tradicional da infância no sertão da Bahia no começo do século XX – Pesquisa e Direção – Lydia Hortélio, Arranjos – Antônio Madureira, 2004.

DVD:

NARRADORES de Javé. Direção: Eliane Caffé. Intérpretes: José Dumont; Matheus Nachtergaele; Jorge Humberto e Santos; Gero Camilo; Néelson Dantas. Brasil: Vídeo Filme, 2002. 1 dvd (102 min), NTSC, colorido.

PEIXE GRANDE e suas histórias maravilhosas. (Big Fish). Direção: Tim Burton. Intérpretes: Ewan McGregor, Albert Finney, Billy Crudup, Jessica Lange, Alison Lohman, Helena B. Carter, Robert Guillaume, Marion Cotillard, Matthew McGrory, David Tennant... EUA: Sony Picture. 2003. 1 dvd (125 min), NTSC, colorido.

FOTOS:

Acervo “Boca do Céu”.

Acervo “Grupo 3D de Teatro”

www.pletz.com.br (imagens do espetáculo “O Círculo de Salomão”)

ANEXO 1

ENTREVISTAS COM CONTADORES DE HISTÓRIAS URBANOS¹

¹ As transcrições das entrevistas realizadas em áudio foram feitas de modo a preservar o conteúdo e interferir o mínimo possível na forma de comunicação. Desta forma, mantêm as características do discurso oral.

LISTA DE ENTREVISTADOS

ENTREVISTA 1 – Aglaê D’Ávila Fontes	3
ENTREVISTA 2 – Cristiane Velasco	9
ENTREVISTA 3 – Estêvão Marques	14
ENTREVISTA 4 – Gislayne Avelar Matos	22
ENTREVISTA 5 – Lenice Gomes	37
ENTREVISTA 6 – Liliana Cinetto	40
ENTREVISTA 7 – Madalena Monteiro	43
ENTREVISTA 8 – Stela Barbieri	48
ENTREVISTA 9 – Viviane Coentro	56

ENTREVISTA 1

Aglaê D'Ávila Fontes

Idade: 71 anos

Origem: Aracaju - Sergipe

SESC Pinheiros, maio de 2006

Aglaê d'Ávila Fontes² é uma das maiores pesquisadoras da cultura popular do estado de Sergipe. Formada em Filosofia com pós-graduação em Educação Musical e Educação Infantil. Apresentadora e produtora de um programa na TV Caju, chamado "Andanças do Folclore Sergipano". Diretora do Centro de Criatividade de Sergipe. Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe. Secretária de Estado 3 vezes. Membro da Academia Sergipana de Letras. Ganhadora do prêmio Talentos da Maturidade, categoria Contador de Histórias, do Banco Real. Presidente da Comissão Sergipana de Folclore. Membro do Conselho de Cultura do Estado de Sergipe. Palestrante, professora e consultora em Arte-Educação. Como escritora é vencedora de vários prêmios literários, entre as diversas condecorações: Medalha Sylvio Romero, da Academia Sergipana de Letras.

Há quanto tempo conta histórias?

Olha, eu acho que quase a vida toda. Porque é o seguinte, eu venho de uma família que minha avó contava histórias e minha mãe contava muitas histórias e trabalhava até com teatro de bonecos. Então a história sempre esteve na minha linha de ação. Então quando eu fui estudar Educação Musical e, depois que eu criei a escola, claro que a história sempre esteve dentro da minha escola em peças de teatro, em histórias contadas em sala de aula, a história sempre caminhou dentro da minha vida, toda a vida. Não só como pesquisa, porque a essa

² Informações retiradas do site: www.singrandohorizontes.blogspot.com, acesso em 18/01/2010, às 16h.
Imagem retirada de: aglaefontes.blogspot.com, acesso em 01/03/2010, às 18h21.

altura quando eu criei a escola eu comecei também a me interessar muito pela área da cultura popular. Isso foi um “v” muito forte porque eu comecei a pesquisar não só as histórias, mas as danças e os folguedos do meu estado e a publicar obras sobre isso e a escola foi um espaço onde eu fui trabalhar como eu queria as histórias que eu pesquisava, transformando muitas delas em peça teatral ou em concertos: uma história toda narrada com toda a estrutura musical feita pelos alunos, enfim, foi uma descoberta que nunca parou, foi esta da história. E o meu estado é muito rico, porque o Nordeste todo é realmente muito rico, então ela sempre teve junto a mim. Em uma ocasião, publiquei um livro com oito dessas histórias que eu transformei em dramaturgia narrada ou em sua oralidade, ou dramatizada ou musicada, a história sempre esteve junto a mim, até hoje. Agora acho que ela não vai sair mais de junto de mim, com essa idade!

Então você começou a contar pela descoberta da cultura popular [...]

Sim, dessa descoberta da cultura popular e fui me interessando, fazia teatro também e escrevia teatro. Então, um dos encantamentos foi descobrir que material extraordinário a gente tinha na cultura popular que podia ser transformar em textos teatrais e podia ser narrado na sua estrutura e sempre que eu escrevo um texto teatral baseado numa dessas histórias, eu sempre coloco na abertura a história em seu aspecto original porque acho muito importante que a gente respeite a pesquisa que foi feita, o levantamento que foi feito, a análise que foi feita desses contos e dessas histórias que estão na boca do povo.

E esse trabalho surgiu quando a senhora abriu a escola [...]

É, porque era muito nova e quando comecei a pesquisar eu fui vendo o valor extraordinário que aquele material que estava na minha mão e que podia não só ser trabalhado na escola, do ponto de vista literário, porque isso iria ajudar a firmar a identidade cultural dos alunos. Acredito nisso até hoje, que a escola precisa ser uma aliada da cultura popular, não como uma coisa extraordinária que é apresentada, mas, na verdade, como um elemento na busca dessa identidade cultural e das nossas raízes.

E aonde você desenvolve, hoje, este trabalho de contar histórias?

Bom eu desenvolvo muito através das palestras que eu faço, porque quando eu faço qualquer palestra sobre assuntos da cultura popular, eu sempre encontro uma forma de incorporar uma história, que mostra essa cultura que está viva. E também lá no Centro de Criatividade, eu continuo com um grupo de teatro de bonecos, lá em Sergipe, que é o Mamulengo do Cheiroso. Então esse grupo nasceu das minhas aulas de psicologia e eles se dedicam especialmente a trabalhar a cultura popular. Eles só montam peças que estão dentro dessa cultura popular e trabalham demais as histórias, em forma de teatro de bonecos. Então, através deles eu continuo muito esse trabalho, não que eu continue dirigindo eles, mas porque é um grupo muito chegado a mim. Então, é lá no Centro de Criatividade, em palestras ou encontros, como neste que estamos aqui.

Você participou de algum curso ou oficina para aprender a contar histórias ou aprendeu pela tradição oral?

Ela entrou em mim pela tradição oral, ouvindo os grandes contadores de histórias que não tinham curso de nada e conseguiam fazer os elementos que hoje, quando eu dou o curso de *contação* de histórias, eu mostro. Mas eles não tinham nenhuma formação e, no entanto, eles faziam a diferença dos personagens. O perfil dos contadores é aquele que trabalha muito bem a diferença dos personagens, que tem o ritmo na fala, que tem uma clareza na sua dicção e que também não se esquece da história no meio do caminho. Tenho uma pesquisa muito interessante, onde digo “Senhor, e se esquecer do final de uma história que o senhor adora?”. “Se esquecer da história eu invento, uai!”. Entendeu? Então, esses contadores foram muito estímulo para mim, me instigaram muito e vendo como eles contavam bem, como prendiam a platéia. Outra coisa que não posso negar, é a questão do teatro na minha vida, porque com o teatro na minha vida, eu trabalhei justo isso: voz, ritmo, corpo, expressão não só da face, mas expressão da sonoridade, do valor que a palavra tem para prender, para levar a emoção, porque a palavra tem um dom maravilhoso e eu acho que, também as histórias, elas são caminhantes e como eu acho esse caminhar extraordinário. De repente, eu encontro uma história que está lá em Sergipe, na boca do povo, encontro ela de repente na Índia, de repente

encontro essa história na França. Esse caminhar constante da história no mundo é uma coisa que me atrai muito. Acho isso fantástico. Então, essa coisa começou de forma não planejada, mas depois, ela foi me levando a um estudo sobre, cada vez mais nessas informações, no conhecimento e na prática da história.

Todas as histórias do seu repertório são da tradição oral?

Eu crio algumas, mas eu gosto muito mais de contar as histórias da tradição oral porque acho que são nelas que está a vida real do povo. A que a gente escreve, a gente entra na área da literatura. A do povo já é mais espontânea, mais aberta. Mas às vezes, escrevo muito peças de teatro baseadas nessas histórias.

E o que a senhora acha que deve fazer parte de uma boa apresentação?

Bom, ter presença, ritmo na narrativa é importantíssimo, a interpretação porque se você faz tudo no “retotó”, você não prende. Estamos vivendo num mundo onde o som e a palavra são importantíssimos, estão aí, toda a hora as crianças e os adultos vendo a televisão, como é que o áudio-visual, então se você tem uma história sem graça, sem por nela sua alma, e essa alma eu chamo de expressão, de interpretação, você não desperta o imaginário de ninguém.

Eu acho importantíssimo que as pessoas descubram o ritmo, o valor da palavra, o valor da tônica da palavra, o recurso que você dá a cada frase que precisa e você ser capaz de numa só história, você interpretar um, dois, três personagens.

A senhora acha que a decoração do espaço, a roupa do contador faz a diferença?

Depende do que você vai fazer. Você pode ter uma história que é narrada simplesmente e, aí, você precisa ainda mais desses elementos ou pode ser uma história que você usa elementos de cena, que são variantes nas formas de você conquistar a plateia, como

a gente viu aqui várias formas de *contação*. Aquele grupo que se apresentou ontem, que lindo! Então eu acho que o teatro pode ser muito útil na área da *contação* de histórias.

A senhora gosta de usar objetos?

Eu uso muito a música porque como está na minha área de especialidade, eu crio canções para introdução da história, eu posso tocar e fazer os elementos. Isso vem, fica em torno do espetáculo que tive em rádio contando histórias, criando para crianças durante sete anos. Depois que me casei, os filhos nasceram e daí não tive mais tempo. E também trabalhei já há alguns anos atrás, na televisão. A rádio nos leva mais a trabalhar o imaginário porque você tem uma música que faz todo o campo de ação, mas você imagina. A televisão é mais cruel, as coisas têm que acontecer realmente. Eu acho o rádio uma forma muito interessante de você atingir um público infantil e um público adulto, porque essa história de se pensar que história é só para criança é um grande erro, uma inverdade.

Mas se conta diferente para adulto e criança?

Sim. Veja bem, eu acho que não é diferente do ponto de vista da interpretação, do nível da história, de não esquecer no meio, de nada dessas coisas, tanto faz criança ou adulto. Para criança você só vai ver que tipo de história elas teriam uma atração maior. Mas quanto à capacidade de contar, você tem que ser bom, tanto para o adulto e para a criança ainda mais porque ela é transparente. Então ela descobre o erro da gente em um instante.

Como é sua preparação antes de contar a história?

Eu trabalho muito com uma coisa que eu chamo de *guião*. Se eu escolho a história, eu faço um *guião* da história, ou seja, quem são seus personagens, eu tento imaginar um perfil para cada um dos personagens. Depois, quais são os personagens animais, quais são os personagens fantásticos, por exemplo, na história que eu contei ontem, que foi a do “Bicho Manjoléu” então tem três elementos mágicos que são: uma bota que leva para onde você quer,

uma carapuça que lhe esconde e uma chave que abre tudo quanto é porta. Então eu vou selecionando os elementos da história. Para você ter um guia, por isso que eu chamo de *guião*, e essa mesma ficha eu uso no teatro. Então eu boto lá: em que tempo esta história está, qual é o nível de interesse desta história, quais são os elementos que eu posso chamar mais a atenção, ou seja, aspectos morais, aspectos da sensibilidade, ao romantismo, o quê? E aí, também, imagino muito a questão da música que pode caminhar junto com esta história, para mim ela faz o que eu chamo de paisagem sonora. Toda a história tem que ter uma paisagem sonora para que a gente imagine onde ela aconteceu.

E para terminar, a senhora considera contar histórias uma arte?

Eu acho que contar histórias precisa de elementos da arte, principalmente da arte cênica, da arte teatral. Isso é o meu ponto de vista, isso sem falar que existem os contadores autênticos, que são realmente os elementos mais importantes desse trabalho e que não foram para escola nenhuma, e não sabiam teoria literária nenhuma, e que são maravilhosos. Então, esses contadores são autênticos, eles fazem a *contação* de sua história parecer realidade, mudam de vozes, fazem tudo aquilo que eu estou dizendo que é técnica, mas eles fazem na espontaneidade, isso é maravilhoso. Eles são na verdade, um retrato para a gente que não é um contador autêntico conseguir fazer uma coisa tão bonita como eles fazem. Eles são mestres!

ENTREVISTA 2

Cristiane Velasco

Idade: 36 anos

Origem: São Paulo

e-mail, agosto de 2008

Cristiane Velasco³ é formada em Artes Plásticas pela FAAP, com Especialização em Arte Educação pela ECA-USP e atualmente trabalha como educadora na Casa Redonda Centro de Estudos. Coursou diversas oficinas de brincadeiras, poesia e danças populares brasileiras, no Teatro e Escola Brincante, onde atualmente é professora do módulo “contos e histórias tradicionais”, do curso de Formação de Educadores Brincantes. Iniciou-se na arte de contar histórias sob orientação de Regina Machado e em 2000/2001 integrou a Cia Palavra Viva: Contadores de Histórias. Criou o projeto “Dançando Histórias” e desde 1998 apresenta para adultos e crianças, reunindo dança, cantos e contos tradicionais.

Em 2009, escreveu e interpretou o monólogo “Aguadouro”, no Teatro e Escola Brincante, espetáculo que mescla imagens fantásticas com situações cotidianas. A história contada por cada uma das sete mulheres grávidas de Aguadouro é a história de uma única personagem em transformação.

Gostaria que você falasse um pouco do seu percurso. Como você aprendeu ou vem aprendendo a contar histórias?

Bem, eu nunca soube responder à pergunta fatídica *o que é que você vai ser quando crescer?* Isto sempre foi motivo de grande angústia para mim.

Quando eu era menina, tinha dois sonhos recorrentes: em um deles eu aparecia voando, no outro, eu respirava dentro d’água. Ambos me alimentavam da mesma Alegria, de modo que cresci buscando encontrar alguma atividade que me devolvesse essa sensação primeira dos sonhos da minha infância [...]

³ Informações retiradas do site: www.teatrobrincante.com.br, acesso em 10/02/2010, às 21h10.

Imagem retirada do site: www.granjaviana.com.br, acesso em 01/03/2010, às 18h24.

Chegou a hora de prestar vestibular e entrei em desespero. Prestei Letras, Artes Plásticas e Psicologia, experimentei um pouco de cada curso e acabei me formando em Artes Plásticas, com a Licenciatura. Trabalhei alguns anos com Joalheria, em oficinas de joalheiros e depois em minha própria oficina, mas aquilo não respondia minha pergunta. Em meio a isso, sempre trabalhei com Dança. Tive uma primeira formação de Clássico e depois, por 15 anos, me dediquei ao Flamenco, dando aulas e me apresentando em companhias de Dança Flamenca. Durante 7 anos também pratiquei e me apresentei como dançarina de Odissi, o mais antigo estilo de Dança Clássica Hindu. Eram danças bastante distintas e complementares, mas também não respondiam minha pergunta, que seguia beliscando [...]

Até que em 1998 tive contato com as contadoras de histórias Regina Machado e Stela Barbieri. Fiz uma Especialização em Arte-Educação na ECA-USP, coordenada por Regina Machado, além de cursos específicos sobre a arte de contar histórias. Assisti a diversas apresentações, integrei por um ano a *Cia Palavra Viva* de contadores de histórias, também dirigida por Regina e, aos poucos, fui percebendo que, através dessa arte tão antiga, eu poderia reunir diversas experiências significativas para mim.

Fiz também muitas oficinas relacionadas à Cultura Popular Brasileira, suas cantigas e brincadeiras, suas danças e seus folguedos. Em busca de uma dessas oficinas, cheguei à *Casa Redonda Centro de Estudos*, um espaço de educação infantil coordenado por Maria Amélia Pereira, mais conhecida como Péo. A oficina chamava-se *Oficina do Peixe* e seria ministrada por Péo e Lydia Hortélio, etnomusicóloga, pesquisadora de cantigas e brinquedos da Cultura Popular e daquilo que batizou como uma Cultura da Infância. Naquele dia elas finalizaram o encontro propondo a construção coletiva de uma piaba voadora de papel. Senti um imenso “arrepio de reconhecimento”: aquele peixe voador era a síntese dos sonhos de minha infância.

Iniciei um estágio na Casa Redonda e, desde então, venho trabalhando nesse espaço como educadora. Aos poucos comecei a perceber que aquilo que pretendia reunir, as crianças já sabiam. Dos retalhos que procurava costurar, a Cultura Popular já era a colcha inteira. Com as crianças aprendo que as histórias são brincadas com o corpo todo. Através das manifestações da Cultura Popular Brasileira aprendo a maravilha que é o Inteiro das coisas. Nessas duas fontes, re-aprendo a Alegria.

Assim venho me costurando por dentro; dançando, cantando, escrevendo, compondo espaços e elementos para contar histórias. Dessa costura nasceu o *Dançando Histórias*, que envolve três apresentações, para crianças e adultos: *Contos Indianos*, *Contos Flamencos* e *Avoou: Contos Brasileiros*. Passei a me sentir mais criadora dentro do meu trabalho. Eu não

era mais uma “espanhola cover”, não mais uma “indiana cover”. O Flamenco foi se “abrasileirando”, cantigas brasileiras foram se “aflamencando” e mantras hindus ganharam letra de canções brasileiras dentro da minha experiência.

Em meio a tudo isso, sofri uma série de crises de coluna devido aos anos de prática sem uma consciência corporal adequada e, cada vez mais, minhas “antigas” danças foram se tornando recursos para contar histórias. Parei de dançar o Flamenco como tal, parei de dançar o Odissei como tal: ambos são hoje gestos incorporados a serviço das histórias. Mas acredito que, principalmente, parei para perceber como o aprendizado precisa ser iniciado de dentro para fora e não copiado de fora para dentro, como sempre tinha sido minha postura nos ensaios de dança.

Quando pretende contar uma história nova, por onde você começa? Como é o seu processo de criação em torno de um conto?

Primeiramente escolho o conto pelo “arrepio” que ele me desperta. Conto essa história algumas vezes de modo bem livre para as crianças na Casa Redonda, sem preparar nada, apenas me mantendo fiel ao “esqueleto” do conto. O grande ensaio acontece com elas, que me devolvem a história muito mais inteira. Imagens vão surgindo nessa troca; o conto vai se transformando, através das crianças, em história brincada com o corpo todo. A partir dessa experiência - a história pelo filtro das crianças - reescrevo o conto e começo a “lapidar” esse primeiro registro, saboreando as palavras e dando vazão a novas imagens. Por fim, algumas vezes ensaio a história com o músico que irá me acompanhar e, nesse processo, novas idéias e imagens podem brotar. Apresentando ao público, costumo registrar outras interações significativas e me apropriar delas nas próximas apresentações.

Desse modo, as histórias estão sempre em movimento [...]

Quais são seus critérios para a escolha e utilização de objetos, adereços e música nas narrações?

Meus critérios são associações livres de climas e imagens. Na maior parte das vezes, os elementos cênicos aparecem para mim como “visões”, como algo que eu vejo e que eu

sinto por dentro assim como um “calafrioquentinho”. Depois vem todo o trabalho de perseguir aquilo que eu vi e senti, para tentar concretizar essa imagem na apresentação.

Quanto às cantigas, o processo também é bem intuitivo. Certa vez, tomando banho no chuveiro, eu comecei a brincar de cantar a *Quarana Roseira*, uma cantiga de trabalho de mulheres do sertão da Bahia, do acervo de Lydia Hortélio, por Martinete, um ritmo flamenco de trabalho, nascido junto aos ferreiros enquanto entoavam lamentos, martelando suas bigornas. Assim nasceu a *Quarana Flamenca*!

Outra vez, contando a história popular brasileira *O Papagaio Real* na Casa Redonda, sem caráter de espetáculo e sem objetos cênicos, fui adoravelmente surpreendida pelas palavras de uma menina. Eu usava uma cantiga popular para marcar a passagem do tempo, toda vez em que a moça saía em busca do noivo encantado, e aquela criança me falou: *Você ‘tá cantando tudo errado!* Segurando o riso, perguntei: *Por que está tudo errado?* Ela respondeu com toda propriedade: *Porque quando a moça ‘tá triste, ela tem que cantar triste, devagar, quando ela ‘tá contente, ela tem que cantar contente, mais rapidinho, né?*

A partir daí, quando fui montar o conto para o *Dançando Histórias*, não esqueci a fala dessa menina e busquei cantigas com climas e melodias que estivessem em sintonia com o estado de espírito da personagem: adaptei um canto das *Caixeiras do Divino* para o primeiro momento em que, corajosamente, ela sai em busca de seu noivo encantado; outra cantiga das *Caixeiras* em tom menor, quando ela descobre que seu amado está doente e um alegre *Cacuriá*, quando percebe que pode curá-lo e, enfim, chega ao tão esperado *Reino de Acelóis*.

Você tem no momento alguma meta, algo que você queira pesquisar no universo do contar?

Sim, minha pergunta nunca para de beliscar!

Minha última apresentação do *Dançando Histórias* foi *Avoou: Contos Brasileiros*. *Avoou*, assim batizado pois reunia contos com o tema do pássaro, carregou com ele um tanto de gestual hindu e outro tanto de gestual flamenco, ambos descontextualizados, sem aquilo que, para mim, espelhava o aprisionamento anterior. Dessa forma, a apresentação revelava uma síntese entre as danças flamenca, hindu e brasileira. Além disso, ao meu ver, *Avoou* já apresentava uma costura da costura porque, além dos contos populares, reunia três novas

vertentes: um conto autoral (escrevi a história que dava nome à apresentação), uma cena teatral (a partir de uma personagem de vida, a “bruxavó” de minha infância, descendente de italianos, que inspirou a personagem *Yolanda Rosamosqueta*) e uma história criada com as crianças (*A Veia da Gudeia*, construção coletiva a partir do pesadelo de um menino de 5 anos).

Com isso, senti a necessidade de aprofundar os novos rumos que o processo criador de *Avoou* já havia sinalizado: a elaboração de um texto autoral com cenas de personagens teatrais. É nesse novo texto que venho trabalhando hoje.

Como alguém pode se preparar para ser um bom contador de histórias?

Mergulhando em sua própria história. Obrigada, Vivian. Obrigada você pela oportunidade de mergulhar mais um pouquinho [...] Um abraço, Cris.

ENTREVISTA 3

Estêvão Marques

Idade: 26 anos

**Origem: nascido em Belo Horizonte,
reside e realiza seu trabalho em São Paulo.**

Teatro e Escola Brincante, março de 2009

Estêvão Marques ⁴é percussionista com formação em Música pela Faculdade Santa Marcelina (SP). Atua como arte-educador e contador de histórias, além de pesquisador da cultura musical infantil. Estêvão é professor de Danças Populares do Instituto Escola Brincante, coordenado por Rosane Almeida e Antônio Nóbrega - atividade que vem exercendo também fora do país, sempre que surgem convites como o da escola Ezo Sunal Çocuk Atölyesi de Istambul, na Turquia, onde ministra o curso "Ritmos e Danças Brasileiras". Como contador de histórias, participou do grupo Pé de Palavra, dirigido por Regina Machado. Como percussionista, participou dos shows "Canções Curiosas", "Pé com Pé" e "Carnaval Palavra Cantada" - com direção musical de Sandra Peres e Paulo Tatit. Atualmente (2009) integra o grupo de percussão e dança Batuntã. Na obra "Muitas coisas, poucas palavras", de autoria de Francisco Marques, Estêvão assina a direção musical da peça radiofônica do CD homônimo, encartado no livro.

Gostaria que você contasse como foi o seu processo de aprender a contar histórias e sobre o Grupo Pé de Palavra.

Eu aprendi muito tendo a carga que eu sou filho do Chico. Então "ah, você faz o que ele faz também".

⁴ Informações retiradas do site: www.editorapeiropolis.com.br, acesso em 18/01/2010, às 16h15.

Imagem retirada do site: www.palavracantada.com.br, acesso em 01/03/2010, às 18h31.

Quando eu comecei a contar história eu já tinha participado de um concurso de poesia da escola, que é até famoso, da Escola da Vila.

Mas, a Regina Machado fez o primeiro encontro internacional de contadores de histórias, no Sesc Vila Mariana e ela pediu para eu apresentar alguma coisa. Eu já gostava do universo popular, de cordéis e eu preparei um cordel que é o meu favorito até hoje, o primeiro, que é o de São Brás. Eu preparei isso tinha o que? 16 anos, 15 anos de idade e contei. “Nossa, demais!” Já existia o grupo da Regina que contava.

Aconteceu que o cara que tocava percussão do grupo ia sair, que é o Bruno, amigo meu. Aí eu fui pra substituir o percussionista do grupo de contadores de histórias. Mas já tinha contado uma história e participava de quadrinhas, recitando versos, cantigas de roda que era o espetáculo que a Regina formalizou e eu tava no grupo, na percussão, mas outra pessoa ia sair também do grupo e aí saiu o cara que contava a história do “Boi Leição”, que eu adorava.

Aí a Regina falou “Você quer contar?” Aí, meu Deus do céu ! Aí eu fui na casa dela mas, não foi muito com curso. Ela falou: “Vem cá”. Aí eu fui, preparei a história que ele contava. Ela primeiro – foi muito legal pra mim que ele contava história. Beleza: vou contar a história dele – aí ela deu o texto de onde ele tinha tirado a história e não tinha nada a ver com o jeito que ele contava. Aí eu vi que mágico que era contar história. Contar história não é ler o que está escrito, mas você põe o que você acha, as imagens que você viu, o jeito que é [...]

Como a história se transformou! Eu vi que eu podia brincar um pouco com o texto original também. E aí eu fui brincando.

Meu pai me ajudou muito. Isso porque tava meio na fogueira. Tenho que contar para a apresentação. Aí eu ia na Regina, que era mora do lado de casa, ia na casa dela contava, ela falava [...]

Contava pra Regina, contava pro meu pai. Aí contava pras paredes lá embaixo. Brinco que as paredes não aguentavam mais ouvir a história. Tadinha das paredes. (rsrs)

Eu fazia essa ponte entre a Regina e o meu pai. Até ficar bom, meu pai dava idéias [...]

Fui transformando a história e quando você transforma a história ela passa a ser muito sua, não é? Então foi ficando super legal. Era uma história que tinha as coisas engraçadas que eu sempre gosto de por. Mas era forte, que era a morte do boi Leição, que isso era bem forte pra mim. E aí eu gostei.

Foi meio um princípio de contar história na marra. Fui indo, mas teve todo o berço da Regina e do meu pai. E o cordel que eu já tinha preparado, mas, era uma coisa rimada que você segue e tudo mais. Não tem uma linha aberta, cheia de imagens, que nem é a história.

Você continua contando, Estêvão?

Eu continuo contando, só quando me chamam. Eu preparo alguma coisa. Evento, empresa chama [...]

Eu tenho fases. Teve fase que eu fui mais do circo, da dança, da música, da história. Este ano está muito musical para mim. Já começou assim. Eu sempre recebo propostas de escolas. Mas não corro atrás. Mas eu gosto muito quando me chamam, então eu vou.

Mas aí depois quando acabou o espetáculo a gente foi fazer uma turnê no interior de Paranapanema. Era um projeto. Aí eu fui contar histórias. Tinha a ver com Pedro Malasartes. A Regina falou: “conta que tem a ver com você estas histórias” – ela vê bem o perfil de cada um. Nessa formação – não fiz nenhum curso – mas na formação do espetáculo ela põe as coisas dela, sabe? Então, tem o quê: você observar, desenhar a história, dividir em capítulos, em partes. Então a primeira parte é essa, a segunda é essa. Desenha, vê o que o desenho tem. Brinca com ela e conta e reconta. Conta e reconta. Conta e reconta.

Aí teve o Sabenças. E aí de novo. E como é a montagem do espetáculo?

Então ela dá pra cada um uma história: vai lá e conta pra ela. Ela vai lá: “Olha, aqui não está bom [...]” Exercício de contar uma história em grupo que é muito legal. Então ela fala: “Vamos, vamos aqui. Conta de um jeito [...] conta desse jeito”.

Teve outra vez que foi muito legal que foi o último, do indígena. Cheguei com o curupira. Tava o Leandro. Sentou na minha frente e ela falou: “Conta pro Leandro. Conta do seu jeito”. E surgiu um monte de imagens.

Tá boa a história. Tá pronta. Agora vamos limpar, vamos arrumar.

Então, tem várias técnicas de como contar histórias que eu não fiz nenhum curso, mas acho que deve ser muito legal. Ainda quero fazer. Eu fui pegando algumas coisas. Li o livro dela, que ela fala do “trem”, dos capítulos, de dividir e das imagens que você faz. Você desenha, te ajuda muito a visualizar a história. E se você tem os capítulos separados, você

pode contar de jeitos diferentes, mas seguindo os capítulos. Tem que chegar aqui e o resto é a parte.

Isso me ajudou muito. Não fiz o curso que eu não tive oportunidade de fazer. Mas, estar com ela e ver como ela forma me ajudaram.

Pra mim, contar história é muito bom porque eu não sou bom de memória.

Você não é bom de memória!?!?!?

Eu não sou bom de memória e pra contar uma história eu tenho que contar, contar, contar. Fazer música pra mim – é difícil comparar –, mas pra mim chega a ser até fácil, porque sai, dançar eu danço. Mas história [...]

Mas, você decora cordel!

Mas eu decoro aquilo, vou falar aquilo, entendeu? Agora, improvisar a história [...]

Eu lembro de ler, reler, aí eu escrevo muito. Eu conto na minha cabeça o que eu lembrei. Depois tudo o que mudei contando eu escrevo em folha de papel. Escrevi e vou decorando. Aí depois, inventei outra coisa, amasso tudo e escrevo de novo. Escrever me ajuda a memorizar, também. E uma grande imagem minha, que eu tenho, é da Madalena Monteiro.

A Maíra funciona diferente. Ela improvisa e vai bem. Ela vai fazendo, na hora surge. A Madalena, não. Ela é certinha, ela decora o negócio. Se ela vai contar de novo, ela põe o “é”, o “i” na mesma parte. Nossa!

Eu gostava de ver isso, mas gostava do improviso também. Mas essa precisão, sabe, de saber o que vem, de preparar a sua cabeça para a palavra que vai vir, meio que o estudo do cordel me deu isso, também acho muito legal. E aí se eu improvisasse ia ser uma coisa do momento, sabe? Uma coisa que deu vontade de fazer, mas o trenzinho tá aqui, na minha cabeça, e eu não vou perder ele nunca.

Então para as músicas também. Eu marcava muito pensando na música. Então quando eu marcava minha história, eu chamava o Denis, que era o cara que tocava violão, muito meu amigo, “vem cá, eu vou fazer isso e você faz isso [...]” Aí ele fazia, “não, mas faz nesse ritmo

que é o que eu estava pensando aqui [...]”. A música dele ajudava a minha. Então acabava que eu transformava a história numa música arranjada. Porque eu fazia isso, ele tinha que fazer no tempo. E eu iria fazer porque ele iria me ajudar e, aí, eu improvisava onde dava mais certo, mas depois eu seguia o texto decorado na minha cabeça que era meio a música que eu sentia, assim.

Quanto mais perto musicalmente a história tivesse para mim, seria mais fácil, sabe? Eu tinha que decorar muito. Era um sofrimento, mas era muito bom!

E antes de começar os espetáculos?! Me isolava, ficava “blá, blá, blá [...]” Isolado no SESC. Adoro isso, mas eu me lembro que era “ahhhh” (risos).

Contar histórias, não é que nem entrar no palco para tocar. Se eu vou pra dançar, eu danço. Contar histórias é meio “para tudo, ninguém fala comigo agora”. Isso foi muito importante para mim e está sendo ainda.

E como foram as pesquisas para o Sabenças? Há várias linguagens artísticas em diálogo nos espetáculos [...]

Qual dos? Todos têm, mas as pesquisas foram diferentes. Vou falar um pouco dos três comparando o que eu lembro.

Eu lembro que o Africano foi intenso, muito tempo. O dia inteiro na casa da Regina, ia almoçar na padaria, que é do lado e voltava porque tinha muito material do Leandro. A Renata, ex-mulher dele, bailarina também levou muita coisa.

A gente via vídeos, livros de lendas africanas e ouvia música. A gente lia várias lendas, lia um pro outro. “*Essa é boa, essa não é [...]*”

Julho não tinha férias, sabe? Todo mundo na casa dela. O mês inteiro para montar, lendo coisas [...] A Regina tinha objetos artesanais: uma cadeira, um cajado. Em que essas coisas podiam ajudar?

Então, tinha uma pesquisa de dança, de ver muito vídeo, escutar músicas. Isso no Africano demorou tempo, sabe? A gente queria formar logo [...]

Mas aí quando saiu [...] “vupt”

E aí veio a Fê também, que é de Belo Horizonte, com uma voz fenomenal e vinha com cantos. A gente cantava, todo mundo junto. A gente brincava “e agora? Vamos fazer!” Dançava muito. Monta aqui, monta de lá. As imagens, Oxossi até tinha nas roupas, o que é que significa [...]

O Africano foi muito tempo, todo mundo dançando, todo mundo escutando música, cantando, todo mundo contando história. Até quem é músico contava história também. Depois, se elegia as histórias, trocava, experimentava diferente.

Muitas histórias passaram [...]

Aí o Ibérico tinha também muito material. Acho que cada um já contava uma história na vida pessoal, fora do grupo, e que tinha muito a ver com isso. Então a Regina meio que deu uma “juntada”. Ela sabe fazer isso muito bem.

Madalena contava uma história lá [...]

Então juntou as duas e contou.

Foi muito legal, tiveram as músicas que a gente teve que escolher.

A gente sempre foi muito de ter música, era muito musical o grupo. As brincadeiras, Malasartes – que eu já contava tinha a ver, então eu preparei uma história dele.

Teve o Romance. Existe coisa mais ibérica que o da Donzela Guerreira? Que era maravilhoso! E, aí? Como dividir isso, meu Deus! Ela conseguiu uma versão em espanhol que fazia a divisão.

Foi um trabalho musical muito bonito. Teve criação ali. Também tiveram as passagens [...]

A história do tapete mágico, que era uma que ela já contava muito. Então falou “queria que essa fosse em grupo. Como é que vocês três vão fazer?” Como vamos usar os objetos. Fomos encontrando jeitos [...]

Meio que era um repertório que já estava muito perto da gente, no Ibérico. Tanto do repertório da Regina, quanto do repertório nosso. Sem saber era uma coisa muito próxima. A montagem foi legal.

Foi um trabalho mais de montagem. Toda a concepção, a criação como foi no africano antigo.

Já não tinha dançarino, mas tinha muita música. Tinham as rodas de versos. Até tinha um formato parecido com o antes do Sabenças, o que a gente fazia nas viagens, que foi quando eu entrei, tinha um caráter assim.

Aí teve o Indígena. Nossa Senhora!

O que é entender outra cultura?! Lemos livros, chamamos uma pessoa para vir conversar com a gente e falar sobre [...]

É muito “doido” para a gente entender “a cabeça deles”. Vimos vídeos, um deles – até é americano – que um “cara” veio fazer uma usina hidrelétrica na Amazônia, pra começar a entrar no universo.

O Daniel faz Antropologia e trouxe uns textos difíceis!

Foram várias coisas. Tinham as brincadeiras. A gente chamou a Renata Meirelles, que trabalha com brincadeiras infantis. Ela já foi numa tribo indígena e morou lá um tempo. A Renata trouxe várias coisas, sabe? O curupio [...] A gente fez uma oficina com ela de brincadeiras indígenas. Daí saiu a ideia do elástico, a cama-de-gato. Então a gente montou uma grande. Pegamos os objetos e trouxemos para o espetáculo.

Entrou uma dançarina, de novo, a Calima.

A gente foi montando peças [...]

Mas demorou também, sabe? Teve o Africano que demorou, mas tinha um caminho. O Ibérico, foi mais o formato. O Indígena demorou mais porque o caminho era mais difícil. Demorou até um pouquinho mais que o Africano.

O Indígena foi mais difícil pelo tema. Não tinha um caminho como no Africano. As histórias são mais difíceis. “E o figurino? Como vai fazer?” – a gente se perguntava. Vai vestir de ‘indiozinho’?! Tem que tomar cuidado. O que é que a gente quer fazer? Nós não somos indígenas [...] Como vai ser a luz? Vai ter muita coisa? Foi muito delicada esta parte, no indígena, para fugir do estereótipo.

As histórias eram menos prontas para contar [...] Mas eu gostei muito. Eu contava *O nome da fruta* e o *Curupira*, que era de dar medo. Eu adoro dar medo nas pessoas [...] (risos).

Foi muito legal. A Fê começou a contar histórias também.

As pessoas mudaram. Mudou muita gente, mas vieram outras para acrescentar.

Tiveram as cantigas indígenas, também, legais.

Esse espetáculo foi difícil sim, mas acredito que pelo tema, não porque as pessoas mudaram, mas pelo próprio tema mesmo. Acho que foi muito bem feito.

Se tiver que contar uma história nova hoje, você fará o mesmo percurso? Desenhar, dividir, escrever[...] Ou é um processo mais curto e prático?

História para nunca vai ser prático! (risos). Eu desenho, eu faço alguma coisa, eu marco o lugar no chão. Eu me lembro de ficar aqui e falar a primeira parte. Às vezes, o gesto me lembra o que eu vou falar. Vou marcando tudo: dou dois passos e faço isso, isso [...]. O *Curupira* eu quis contar sentado porque não vou poder andar muito. “Vou ficar sentado e fazer as marcações de outro jeito” – pensei. Até para não ficar um texto declamado, uma coisa teatral. Só que aí, eu girava (risos), no banquinho para o lado esquerdo, direito! Foi ficando outra marcação.

História em sempre vou fazer de tudo: eu vou desenhar, eu vou dividir, escrever muito. Escrevo. Cada folha, um capítulo.

Eu decoro, também, pelo desenho do escrito no papel. Você já fez isso? Vou escrevendo e depois lembro em que página estava. Muito “louco” isso comigo! Principalmente com cordel. No cordel são os versos e eu vou dividindo. “E agora, o que é? Agora é a terceira página que era meio rabiscada na pontinha e rasgada embaixo”. Eu lembro da imagem da página!

Então, para história eu sempre vou fazer de tudo para decorar: é marcação no palco, movimentação nas mãos, escrever, desenhar antes [...]. Acho que tudo isso ajuda muito.

É difícil, mas é muito legal.

ENTREVISTA 4

Gislayne Avelar Matos

Idade: 52 anos

Origem: Belo Horizonte - Minas Gerais

SESC Pinheiros, maio de 2006

Gislayne Avelar de Matos⁵ é formada em educação pela Faculdade de Educação da UFMG. Possui graduação em Pedagogia pela FUMEC-BH, especialização em terapia familiar sistêmica pela PUC-MG e formação em arte-terapia e arte-educação pelo INECAT (Institut National d'Expression, de Création, d'Arte ET de Therapie - Paris). Utilizando os contos tradicionais como eixo principal de seus trabalhos, escreve livros, realiza oficinas, participa de uma série de projetos da área cultural e atua como contadora de histórias para públicos de todas as idades. Coordena o Ateliê “Convivendo com a Arte” ao lado de Cecília Caram que, desde 1994, investe na formação de novos contadores e realiza pesquisas sobre contos da tradição oral. Através dessa iniciativa, Gislayne desenvolveu a série “Noite de Contos”, realizada por muitos anos na Sala Juvenal Dias do Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Além disso, é autora do livro “A Palavra do Contador de Histórias” e, em parceria com a pedagoga e narradora africana Inno Sorsy, escreveu “O Ofício do Contador de Histórias”, ambos da editora Martins Fontes. Além das oficinas e outros cursos rápidos, Gislayne é coordenadora acadêmica de um curso de pós-graduação lato sensu no IEC (Instituto de Educação Continuada) da PUC-MINAS, “Arte e educação da oralidade à escrita”.

Há quanto tempo você conta histórias?

Assim, profissionalmente, há uns 15 anos.

⁵ Informações retiradas do site: www.escritoriodehistorias.com.br, acesso em 19/01/2010, às 11h50.

Imagem retirada do site: www.iurirubim.blog.terra.com.br, acesso em 01/03/2010, às 18h43.

Por que você conta histórias?

Eu comecei a trabalhar com as histórias, na verdade, quando eu trabalhava com uma equipe de terapeutas de família. A partir de lá, o que a gente começou a perceber é que as pessoas que vinham nos procurar, elas contavam uma história, em geral, era uma história que tinha perdido o seu dinamismo, era uma história que não fluía mais, que tinha ficado presa em algum lugar do passado e, então, a minha abordagem da história, como um recurso no trabalho, foi levar histórias para que família lesse depois do jantar, num momento agradável, onde eles pudessem se reunir e ler uma história e depois, quando chegassem, me contassem como havia sido esse momento de estar juntos. Na verdade, eu não sabia muito bem ainda o que eu podia com a história. Eu sabia que uma história boa, interessante, surpreendente, poderia pelo menos colocá-los diante de uma possibilidade, que não fosse aquela história tão paralisada, como tinha ficado a história deles.

Depois, eu comecei a trabalhar nesse contexto, como eu trabalho hoje, a partir da minha formação em arte-terapia. Eu vivia na França, nesse momento e, na França, no início da década de 90 era o grande boom do trabalho dos contadores de histórias. Já estavam no 10º e não sei quanto Festival de Contadores, já tinham revistas especializadas no tema. Tinham vários teatrinhos na cidade, eram teatrinhos próprios para o contador de histórias, eram teatros intimistas, para poucas pessoas e eu trabalhei num lugar, na França, que se chama “Associação Interferências Culturais” que a proposta deles é fazer uma prevenção do racismo através da arte-cultura. Uma das atividades que tinha era promover mensalmente uma noite de contos, aonde cada mês vinha um contador de uma cultura diferente, de uma região diferente da França. A premissa é de que o outro é estranho e ameaça quando você não o conhece. Quando você conhece, você vê que ele é muito mais semelhante do que diferente. E através da arte e da cultura é possível essa abordagem da semelhança e da diferença e a gente, então, trazia os contadores de várias culturas para que pudessem contar um pouco da sabedoria deles, colocando, assim, diversas culturas em contato e, aí, eu comecei a trabalhar lá com os contos, dei oficinas, porque aí já tinha toda a minha história antes.

Na realidade, a primeira vez que eu fiz uma oficina de contos foi em torno de 82/83, por aí, foi quando eu comecei a trabalhar o conto comigo, como é que o conto podia me ajudar a pensar minha própria história e, na França, nessa época eu recuperei essa experiência que tinha ficado, de alguma forma, guardada e propus uma oficina, no lugar onde eu trabalhava que foi aceita e eu fiz algumas oficinas e o resultado foi muito bom. E nesse

momento, eu já estudava também o conto no contexto da minha formação, em arte-terapia e arte-educação. Era uma formação em que a gente passou por todas as expressões de arte e eu foquei, no final, a minha pesquisa maior para a monografia e tudo mais, eu foquei no conto, na arte da palavra.

E hoje você gosta de contar histórias por quê?

Eu não saberia fazer outra coisa. Eu trabalho – também como eu dou formação para novos contadores – com terapeutas o conto como um instrumento no processo terapêutico, dentro dessas possibilidades. Como é que o conto pode ajudar o outro a construir a sua própria história numa narrativa mais rica. Enfim, tenho grupos em que a gente trabalha o conto, Estudo Aprofundado de Contos, em que a gente trabalha o que é que essas histórias que falam de temas universais, que em qualquer época e qualquer lugar do mundo as pessoas vão viver essas mesmas experiências, a experiência do amor, do desamor, da morte, do encontro, do desencontro, enfim, como essa linguagem universal do conto pode iluminar essa minha experiência particular e como que nessa relação de identificação com os personagens de um conto, eu posso ver a minha história de uma distância emocional e também com recursos para repensá-las, para recontá-las, para passá-las num crivo.

E na terapia sua abordagem é junguiana?

Não. Na terapia eu trabalho com a Metodologia criada pelo meu orientador que se chama Jean Pierre, a Metodologia da Elipse. A elipse é uma figura geométrica de dois focos e, antigamente, nos castelos medievais, os reis costumavam fazer um grande salão no palácio, que era em forma de elipse. A elipse costuma ser muito estudada em acústica, na arquitetura e, desses dois focos, o rei se colocava num dos dois focos e o povo ia pedir, ia colocar queixas, se colocava no outro foco e despachava dessa forma com o povo, sem precisar de um microfone, que na época não existia. O microfone era essa acústica que é possível nessa forma geométrica. Então, a partir dessa ideia e, também, da figura de linguagem que é a elipse, onde uma palavra fica oculta, mas o fato dela estar oculta não significa que você não compreenda a frase, com essas duas imagens, ele pensou uma possibilidade de trabalhar a arte-terapia de

forma que trabalhando através do imaginário, do inconsciente, na vida cotidiana, no dia-a-dia, o que resultava das descobertas e do avanço da pessoa nesse foco, certamente iria interferir na vida dela, nas relações, nas questões. Nesse modelo de terapia, nessa metodologia, a gente não trabalha sobre o sintoma, ele está atento ao sintoma, mas ele vai propor uma expressão artística, que nem sempre é o conto, o conto é uma delas porque a gente tem que ver qual seria o suporte artístico mais interessante para determinada pessoa. É uma terapia que é completamente individualizada, cada pessoa tem o seu projeto de terapia único e, com os profissionais que não são sempre os mesmos e, na medida em que se trabalha sobre a forma, nesse foco do imaginário, isso vai mudar nas relações da vida da pessoa. Eu trabalho o conto sobre esse enfoque, sobre essa metodologia, sobre essa filosofia, porque o Jean Pierre não considera uma teoria, ele considera como uma metodologia de trabalho e que tem uma filosofia que acredita que não é pela clareza que se chega a luz, ou seja, não é destrinchando o sintoma que você pode fazer alguma coisa para transformar, é integrando o sintoma num quadro maior, como é a arte. A arte não é fazer uma coisa bonitinha para ilustrar uma caixa de bombom. Uma verdadeira obra de arte é aquela que faz a síntese do belo e do feio, de uma maneira harmoniosa. É isso que faz uma obra de arte ser impactante, nos comunicar alguma coisa, porque nós humanos, afinal somos isso: somos luz e sombra e, é na integração disso, de forma harmoniosa. é que podemos ser pessoas presentes. E o conto é isso, ele nos mostra essa possibilidade de síntese.

Onde você conta histórias?

Eu conto histórias em muitos lugares. Eu conto no teatro, a gente tem um projeto. Em Belo Horizonte, eu tive um projeto que durou sete anos e se chamava “Noite do Conto”. A cada mês a gente contava. Ele foi ininterrupto durante todo esse tempo. Cada mês a gente trabalhava um tema ou se era uma data importante, a gente trabalhava a data e se não a gente trabalhava contos de diversas culturas e depois esse projeto acabou sendo interrompido porque isso a gente fazia de uma forma muito corajosa, não tinha incentivo. Você sabe que a questão da Cultura no Brasil é complicada [...] Depois de sete anos trabalhando com aquela coisa estressante, tendo que ter um público para pagar o teatro, cobrir as despesas, chamar outros contadores também, a gente achou que tinha que descansar um pouco desse estresse e agora estamos voltando. Conseguimos a lei de incentivo para continuar essa profissão e

retomar as noites do conto. Então, eu conto no teatro, também conto em abertura de congresso, em aula inaugural, empresas, escolas [...]

Mais para adultos ou para crianças?

Eu conto mais para adulto. Mas eu conto também para criança e eu tenho uma formação de contadores, um curso de formação que desde 93 tem formado novos contadores e, entre esses, vem muitas pessoas que já contam de alguma forma, são professores que contam para seus alunos, na sua turma e a gente trabalha com essas pessoas e elas começam a trabalhar isso de forma mais profissional, buscando outros recursos, buscando seu próprio estilo. Então o “Convivendo” hoje tem um grupo de contadores que estão ligados a nós e quando tem uma demanda, a gente indica as pessoas que tem aquele perfil, então, se é para crianças, a gente já tem os contadores que contam especificamente para crianças e, por aí vai [...]

E qual é a diferença entre contar para adulto e para criança?

Não é que haja uma diferença. O mesmo conto pode ser preparado tanto para adulto, quanto para criança, depende da forma como você vai trabalhar. Eu mesma, quando vou contar no teatro, eu conto a partir dos sete anos. Menos de sete anos, a criança às vezes, não tem ainda um nível de atenção que ela consiga ficar ali, de forma atenta, ela fica inquieta, é uma criança muito pequena, tem que ser um conto curto. Quando eu conto em teatro é, em geral, um espetáculo – eu detesto essa palavra “espetáculo”, mas a gente não tem muito outra – a gente poderia dizer “serão”. Quando eu faço um serão de contos no teatro ou num espaço para muitas pessoas, as crianças estão presentes, elas não são impedidas de ir. Pelo contrário, são muito bem acolhidas, são muito bem vindas e, quando elas estão, eu sempre faço alguma brincadeira para incluí-las na história. Mas eu falo da questão de só se ter criança. Aí eu tenho outros profissionais que também fazem brincadeiras, que trabalham com outras coisas e que o conto vai entrar num contexto onde tem outras coisas também acontecendo. Então aí, nesse caso, eu tenho já pessoas que trabalham com brincadeiras, com ritmos, com outras coisas que

eu, sinceramente, não sei fazer. Então essas pessoas fazem essas coisas melhor, muito melhor que eu, então eu as indico.

Como é que você aprendeu a contar histórias?

Eu aprendi a contar, na verdade, eu aprendi ouvindo. Eu sou neta de um grande contador de histórias, que é um contador primitivo, esse contador da terra mesmo. E o meu avô era um grande contador de histórias que também procurava um tesouro e aí, ele tem uma história muito curiosa: quando eu era criança, eu passava as férias na fazenda. Era uma fazenda que não tinha energia elétrica e, no final do dia, na boca da noite, a gente se reunia na cozinha – a gente chama no interior de Minas, de no rabo do fogão – e enquanto as pessoas iam jantando, os adultos e as crianças, os empregados da fazenda, os tios e ali, o meu avô começava a contar histórias. Então, esse primeiro momento da minha vida de contadora foi escutar. Eu escutava histórias!

E o meu avô, como procurava um tesouro com os meus tios – de verdade! – eles saíam e cavavam a terra com mapa e tinha “tantos pés depois do jatobá” e “aí tem um eixo de terra”, “tantos pés depois do eixo de terra”, enfim, eles furaram toda a fazenda! Nunca encontraram tesouro, mas ficaram ricos porque eles trabalhavam mais do que todo mundo. Trabalhavam de noite e de dia porque procuravam de noite para ficarem livres do olhar cobiçoso, caso o tesouro aparecesse. E procurava-se o tesouro na época da seca, que era a época das férias de julho. Nas férias de verão, que eram as férias do final de ano, sempre chovia muito. Então, essa era a época das histórias!

E julho era uma história ao vivo que era a questão do tesouro! Eles chegavam da caçada ao tesouro tarde da noite, meia-noite e pouco... A gente levantava da cama. A minha avó fazia uma grande mesa de chá, de café e de quitanda e aí, nós íamos tomar café e eles iam contar como é que tinha sido, o que tinha acontecido, os animais estranhos que apareciam enquanto eles estavam procurando o tesouro, as vozes que vinham do outro mundo e aquelas coisas, assim, bem surpreendentes e, depois, a gente ia dormir com a cabeça cheia de coisas assim... De manhã, quando o meu avô acordava bem cedo, a gente acordava com ele. Os meus tios já tinham saído para trabalhar – eles eram agricultores, trabalhavam no cultivo da terra e saíam muito cedo, antes do sol nascer. A minha avó levantava com eles para preparar o café e as marmitas que eles levavam para a roça – e aí, o meu avô levantava um pouco mais tarde

com a gente, sentávamos na mesa do café e tinha que contar o que tinha sonhado à noite porque no sonho da criança inocente podia ter uma dica de onde poderia estar o tesouro.

Se a gente não tivesse sonhado, inventava – pelo menos eu inventava, não sei se os meus primos, a gente nunca teve essa confissão explícita –, só sei que eu inventava porque queria participar. Quanto mais o seu imaginário fosse surpreendente, mais o meu avô achava que ali tinha sinais muito interessantes para se buscar o tesouro.

Então, nas férias de julho tinha essa viagem ao imaginário. O imaginário e a realidade caminhavam no mesmo rio na minha infância.

Então, assim, acho que me formei contadora de histórias, vivendo ao mês tempo nestas duas dimensões de forma absolutamente natural.

E o que você considera fundamental para uma pessoa saber contar histórias?

Eu acho que para uma pessoa saber contar histórias, primeiro deve saber contar a sua própria história. É contando a nossa própria história que nós podemos encontrar, nos heróis do conto, nos personagens, uma identificação com aquilo que somos nós. Quando a gente conta uma história que ela é verdadeira, que você conta uma verdade, você não está contando a história do outro. Você conta a própria história através de outros personagens e a nossa história é isso que nós temos de igual, esse universal que nós somos iguais a qualquer pessoa. Quem é que nunca sofreu por amor? Quem é que nunca teve um problema com o seu companheiro? Quem é que nunca teve uma perda? Quem nunca teve inveja, quem nunca ficou irado com alguma injustiça? Quem nunca foi vaidoso? Nós todos fomos. No momento em que você começa a reconhecer em você isso, a se contar a sua própria história, – como dizem os sufis, “viajar na própria terra” – você começa a perceber que os contos falam é disso. É desse seu mundo interno e, na medida, em que você explora você vai compreender que as histórias te contam sobre você mesmo. Cada vez mais as histórias te contam sobre você. Então, acho que isso é fundamental para um contador de histórias.

Para mim o verdadeiro contador de histórias é aquele que conta a sua própria história enquanto conta as histórias que nos vem de longe. Alguém que conta algo que nada tem a ver com ele, não está dizendo uma verdade, está falando de algo que ele não conhece, que ele não sabe, que ele não é um testemunho. Então, quando eu contei – não sei se você estava aqui – o

Pelo do Leão e a história *O Judeu e a Vaca*, eu não estava falando só sobre o judeu e a moça, eu estava falando da minha história.

Eu também, em muitos momentos, eu preciso de uma vaca para por na sala, para relativizar o problema, para ver que ele não é assim, que as coisas poderiam ser ainda mais complicadas, para conseguir ver de uma forma mais realista as coisas.

Quando eu falo da moça do pêlo do leão, foram inúmeras vezes que eu tive que ter uma paciência de Jó e que eu acho que o meu marido também, quando nós éramos casados, e que se não fosse a paciência de esperar, de alguma forma estabelecer uma comunicação com esse lado de leão que o outro tem e que a gente também tem, as coisas não funcionariam. Você, na primeira frustração, já *chuta o balde*, já parte para outra. Os contos nos ensinam que não é assim que a vida funciona. Então, eu não estou falando daquela moça, eu estou falando de mim, através de falar daquela moça.

Então, o contador sempre conta a sua história.

Conta do lugar de quem experimentou?

Eu conto do lugar de quem experimentou, do lugar de que reconhece naquele personagem, naquele herói um reflexo da sua própria história.

Quais as histórias que você contempla em seu repertório?

Eu tenho muitas histórias! Eu tenho histórias sobre a morte. Eu gosto muito das histórias da morte...

E tem épocas em que algumas histórias grudam em nós e sempre que você pensa em uma história é ela que vem, é ela que quer ser contada, ela quer se contar a você!

Na verdade, o contador conta é para ele mesmo. Cada vez que você conta, você descobre um lado seu que você não conhecia e que naquela hora sai ali.

Eu tenho muitas histórias da morte, eu tenho contos de exemplo – que eu gosto muito –, eu tenho contos de fadas, anedotas [...] Eu não durmo sem ler uma história. Então, eu tenho uma pilha de livros na minha cabeceira, que é um hábito. Eu leio e, de repente, aquela história

me pega e com a prática, hoje – já são muitos anos de prática – quando eu leio uma história e ela me diz algo e eu digo algo a ela, porque o contador tem que gostar da história e ela tem que gostar do contador, se não ela soa falsa.

Às vezes, eu leio um livro inteiro para encontrar uma história que me fala. Essa fica! Essa pega e não larga mais. Ela quer ser contada em grande estilo. Então, enquanto ela não ficar perfeita, ela não me deixa.

E como você se prepara para contar?

Hoje isso é praticamente automático. Quando eu leio uma história, eu já faço a trajetória do herói, dos personagens, eu já percebo os sentimentos, o fio condutor da história através dos sentimentos. Já vêm as falas, o que é que ele está pensando quando tem aquela atitude ou aquela outra. Como é que ele reage diante de determinada situação.

O que é que ela quer me dizer.

Hoje eu escuto a história e ela já vem pronta. Que é mais ou menos como aprender a dirigir, no início tem que sintonizar freio, embreagem, retrovisor e tudo mais. Parece impossível fazer tudo isso! Com a prática, não. Você pega o carro e sai andando. Então, tem esse lado do automático. E isso não é automatismo. É automático no sentido de que você tem um olhar que já é um olhar trabalhado. Você já escuta ou já lê e você já pinça ali, como um águia, dá um vôo de mergulho e já pega aquilo que é essencial, que precisa.

Você já lê uma história tirando dali o essencial que, aliás, foi isso que eu trabalhei com o pessoal, aqui na oficina: como você pode reconhecer o essencial de uma história e, a partir desse essencial, construir a história temperando com a sua própria experiência.

E em uma boa apresentação, num espetáculo ou serão, o que não pode faltar?

Tem que ter presença, tem que ter um vínculo com aqueles que estão te ouvindo, tem que olhar para os olhos deles e deixar que lá de dentro venha o personagem que diga assim: “sou eu que devo ser contado aqui. É de mim que aquela pessoa precisa”. Às vezes, você conta para uma pessoa só. Você olha para aquela pessoa e você não sabe o porquê, imagino

que deve ser uma comunicação de anjos, que vem e diz “olha, ele precisa daquela” e você vai e conta.

Então, tem duas formas de trabalhar com as histórias, uma é mais ou menos a que a gente tem feito aqui. Quando eu subo ali, eu não sei o que vou contar. Eu não tenho a menor ideia do que eu vou contar.

Você decide na hora?

É, na hora! Porque eu olho para a cara das pessoas ou de repente tem alguém que contou antes de mim e aí vai fazer gancho com alguma história, aí é aquela história que vem.

No dia do *Pelo de Leão*, por exemplo, eu tinha preparada uma outra história. Quer dizer, eu não tinha preparado, eu tinha uma história em mente, uma história que eu gosto muito. Mas quando a Lenice contou aquela história, daquele pelo da barriga do burro, que é uma história magnífica, eu pensei “não, eu tenho que contar a história do Pelo do Leão”, porque já que o tema é o pelo e tinha a ver o clima, a atmosfera era para essa história. No outro dia, eu tinha pensado numa outra história, tinha ficado com ela mais ou menos assim, sempre tem aquelas histórias que mais ou menos estão no bolso, caso nenhuma outra venha sussurrar no ouvido, pelo menos você já tem uma que está ali na boca de saída.

Eu tinha pensado em outra, que é uma história que eu gosto muito, de um rei que encontra um de seus súditos, que planta uma videira que demora trinta anos para dar frutos... Mas no clima ali, não dava para contar essa história. Era uma bicharada louca que estava saindo lá no palco e não podia por um rei, com um velho agricultor, no meio de tanta bicharada, tinha que por bicho também, daí veio, por isso eu contei *O Judeu e a Vaca*.

Então isso é uma das formas.

Eu não realmente não sei que conto eu vou contar. Eu tenho um vasto repertório. Eu já comi estas histórias. Então elas fazem parte de mim, já estão metabolizadas e, cada vez elas vão sair de um jeito, não sei nunca como elas vão sair. Elas estão aí, elas se mostram a mim a cada vez que elas saem, também não as conheço. Quando eu conto, não conheço a história, eu vou conhecendo quando eu acabar de contá-la dessa forma.

E tem outra coisa que é criação com conto de tradição oral. Isso é outra coisa. Isso eu vou contar agora, que é a história de Salomão e da rainha de Sabá, no sábado próximo, em

Belo Horizonte. Depois eu vou contar no Rio, aqui em São Paulo e em algumas cidades do interior de Minas.

É outra coisa: é uma criação com contos da tradição oral. Eu vou lá contar essa história, então as pessoas que vão lá me ver, elas vão lá pra ver essa história. Aí eu vou olhar para as carinhas das pessoas [...] , não adianta, é essa! Eu posso até dizer “olha tem uma história aqui que está querendo que eu a conte para vocês. Mas nesse momento é isso que eu vou contar”. Eu sou contadora de histórias e vou continuar sendo, mas com uma coisa a menos do que eu acho que é um verdadeiro contador de histórias. Eu acho que, nesse caso, eu fico no limite, mas eu também tenho que me agradar de vez em quando. Eu adoro essa história, eu quero contar essa história, eu quero contá-la para mim também! Então, às vezes a gente abre esses parênteses e sai dessa posição de estar a serviço da história e do outro e fala assim: “agora eu vou me agradar um pouquinho. Vou contar essa história e essa história tem música, vem uma pessoa tocar berbaque, porque eu adoro berbaque, tem uma roupazinha especial para essa história [...]”

Então, é um meio de caminho. É uma coisa meio híbrida. Não é teatro porque eu não sou atriz e não tenho nenhuma pretensão de ser. Nesse momento, também eu abro mão daquela coisa que eu acho fundamental no contador de histórias: é que ele chega ali e não sabe o que ele vai contar [...]

Essa confiança em si mesmo, você só adquire conhecendo-se a si mesmo. Então é isso que eu acho que é o ponto de partida de um contador de histórias. É no processo de conhecimento dele, das possibilidades dele, dos limites dele, da história dele, da inveja dele, de tudo dele, é que ele vai poder saber que ele vai chegar lá em cima e ele tem o que dizer.

Então eu abro mão disso, que é extremamente prazeroso para mim, é um desafio de sempre. Mas os personagens não me abandonam, eles estão sempre ali, eles ficam sempre na fila. Eles adoram que a gente os conte. Então eles ficam ali sussurrando. Às vezes, ficam três, ao mesmo tempo: “conta eu!”, “não, agora eu!”, “eu!”, “não, agora sou eu”.

O contador precisa respirar, fazer alguma brincadeira para ver se eles se resolvem lá e algum deles fique sendo o primeiro da fila. É assim, eu acho que é assim a trajetória de um contador, pelo menos, essa tem sido a minha.

E sobre a relação do contador de histórias com o espaço e a decoração do ambiente?

Essa é uma questão curiosa. Eu venho de um primeiro contato com a história, através do contador primitivo e não foi só o meu avô. Eu tive outros contadores de história na minha infância.

Tinha um velho escravo alforriado, já muito velhinho, que morava perto da minha casa, que toda tardinha reunia a meninada da rua. Ele sentava num toco de árvore e a gente sentava embaixo, no quintal de terra batida, e ele ficava contando histórias para gente.

Então, meu primeiro contato foi com os contadores primitivos. Não tinha nada de teatro. Imagina! Eu vivia no meio da roça [...] Teatro que eu conhecia, era a Semana Santa na igreja, que cada pessoa fazia a representação de uma figura da Paixão de Cristo e nós éramos os personagens. Isso não era teatro, era a reatualização de um mito.

Esses contadores não precisavam de nada, não tinham roupa, não tinham coisa nenhuma. Meu avô fazia todas as vozes, ele conversava com a lenha, com o graveto que estourava no fogão, ele dizia que não, que ele tinha visto e estava lá sim, que a lenha estava querendo entrar na conversa dele, mas ele não iria deixar [...]

Isso para a gente era a pura verdade, ele conversava com essas coisas.

Mas hoje, se você for olhar o que é o mundo contemporâneo, é um mundo que sobrecarrega no visual.

Nós éramos uma sociedade de escuta, sobretudo era a audição o sentido que nos agregava e nos unia em torno dessa palavra.

Hoje não, hoje é tudo muito visual. Em algumas situações, se o contador não usar o mínimo de um recurso, um cenário, por exemplo [...]

Eu não trabalho com cenário. Eu uso um tapete, um biombo que são marcas que delimitam a cena, mas só. Não tem muita coisa. Às vezes, eu coloco alguns objetos que lembrem a cultura da qual eu estou falando, ou lembra aquele tema, por exemplo, se vou contar contos de mulheres, eu costumo colocar umas caixas – mulher gosta muito de caixa - , uma meio aberta saindo um pedaço de um lenço, um colarzinho de pérolas pendurado em algum canto e só. Não precisa de mais nada.

Quando em faço criação em torno de um conto, aí tem um cenarizinho. Mas que é isso, é um biombo que tem umas fitas, uns tecidos, algumas coisas assim que marcam, criam um espaço de imaginário ali. O objetivo é isso, criar ali um espaço simbólico onde vai acontecer alguma coisa.

É preciso que as pessoas não se distraiam com o cenário.

E a roupa? Eu tenho algumas roupas de contadora, que não é nenhum personagem. É uma roupa! Eu gosto muito dos contos árabes, eu tive um contato com essas coisas. Eu tenho umas roupas afegãs, umas coisas assim. Uso essas roupas para contar, mas também se não tiver, eu ponho um xale, só para eu sentir que nessa hora eu estou a serviço. Estou a serviço do conto e, às vezes, o conto gosta de certo capricho. Então, você põe um xale, põe alguma coisa, assim para dizer “agora eu estou aqui para te servir” , e ele fica satisfeito, os personagens gostam.

E dos objetos, eles também gostam? Ou os personagens dispensam?

Eu tenho alguns objetos, na verdade, eu tenho dois objetos. Eu tenho um cadeado de contos do meu avô e tenho o porta-joias de minha avó. No caso de minha avó, são contos que eu conto em geral para mulheres. Elas escolhem uma pedra dentro do porta-joias, de olho fechado, e cada pedra corresponde a muitas histórias. Eu pego aquela pedra, olho para a pessoa e vejo qual dessas histórias que corresponde a essa pedra e que eu posso contar para aquela pessoa – então esse é o porta-joias da minha avó.

E tem o cadeado de contos do meu avô, que é um velho cadeado de engenho. Meu avô fabricava cachaça, então, tinha um grande engenho de açúcar, com aquelas portas enormes e aquele pé direito altíssimo. Tinha o cadeado enorme de ferro com bronze. Esse cadeado em enfeitei todo com fitas coloridas e, cada fita colorida corresponde a muitas histórias.

Os contos do meu avô são de exemplo, contos que ensinam a gente a viver nesse mundo e tal. Os contos da minha avó são contos para mulheres, que falam do feminino, das pendengas, por exemplo, o conto *O Pelo de Leão* é um conto do porta-joias de minha avó. O conto *O Judeu e a Vaca*, é um conto do cadeado do meu avô.

Mas se eu estiver com os objetos, tudo bem. Se não estiver, também! Não faz nenhuma diferença. Às vezes, para as pessoas, o objeto tem um tom mágico, mas não que sem

ele não possa acontecer. O forte do contador é a relação com o outro, é a voz, é o ritmo, é a entonação, não são os objetos.

E qual é a importância da cultura oral no seu trabalho?

É indispensável para o mundo, a cultura oral. É através da cultura oral que nós passamos e trocamos aquilo que é próprio do humano, que nós trocamos olhares, sensações, que a gente olha para o outro e, mais ou menos, sabe se dá para chegar ou se não dá para chegar. Isso a gente aprende com a oralidade, a gente não aprende isso com a escrita. Esse reconhecimento do outro, como semelhante, é coisa que a gente aprende na cultura oral através da oralidade, em presença.

É a presença de um ser vivo com outro ser vivo que constrói o que é humano. Então eu acho que isso é fundamental! Graças a Deus que no mundo inteiro a cultura oral está sendo resgatada e não é à toa! Isso não é moda. Isso é uma necessidade de sobrevivência e nós precisamos agora cuidar da sobrevivência da espécie. Nesse momento, o que é humano precisa começar a ganhar mais força.

Só trabalho com contos de tradição oral. Primeiro, porque não conseguiria decorar nem o título de nada – nem o meu telefone eu sei de cor, às vezes tenho que olhar lá na minha agenda para saber qual é o meu número – e conto literário tem outra forma de ser preparado. Não é o mesmo caminho, não é a mesma trajetória. O conto literário é conto para ator. Não sei se os contadores de histórias são os melhores contadores para um conto literário, sinceramente eu não sei, acho que isso é muito da área do ator que do contador.

Você considera contar histórias uma arte?

Sim, eu considero. É uma arte e é arte extremamente refinada. É arte da construção da palavra. O processo criador do contador de histórias é uma criação que envolve o olhar do seu ouvinte, a energia do seu ouvinte, o conto que está sussurrando no seu ouvido e que precisa ser contado, o momento de vida que ele está vivendo, os recursos que ele tem naquele momento e tudo isso, ele junta todos esses elementos e é com eles que ele dá forma àquilo que vai acontecer ali. Esse é um processo de criação extremamente sofisticado. É um texto que se

constrói na hora, na cena. E para isso, o contador tem que estar em contato com muitas coisas dentro dele, que fazem parte de um trabalho de preparação diária.

O contador começa a se preparar quando ele levanta e isso, sempre. Então, quando ele chega para contar histórias, ele já está preparado, ele se prepara todos os dias.

Nesse momento da minha história, não só de vida como de contadora também, é um momento em que eu tenho estado em vigília, que eu tenho falado muito pouco, eu tenho entrado numa coisa muito econômica de palavras. Só falo quando vou dar aulas ou quando eu vou contar histórias. Então as palavras têm tido, cada vez mais, um valor de coisa preciosa mesmo. Não se gasta palavras com bobagens.

E essa preocupação sempre, dessa vigilância com aquilo que eu falo, com que eu faço, com o que eu não faço, com o que eu não falo [...] Existe uma coisa que não está de acordo? Eu estou falando alguma coisa que na realidade eu não faço ou não acredito?

Esse é o meu trabalho nesse momento de contadora de história. É a vigilância e cada vez mais essa aproximação entre palavra e gesto.

ENTREVISTA 5

Lenice Gomes

Idade: 53 anos

Origem: Recife – Pernambuco

e-mail, junho de 2006

Natural de Japi, agreste pernambucano. Escritora, formada em História, especialista em Literatura Infanto-Juvenil, pesquisadora das tradições orais do Brasil e contadora de histórias. Durante muitos anos foi professora na Educação Básica.

Ministra cursos, oficinas e palestras. É autora de vários livros infantis, entre eles “Brincando Adivinhas”, recomendado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.⁶

Há quanto tempo conta histórias?

Conto histórias desde que me dei conta que não existe mundo senão na linguagem. Há muito, no ofício de ensinar, narrei para crianças e jovens as primeiras histórias que inauguraram o relicário das minhas lembranças.

Por que você conta histórias?

Vários são os motivos. Mas acho que posso dizer que conto histórias para partilhar com os outros o que tenho e o que necessito ter: sonhos, fantasias, desejos, alegrias, tristezas [...]

⁶ Informações retiradas do blogdalenicegomes.blogspot.com, acesso em 10/02/2010, às 20h44.
Imagem retirada de: <http://2.bp.blogspot.com>, acesso em 01/03/2010, às 18h42.

Como surgiu este trabalho?

Surgiu porque de leitor / ouvinte de histórias tornei-me escritora / contadora de histórias. Na biblioteca escolar, há mais de 20 anos, percebi que as palavras orais e escritas, quando literárias, iam além das funções meramente pedagógicas do ensino.

Onde você desenvolve o seu trabalho?

Da educação infantil à biblioteca escolar, passando pela formação contínua de educadores, foi onde comecei.

Você participou de algum curso ou oficina para aprender a contar histórias?

Não. Aprendi a contar histórias contando. No entanto, já partilhei conhecimentos “incorporados” com alguns contadores.

O que você considera fundamental saber para poder contar histórias?

Acreditar na história, gostar da história, conhecer bastante a história, usar bem a voz, usar bem o corpo, respeitar o tempo e o espaço da história [...]

O que deve fazer parte de uma boa apresentação?

Viver o momento da *contação* como sendo o instante sagrado em que o silêncio, a atenção, a percepção, a compreensão devem fazer parte da audiência.

Você conta histórias da mesma maneira para adultos e crianças?

Não. O auditório infantil requer determinado nuance lúdico e o auditório adulto requer outra nuance. A história, no que tange aos elementos narrativos, será a mesma. No entanto, a *contação* certamente será diferente.

Fale um pouco sobre o seu repertório de histórias. Que tipo de histórias você procura contemplar nele?

No meu repertório de leitura, além dos textos modernos e contemporâneos, prezo bastante os contos populares. Eles devem ter humor, leveza, empatia, serem surpreendentes e misteriosos.

ENTREVISTA 6

Liliana Cinetto

Idade: não informada

Origem: Argentina

Itaú Cultural, outubro de 2007

Liliana Cristina Cinetto⁷, formada em Letras, é educadora, escritora e contadora de histórias. Realiza cursos e oficinas de formação de narradores na Argentina, Brasil e Espanha.

Como autora publicou contos e poesias em mais de cinquenta livros para crianças.

Se apresenta, como narradora, na “Exposición Feria Internacional El Libro del Autor al Lector” (desde 1990), na “Feria del Libro Infantil y Juvenil” (desde 1989), na Biblioteca Nacional, na Biblioteca Evaristo Carriego, na Biblioteca Leopoldo Lugones, no Teatro Nacional Cervantes, no Centro Cultural Recoleta, entre outros.

Já participou de vários festivais e encontros internacionais de contadores de histórias e foi responsável pela direção artística do I e II “Festival de Narración Oral de Argentina”.

Recebeu prêmios e condecorações, principalmente por narrar em hospitais, asilos e centros de saúde.

Como alguém pode se preparar para ser um bom contador de histórias?

Eu acho que tem que trabalhar com recursos de outras disciplinas. Tem que tomar coisas da música, da expressão corporal, do teatro, da literatura. Tem que misturar todos esses conhecimentos e fazer um estilo próprio. Acho que tem que trabalhar a voz, o corpo, o espaço e o tempo fundamentalmente, os quatro eixos da narração.

⁷ Informações retiradas do site: www.7calderosmagicos.com.ar, acesso em 10/02/2010, às 20h22.

Imagem retirada do site: www.imaginaría.com.ar, acesso em 01/03/2010, às 18h40.

Eu acho que nós contadores urbanos, os contadores da cidade, não temos a sorte dos contadores espontâneos que ouviram e aprenderam a técnica de uma maneira espontânea [...]

Pela experiência?

Isso, ouvindo, escutando histórias, e também acho que nós temos que ler muito para encontrar contos, histórias, um repertório que eles recebiam pela via oral. Nós temos que apelar para os livros. Somente em alguns casos podemos receber histórias pela via oral. Então, a leitura para formar um repertório e os conhecimentos das diferentes disciplinas para formar a técnica, que não é uma técnica que recebemos de maneira espontânea, sou clara?

Sim, sim. Aprender, então, a trabalhar o corpo, a voz, todos esses elementos que você citou [...]. Como alguém pode fazer isso?

Pesquisando. Uma pesquisa pessoal que tem que fazer com bons contadores, com as oficinas, com os encontros, também olhando, não é? Olhando as rodas de histórias, uma pessoa também pode aprender. Mas tem que ter capacidade de olhar, de observar. Um bom contador tem que ser um bom observador. Observar e ser consciente do que observou e tentar fazer o mesmo, mudar o que não quer [...]

A senhora que contava histórias (Neide Palumbo) é maravilhosa. Mas é uma técnica muito local! Eu não poderia contar histórias como ela. Eu teria que mudar muitas coisas para que, no mínimo, soasse engraçada, porque sou de outra cultura. Então teria que fazer uma mudança importante. O mesmo que eu contar lá a história, no campo argentino, do gaúcho. Na Argentina, os contos do gaúcho que eu conto, são muito engraçados. Mas a gente aqui não compreenderia nada porque tem um jeito particular de falar, de dizer as coisas, de fazer comparações, então é local. Isso é uma técnica, um estilo próprio dela que eu posso tomar algumas coisas porque poderia com contar com o estilo da Argentina, do povo do interior da Argentina, mas não poderia contar como ela.

Quando você assiste a um contador de histórias, que elementos você observa nele para dizer “esse é um bom contador de histórias!” ou o contrário?

Quando eu posso ouvir 20 horas o mesmo contador e não deixo de ouvir a história. Quando o contador é bom não importa se a história é longa, é complicada, tem muitos recursos um bom contador. Mas um contador que não é bom, você já começa a pensar noutra coisa. Não pode continuar naquilo, seguir o fio da história [...]. Começa a pensar em outra coisa, perde a concentração! Um bom contador não deixa perder a concentração.

O que você pensa sobre o uso de objetos na narração. Você utiliza-os?

Se o objeto está incorporado na história, é como uma prolongação da mão, do corpo, da pessoa que está contando, eu gosto. Mas se não é significativo, não compreendo para quê. Não compreendo para quê a água (referência à apresentação que assistimos juntas minutos antes da entrevista, onde a contadora iniciava despejando a água de uma jarra numa bacia). Muito bonito o barulho da água, adoro! Mas não tinha sentido dentro da história. Fica só um elemento decorativo.

Tem que ser uma coisa que forma parte do contador. Um objeto incorporado ao corpo do contador. Não pode ser um objeto estranho a história, sim? Porque, do contrário, é só complicar!

Os melhores contadores não usam nada. Nada! Os contadores espontâneos não usam nada. Somente em alguma cultura. Mas nós, os urbanos, não temos os objetos como herança cultural.

Agora, um homem que estava na oficina contou uma história que eu conto também, um conto africano, de quando o gato e o cachorro caminhavam pelo mundo e usou objetos. Foi maravilhoso! Maravilhoso! Gostei muito, muito, muito!

Não há uma regra formal. O contador tem que sentir quando é que o objeto pode ser incorporado como parte da história.

ENTREVISTA 7

Madalena Monteiro

Idade: 43 anos

**Origem: nascida em Catanduva (SP),
reside e realiza seu trabalho em São Paulo
e-mail, janeiro em 2010.**

É educadora e contadora de histórias. Pós-graduada em Didática da Alfabetização, pelo Instituto Superior de Educação da Escola Vera Cruz, sob coordenação de Telma Weiz. Possui dezesseis anos de experiência em sala de aula com Alfabetização, na Escola Vera Cruz. Selecionada nos anos de 2004 e 2005 entre as cinquenta professoras a concorrerem ao Prêmio Professor Nota 10, da Fundação Victor Civita.

Integrou durante sete anos o Grupo “Pé de Palavra” de Contadores de Histórias, sob coordenação de Regina Machado.

Ministra oficinas sobre a “Arte de contar histórias e seu uso na sala de aula” desde 1999.

Atualmente concebe e realiza espetáculos individuais em variados lugares e trabalha com formação de professores e produção de material didático no CEDAC (Centro de Educação e Documentação para Ação Comunitária) no Projeto “Encontros de leitura”, patrocinado pela Natura e no Programa “Escola que vale”.⁸

Gostaria que você falasse um pouco do seu percurso. Como você aprendeu ou vem aprendendo a contar histórias?

⁸ Currículo redigido pela contadora de histórias.
Imagem do acervo Boca do Céu.

Comecei a contar histórias por incentivo de uma amiga professora com quem trabalhava de auxiliar. Na verdade lia histórias na sala dela e chamou sua atenção a maneira como eu lia, que, segundo ela “tornava as histórias tão verdadeiras e prendia de forma admirável a atenção das crianças”. Na próxima Feira de Livros que houve na escola ela me inscreveu para contar histórias. Pela primeira vez contei uma “história de boca”, como as crianças gostam de dizer. Logo depois, Stela Barbieri, que também se dedica a essa arte, me incentivou a fazer um curso com Regina Machado. Fiz o curso e Regina me chamou para contar uma história no lançamento de seu livro *A formiga Aurélia e outras maneiras de ver o mundo*. Foi a primeira vez que contei uma história para um público adulto. Logo depois, Regina chamou algumas pessoas para formar um grupo de pesquisa da arte da narração e tomei parte nele. Foram sete anos de grande aprendizado por meio da sabedoria de Regina e também da variedade de estilos dos contadores ali estavam. Éramos todos iniciantes, porém cada um revelava em sua forma de narrar a semente que tinha sido plantada por Regina – vivendo as experiências de vê-la contar histórias e/ou fazendo a oficina que ela oferecia naquele tempo, cada um tinha compreendido o cerne do trabalho: seguir a história, quem tem que aparecer/falar/ir embora com a audiência é a história e não o contador.

Nesses sete anos foram várias experiências de montagem de espetáculos coletivos e trabalhos individuais. Ao mesmo tempo, fui sendo incentivada por Regina a começar a difundir o que estava aprendendo no grupo de contadores, bem como as experiências que fazia com o uso da história na sala de aula de alfabetização. Comecei a dar oficinas para professores, primeiramente como colaboradora de Regina nas oficinas do Programa Escola que Vale e depois, organizando melhor minha experiência e dando oficinas sozinha.

Ao longo desses anos, também fui me aprimorando e fazendo minhas pesquisas individuais motivada por “encomendas” que me chegavam: contar histórias com tema definido para empresas de modo a abrir espaço para a discussão que pretendiam ter em seguida; contar histórias reais, escritas por outras pessoas para fazerem parte de uma publicação escrita, de modo a torná-las interessantes de se ouvir (Causos do Estatuto da Criança e do Adolescente); elaborar e contar histórias da vida das pessoas em momentos de celebração (aniversário, casamento, bodas de prata ou ouro); contar histórias de uma autora específica para torná-la mais conhecida a um determinado público (Clarice Lispector para os funcionários da Avon), etc.

**Quando pretende contar uma história nova, por onde você começa?
Como é o seu processo de criação em torno de um conto?**

Tenho um processo de aproximação com os contos que começa com o encantamento possível por meio da palavra. Gosto demais das palavras, bem ditas, bem encadeadas, das imagens que elas podem suscitar. Por isso, quando escolho contar uma história um de meus primeiros movimentos é contá-la para alguém bem próximo (da família, geralmente), depois costumo escrevê-la com “minhas palavras”. Há um limite muito tênue desse momento: não sei se decoro ao escrever ou se a história que já está dentro de mim vai parar no papel. Porque a partir do momento que a escrevo, passo a contá-la de maneira muitíssimo próxima da que escrevi.

Preciso dizer que o processo que vivo hoje em dia é muito distinto do que vivia antes, quando fazia questão de passar por vários das etapas que aprendi com Regina Machado e mais outras que eu mesma descobri como úteis para a minha preparação, por exemplo, gravar, ouvir, marcar o que não estava de meu agrado, gravar novamente e assim por diante. Também contava a história internamente várias vezes, enquanto dirigia, tomava banho, antes de dormir. Hoje, quando resolvo contar uma história ela começa a morar dentro de mim muito mais rápido do que antes. Porém, como sou uma adoradora das palavras, algumas construções que faço, procuro registrar por escrito para não correr o risco de esquecer a maneira como pensei contar esta ou aquela parte. É incrível como a experiência de contar ano após ano, mesmo que não sejam as mesmas histórias, nos estrutura internamente de tal forma que, a cada vez, torna-se mais natural e mais rápida “apropriação” da história.

Quais são seus critérios para a escolha e utilização de objetos, adereços e música nas narrações?

Quase não uso objetos e adereços. Confio tanto no potencial da história bem contada que prefiro prescindir dos objetos. Geralmente uso objetos como entremeios ou entradas, mas não como personagens das histórias.

Porém, raramente conto uma história sem fazer uso da música. Costumo musicar alguma parte da história que nos meus primeiros contatos com a história já se mostraram para mim como ritmadas, como as meninas vendendo flores na história “A árvore florida”, o

príncipe encantando o dragão em “O príncipe Dhat”, ou quando algum personagem faz uma prece. No grupo com Regina Machado aflorei ainda mais essa minha característica de contadora musical, já que sempre tivemos músicos no grupo e música entremeando as histórias.

Você tem no momento alguma meta, algo que você queira pesquisar no universo do contar?

Gostaria de descobrir outras personagens contadoras como a minha Nenzinha. Tenho vontade de montar um espetáculo com ela contando todas as histórias ou um espetáculo com várias personagens contadoras. Outra experiência que tenho vontade de fazer é montar uma apresentação com as pesquisas que já fiz: história de autor, histórias reais e contos da tradição oral, talvez resulte numa experiência interessante, ao menos para os contadores pesquisadores. Outra coisa que tenho vontade de pesquisar é a graça da minha personagem Nenzinha e conseguir transpô-la para a contadora Madalena. Brinco que Nenzinha faz muito mais sucesso que eu.

Como alguém pode se preparar para ser um bom contador de histórias?

Para mim o que me fez me tornar uma boa contadora de histórias foi a disciplina, o estudo, a preparação, a repetição. Só depois é que pude me soltar, ser menos rígida, me permitir criar, contar sem ter me preparado tanto e ver que a história estava inteirinha lá.

E tudo isso respeitando a história a ser contada. Escolher as histórias que combinem com você. Existem histórias que por mais bonitas, surpreendentes ou bem construídas que sejam não combinam com nosso estilo de contador e outros irão contá-las.

Gostaria que você comentasse os processos de pesquisa da Trilogia Sabenças.

Foi um longo processo. Primeiro de mergulho na tentativa de compreender um pouco de cada cultura, do caminho como veio parar no Brasil. Depois de ampliação de repertório: leitura de muitas histórias, escuta de muitas canções.

Em seguida a experiência mais profunda com aquelas histórias e músicas (dançar, descobrir os espaços e os climas das histórias, as características dos personagens). Em seguida uma parte bem difícil que foi fazer as escolhas e fazer dos retalhos escolhidos um todo harmonioso. Penso que foram as experiências de criação mais sofridas, completas e emocionantes da minha vida: no sentido do que é poder ajudar a gerar e parir uma obra de arte.

ENTREVISTA 8

Stela Barbieri

Idade: 43 anos

**Origem: nascida em Araraquara – SP,
reside e realiza seu trabalho em São Paulo
Instituto Tomie Ohtake, setembro de 2009.**

Stela Barbieri⁹ é artista plástica, educadora e contadora de histórias. Curadora do projeto educativo da 29.ª Bienal de Arte de São Paulo. Diretora da Ação Educativa do Instituto Tomie Ohtake onde é responsável pela coordenação geral de cursos de formação de professores, equipe de atendimento ao público e publicações de apoio às exposições, além de cursos das várias linguagens artísticas para público em geral e especializado.

Educadora há dezoito anos na Escola Experimental Vera Cruz, atualmente assessora de artes do nível I. Assessora também na área de artes, na Escola Castanheiras. Participou durante sete anos do projeto "Escola que Vale", na ONG CEDAC (Centro de Educação e Documentação para Ação Comunitária), desenvolvendo oficinas de artes em várias regiões do país para professores de escola pública.

Realiza apresentações de contos da tradição oral e já participou de um espetáculo na Sala São Paulo com a Orquestra Popular de Câmara. Assessora em arte educação do projeto Escola no Cinema do Espaço Unibanco há onze anos.

Como artista plástica, trabalha com diversos materiais, como látex, vidro, pigmentos, areia, cera de abelha e argila. Parte de formas orgânicas que, por meio de sua ação, vão se transformando em uma outra natureza corpórea. A partir de 1990, começou a expor profissionalmente em espaços institucionais como museus e centros culturais no Brasil e no exterior.

Autora dos livros "Bumba-Meu-Boi" e "A menina do fio", ambos da ed. Girafinha.

⁹ Informações retiradas do site: www.stelabarbieri.com.br, acesso em 19/01/2010, às 11h.

Imagem retirada do site: www.riopreto.sp.gov.br, acesso em 01/03/2010, às 18h55.

Como foi o seu processo de aprender a contar histórias?

Na verdade, acho que esse percurso começou na infância. Eu era uma criança que balançava muitas horas numa cadeira de balanço imaginando histórias. Ficava seis horas por dia numa cadeira de balanço imaginando histórias.

Eu tinha três tias solteiras que moravam numa casa que tinha um quintal maravilhoso!

Uma delas era professora de artes, a outra era professora de francês e uma grande contadora de histórias e a outra era professora de Educação Física. E eu passei a minha infância nesse quintal.

Então essas três foram umas mestras de fundo de tudo que eu faço na minha vida hoje. Essa minha tia que tinha uma escola de arte, eu chamava ela de vó, era uma tia que cuidava muito de mim, quando eu nasci minhas avós já tinham falecido. Ela tinha um ensino da arte bem tradicional, mas a alegria daquele quintal e de a gente pintar naqueles cavaletes naquele quintal com jabuticabeiras, com flores e tudo [...]

Tinha uma atmosfera muito especial!

E a tia que era professora de francês, ela contava história de um jeito lindo: ela cantava, abria o guarda-chuva e rolava o guarda-chuva. Tinha uma coisa especial. Além delas, a minha mãe era uma grande contadora de histórias e o meu pai, era um amante da música, ele quis muito ter sido regente de orquestra e ele contava as histórias das óperas. Ele punha ópera pra tocar e ia me contando a história da ópera.

Então foi uma infância muito povoada de histórias.

Depois, com dezessete anos de idade, eu comecei a trabalhar em uma escola, em Campinas, que chamava Escola do Sítio, que ainda existe lá. E eu contava muitas histórias lá, juntava turma para contar histórias.

Quando eu vim pra São Paulo, eu fui trabalhar na Bienal e logo em seguida no Vera Cruz e lá também eu contava muita história, as pessoas iam ouvir, tinha uma coisa assim.

Mas eu nem sabia que existia essa profissão “contador de histórias”.

Aí um dia, uma amiga do Vera Cruz me deu uma fita cassete. Aí eu achei uma coisa linda, era uma mulher contando histórias, tinham vários músicos tocando. Eu amei aquilo,

eram umas histórias árabes lindas. Mas na ficha técnica eu não conhecia aquelas pessoas, não sabia quem eram.

Logo em seguida, eu fui na escola da Péo – A casa Redonda, Carapicuíba - ver a Regina contar histórias e lá eu fiquei muito emocionada e aí, eu falei pra ela que eu só tinha me emocionado daquela maneira com uma fita cassete que eu ganhei, e ela falou: “Ah, sou eu nessa fita cassete”.

E aí foi um encantamento, foi um encontro assim. E aí eu fui ter aula com ela. Na época ela tinha um grupo bem pequenininho de aula, ela deu um curso em uma escola, que ficava dentro do Clube Alto de Pinheiros, que chamava Aldeia.

Eu e mais duas pessoas só fizemos o curso. E eu comecei a aprender com a Regina, comecei a estudar, porque que a Regina trouxe outra visão para mim do que é contar histórias e de olhar a história com uma obra de arte que você pode ver várias camadas de compreensão. Ela me ressignificou esse universo e depois eu fui convivendo com ela na USP, ela me convidou pra contar algumas vezes, aí comecei a fazer apresentações. Aí no próprio Vera Cruz contei muita história, estou lá há 23 anos.

Outras pessoas foram entrando nesse meio, a Madalena Monteiro, a Maíra [...]. A Maíra trabalhou comigo. numa época no ateliê, e a gente também fazia apresentações. Nós duas.

Depois eu fiz uma apresentação, que era uma noite de histórias para mulheres, chamava Crisálidas. Era pra mulheres e feita por mulheres. Eram oito mulheres que faziam entre contadoras, músicas, cantoras.

Aí fui fazendo esse trabalho e atualmente, eu faço muitas parcerias com o meu marido, que é o Fernando Vilela, que é ilustrador, onde eu vou contando as histórias e ele vai desenhando, enquanto eu vou contando.

Aí também me apresentei com a Orquestra Popular de Câmara na Sala São Paulo. Então era a orquestra tocando e eu ia contando a histórias dos instrumentos. E eu fui fazendo várias parcerias. Fiz várias apresentações com um percussionista e fiz algumas apresentações com outros contadores.

Foi tendo uma costura [...]. Mas eu sinto que a Regina foi a pessoa que me abriu mesmo para esse universo e inclusive para as pessoas que eu conheci a partir daí. Isso me

abriu muito o universo. Aí depois ajudei também no começo do Boca do Céu, ajudava a preparar o Boca do Céu. Aí a coisa foi se desenvolvendo.

E atualmente eu tenho escrito algumas histórias que eu já conto há muito tempo por causa da parceria com o Fernando. A gente tem feito vários livros juntos.

Como se prepara para uma história nova?

Hoje em dia eu faço muitas pesquisas de versões da mesma história. Mas sempre montar um repertório é uma alquimia, uma coisa de ir costurando [...]. Um pouco por tema [...]. Muitas apresentações minhas surgem de imagens. Eu imagino uma cena e vou buscar histórias para aquela cena, então eu imagino uma situação, por exemplo, eu fiz uma série de apresentações na escola da Sonia Silva, que é uma escola de música, dos elementos da natureza, então eu contei histórias de água, fogo, ar e terra e fui buscando esse repertório em uma porção de coisas que eu imaginava desses elementos. Então, as pesquisas se dão de várias maneiras.

Encontrando histórias novas, como você se prepara para se apropriar delas?

Primeiro eu vou lendo e degustando, vou sonhando com elas, sabe? Acho que tem uma empatia já. As imagens vão ficando fortes enquanto eu vou estudando ou quando eu ouço. Eu guardo muito as histórias que eu ouço, mas do que as que eu leio. Elas viram experiências na minha vida. Elas são muito fortes para mim.

Depois vou lendo de novo, vou relacionando com imagens, vou pensando em sons, vou povoando isso de sentido, fazendo conexões com esse universo poético. Depois estudo várias vezes, às vezes gravo e ouço eu mesma contando, por causa dessa facilidade de contar, e transcrevo o que eu contei, do jeito que eu contei.

Vou fazendo algumas estratégias para aquilo ir ficando incorporado em mim. Eu sinto que quando eu conto bem é quando aquilo está tão dentro de mim, é como se fosse uma experiência que eu vivi mesmo.

Então, eu conto do ponto de vista da experiência, não do texto. Pra mim não funciona tanto, a minha relação com o sabor da palavra é mais pelo que as palavras conseguem descrever daquilo que eu estou vendo internamente.

Por exemplo, a Madalena já tem uma coisa com a palavra, o estudo da palavra, memorizar as palavras [...]

Pra mim não funciona tanto, precisa ser muito mais pela imagem, pela riqueza da imagem, o sabor das palavras vem daí.

Que saberes você considera fundamentais para se tornar um bom contador de histórias?

Olha, eu acho que a coisa mais fundamental é a gente conseguir estar pleno nos encontros com as pessoas. Conseguir em cada momento, que a gente tem com alguém, poder olhar para aquilo de fato.

As nossas experiências de vida são as coisas mais importantes, elas vão fazendo conexões com a história.

Poder imaginar, se imaginar na pele do outro, de imaginar aquela situação vivida, esse poder de se transportar que a gente tem para outra realidade que não é a nossa.

Eu acho que a coisa mais importante é deixar com que a história nos povoei, sabe? Que ela possa murmurar dentro da gente, de fato.

Às vezes eu estou fazendo um livro ou preparando uma apresentação e fico dias com aquela história. Eu estou fazendo outras coisas e aquilo me vem de novo, de novo, de novo [...] e acho que as histórias têm momentos na vida da gente. Teve momento em que eu contava a mesma história muitas vezes, depois passa!

Tem umas que você nunca vai contar, eu ouço as pessoas contar e acho lindo, mas [...]

Eu por exemplo tenho muita dificuldade de contar história grega, aquele monte de deuses, acho difícil aquilo. É muito nome, pra mim é mais difícil. Eu não tenho boa memória pra nome, eu acho que eu tenho boa memória para imagem cheia de emoção, de experiência.

Eu acho que, na verdade, o fundamental é cada um achar o seu jeito, de como é que a história murmura dentro de você.

Tem gente que tem o poder incrível de dar tônus pra as palavras, de escrever o texto e dar tônus pras palavras. Eu já não tenho, meu caminho é outro.

Eu acho que existem muitas maneiras de a gente se aproximar das histórias, não acho que é uma só.

Eu acho que é uma coisa pendular, a história entra em você e você deixa que ela te povoe e depois você traz ela para o mundo ressignificando a partir da sua experiência.

Esse pêndulo para cada um funciona de um jeito. Como é que você absorve aquilo e como é que você traz de volta. Essa coisa pendular vai ganhando outras configurações.

Mas eu sinto que para as crianças, por exemplo, eu dou aula há muitos anos no Vera Cruz, e nesse convívio com as crianças, eu sinto que as histórias vão ganhando outros caminhos quando você vai contando para crianças, pelas coisas que elas perguntam, pelas coisas que elas comentam. Então, é interessante que muitas vezes eu vou gravando, vou memorizando uma história de um determinado modo pela interação que eu tenho com as crianças e, aquele texto primeiro que eu escrevi pra criar um roteiro, já não é mais nada. Quando eu releio, aquela história já é outra, a que eu estou contando agora.

Elas também vão pedindo coisas, elas vão criando vida. E cada vez você repara em um aspecto diferente dentro da própria história.

Às vezes o lustre chama mais atenção, às vezes a roupa da princesa, às vezes é um olhar. É como você está descrevendo as cenas.

Eu acho que a memória é uma reinvenção, memorizar é reinventar, você não é fidedigno a uma coisa totalmente. Acho que sempre tem a ver com o lugar onde seus pés estão naquele momento. Onde sua experiência está naquele momento e a bagagem que você está trazendo. Você configura aquilo diferente, pelo que você está vivendo, pelo que já viveu. Acho que história vai ganhando novas configurações com o seu próprio olhar.

Tem sido interessante essa parceria com a coisa do desenho. Eu já perguntei para as crianças se, quando elas vêm o Fernando desenhando, se a cara do personagem que elas enxergam é a mesma que ele dá e nunca é. Sempre é diferente.

E comigo e com ele também acontece uma coisa engraçada.

Às vezes eu escrevo uma história imaginando uma menina negra e ele faz uma loirinha, aí eu falo “Puxa, não era assim!” Ele fala “Mas eu imaginei assim”.

Tem interpretações, não é?

Mas uma coisa que eu tenho feito muito e, que me ajuda, é sempre fazer conexões entre a história e a cultura da qual ela tem origem.

Então eu vou contar uma história hindu, eu olho também pra arte hindu, ouço música hindu, eu povooou um pouco aquela história com aquela cultura, mesmo que eu não use isso depois. Eu procuro sempre olhar pra aquele universo que aquela cultura traz. Isso vai alimentando o meu imaginário. Isso é uma coisa bem complementar para mim. Eu tenho uma biblioteca grande de obras de arte de etnias, da arte de cada povo, músicas também. Essa coisa de poder olhar para aquela cultura de um outro jeito me ajuda bastante. E aí tem uma coisa que a imaginação mesmo vai fazendo conexões, na construção de como vai ser a apresentação, como ela começa, acho que tem um fio que a própria apresentação vai pedindo, conforme você vai olhando para ela, ela vai de pedindo coisas.

Há músicos que te acompanham?

O Ari é um músico que, sempre que eu posso, eu chamo porque é bem legal o trabalho. Mas eu tenho feito muitas apresentações com o Fernando, sem música. Eu mesma canto e ele vai fazendo e aí a gente já fez coisas variadas. Desde caixas de papelão que já tem recortes de uma imagem que ele vai virando, conforme a história vai acontecendo e vai formando outras coisas que nem sempre é uma coisa super figurativa, até, por exemplo, a história da cabra e da onça, que ele vai transformando as árvores em casa, então ele vai descolando e recolando então, tem uma coisa da transformação da imagem, que não se fixa, que está em movimento.

Mas muitas vezes eu conto sem nada e sem ninguém também, conto só eu mesma.

Sempre a coisa da imagem foi forte para mim, de fazer um gesto que tem uma coisa estética forte, jogando uma água vermelha numa bacia, uma água azul, tem uma outra apresentação que eu fiz que eram vários panos coloridos e eu pus muitas escadas de alturas diferentes então eu ia subindo em cada janelinha e começa a contar histórias de lugares diferentes com panos que eu tingi.

Tem situações cênicas que eu mesma vou criando e vou executando.

Sempre teve a ver com artes plásticas porque eu sou artista plástica.

Mas, a música é muito forte pra mim também, mas nunca tive uma coisa de muitos músicos me acompanhando, sempre foi um [...]

Contei com Tião Carvalho, uma época, a história do boi.

Tive vários músicos em fases diferentes. Isso vai mudando, mas nunca tive uma banda assim. Fiz algumas apresentações que tinham vários músicos, mas às vezes eu acho também que o “menos” é “mais”, a coisa de você poder levar pouco, mas a história é o mais importante. E isso o que garante é o seu encontro com a história, a sua presença na hora, estar presente, estar deixando a coisa acontecer.

Mas eu acho boa uma coisa simples, porque às vezes uma coisa muito complexa tira o foco também. São tantos adereços, tantos movimentos, tanto tudo que a história fica em segundo plano. Acho que é bom simples.

ENTREVISTA 9

Viviane Coentro

Idade: 31 anos

**Origem: nascida em São Paulo
reside e realiza seu trabalho em Campinas – SP
SESC Pompéia, abril de 2008**

Fonoaudióloga¹⁰, com formação em Letras, especialização em Audiologia Clínica pela Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo (2001) e Mestrado em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas.

Integra o Grupo Manauê de Contadores de Histórias que é composto por narradoras formadas nas diversas áreas do conhecimento: Pedagogia, Fonoaudiologia e Educação Física. O grupo se dedica a difundir a arte de contar histórias por meio de obras literárias e tradicionais. O grupo realiza sessões de narração de histórias e oficinas de formação de novos contadores.

No ano de 2004, realizou um trabalho com os dezessete Núcleos Comunitários da Secretaria de Assistência Social de Campinas / SP – Gestão democrática e popular / 2000-2004.

Gostaria que você falasse um pouco do seu percurso. Como você aprendeu ou vem aprendendo a contar histórias?

A primeira coisa que eu fiz foi uma oficina com o Grupo Manauê, em 2002, e foi muito por acaso, eu não estava procurando isso. Não estava. Eu tinha entrado em um emprego, na Universidade, eu fui fazer uma visita técnica no Instituto de Artes, eu estava com outro objetivo lá. E ali eu vi um cartaz da oficina do Grupo Manauê e fiquei interessada –

¹⁰ Informações retiradas dos sites www.alb.com.br e <http://buscatextual.cnpq.br>, acesso em 10/02/2010, às 20h. Imagem do acervo Boca do Céu.

‘Nossa um curso para contadores de histórias! Eu quero fazer isso aqui!’. Foi assim. Fui, fiz a oficina e em 2003 elas me chamaram para fazer parte do grupo.

Nessa oficina, eu aprendi com elas, na época, o trabalho de contar histórias como expressão vocal e corporal, então não usa objetos, não usa cenário, adereço, não usa o livro. Mas o livro está presente. Elas contavam histórias autorais. Então o livro tinha que estar presente. Daí você termina de contar, mostra o livro, o autor, deixa o livro ser manuseado, enfim [...]

Nessa oficina, uma oficina de longa duração, no fim a gente tinha que contar histórias. Tinha toda a oficina, toda uma preparação para contar uma história. E eu não consegui escolher uma história infantil para contar, preferi uma história para adulto. E acho que eu gosto de contar para adulto. Tem gente que não gosta, prefere para criança. Aí eu contei “A Aliança” de Luis Fernando Veríssimo, que é um super autor, é um autor que eu gosto e tal. Contei uma crônica.

E a gente ficou trabalhando assim desde quando o grupo se compôs, em 98, então tem 10 anos, e eu entrei no grupo e continuei trabalhando assim, depois com os contos infantis, até 2004, quando a gente conheceu numa palestra, lá no Sírio Libanês, a Regina Machado...

A Livia digitou “A arte de contar histórias” no google e aí apareceu a palestra dela para lançar o livro do “Viva e Deixe Viver” e a gente veio para cá. “Nossa vai vir uma contadora de histórias! E vai dar uma palestra sobre isso!” Porque nossa pesquisa lá era uma coisa local, era entre nós, entre o grupo, não tinha um intercâmbio com outros contadores.

No fim da palestra, ela comentou que ia fazer uma oficina, no mês seguinte, na USP e que quem quisesse, depois era só mandar um e-mail. ‘Puxa vida! Então nós vamos ter uma oficina que não seja a nossa!’

Nós fomos fazer a oficina e a gente se apresentou a ela e ela falou: “Experimentem contar contos da tradição oral” e isso deixou a gente pensando “Mas como assim?”.

E aí a gente fez a oficina, onde ela trabalha com contos da tradição oral e ao mesmo tempo, nós estávamos dando uma oficina de formação para leitores de núcleo de assistência social lá da cidade, da Prefeitura.

No fim da palestra, ela comentou que ia fazer uma oficina, no mês seguinte, na USP e que quem quisesse, depois era só mandar um e-mail. ‘Puxa vida! Então nós vamos ter uma oficina que não seja a nossa!’

E foi engraçado isso! Porque nosso processo de formação começou a se confundir com o processo de formação que a gente estava dando para eles. E a gente descobriu que não sabia nada. Foi ótimo, né!? No meio da coisa descobrir que não é por aí. Quer dizer, é isso, mas é mais do que isso. Na verdade, era além do que estávamos fazendo. Era mais profundo, era a sensação que eu tinha. Aí eu comecei então a tentar entender o quão profundo é, entendeu? Que significados isso tinha. Aí eu fui estudar. O que é que eu fazia? Eu ligava e perguntava, para alguém que estudava com Regina Machado e com Ricardo Azevedo, pessoas que eventualmente eu encontrava, eu falava ‘Fala pra mim o nome de um autor para eu estudar’. Foi sempre muito autodidata. Às vezes, uma pessoa falava “Joseph Campbell”. Eu ia lá e lia tudo do cara e não entendia nada! Paul Zumthor, lia e falava “O que é que ele está falando?” Então a sensação que tive na minha formação como contadora era como se eu tivesse um quebra-cabeça de 3 mil peças e alguém te dá uma peça aqui e outra te dá uma peça que não necessariamente se encaixa, num primeiro momento, mas que faz parte desse quadro, desse todo. Eu acho que esse quebra-cabeça já está mais torneado pra mim, ele já tem algumas coisas que já estão desenhadas, bem nítidas. Mas ainda não está completo e talvez ele nunca se complete. Eu tenho essa tranquilidade de imaginar que talvez ele nunca se complete.

Mas hoje eu consigo fazer algumas relações entre autores que eu aprendi. Porque eu nem conseguia relacionar com a própria arte de contar histórias, não conseguia nem enxergar no que eu fazia. E hoje eu já consigo, já consigo conversar entre eles e isso foi onde eu comecei a ver a necessidade de buscar o conhecimento não mais dizendo ‘Me fala aí um autor [...]’ Mas de uma maneira sistemática mesmo, que eu aprofundasse de uma maneira sistemática sabe? Para não ficar perdida [...]

Eu prestei faculdade de novo. Eu sou fonoaudióloga de formação inicial e eu fui fazer Letras porque eu achei que ia achar esses autores, eu achar algumas coisas. Também era o que era possível fazer no momento. Fiz vestibular, todo esse processo horroroso, e entrei em Letras na Unicamp e comecei a cursar.

Na sequência descobri que tinha muita coisa ali que me interessava, que era bacana, mas que tinha tantas outras que não iriam contribuir e aí eu fui pra pós. Conversei com quem é hoje minha orientadora, que na época era minha professora na graduação e ela falou que o máximo que poderia acontecer era me dizerem não.

Prestei o mestrado em Linguística Aplicada dentro do Instituto de Estudos da Linguagem na Unicamp e entrei na área de Ensino da Língua Materna e aí, dentro disso, eu comecei a pesquisar, então, o letramento literário que hoje eu já questiono se é letramento

literário porque eu não estou contando conto literário, então estamos nesse dilema, se eu estou contribuindo para uma fabulação, para uma ficcionalização para depois levar para um letramento literário, não sei [...] São questões lá da minha dissertação e que não cabem aqui [...]

Mas acho que tudo isso contribui para a minha formação, entendeu, e aí, outras oficinas eu fui fazer no “Te dou minha palavra” que teve o ano passado porque, também tem o seguinte, as oficinas se concentram em São Paulo e não é sempre que eu consigo vir.

Fui assistir espetáculos de contadores de histórias, então a minha formação se alimenta desta forma, conversando com eles, estudando ali autores como Vladimir Propp. Hoje eu sei quem eles são, sei o que fizeram. Mas em compensação, tive também 2 anos só para fazer tudo isso, para digerir tudo isso, tive que acelerar o meu passo para montar esse quebra-cabeça e eu via a necessidade então de ir ver espetáculos, conversar com outros contadores, ler e reler textos “n” vezes e me apresentar, porque eu acho que na hora em que estou contando, eu também estou me formando, encarando públicos de diferentes idades. Não ter medo! Isso eu coloquei pra mim e coloco para o grupo. “Não tenha medo!”. Não ter breque com o público. Vai lá porque faz parte da tua formação, mesmo que for ruim, isso faz parte da sua formação prática. Só vai aprender contando, também.

Por outro lado, hoje eu faço o estudo de cada conto que eu trabalho. Eu tento procurar onde esse conto ressoa. Essa coisa do lugar que a Regina fala, que em um primeiro momento era tão vago, e agora está cada vez mais nítido porque eu comecei a pensar “que lugar é esse de que ela fala?”. “Para onde eu tenho que ir?”. “Se a história nos leva para um lugar que é mistério, eu quero que a história me leve para esse lugar”. Então, hoje, dentro do meu estudo da história, a primeira coisa que eu tenho que fazer antes de pensar na minha voz, na fala dos personagens, em qualquer coisa, é ler a história, reler a história e pensar pra onde essa história está me levando.

Quando você pretende contar uma história nova, por onde você começa?

Meu começo sempre foi assim, desde quando que eu contava conto de autor, eu tenho que gostar da história. É o princípio básico. Ler muito e gostar da história. Para qualquer contador, na minha cabeça, tem que ser assim.

Agora você só conta conto tradicional?

Eu parei de contar conto de autor, não por nada, porque acho que o processo é outro. No conto de autor, tem essa discussão de respeito ao autor... Esta semana foi riquíssima aqui no Boca do Céu porque eu ouvi várias opiniões então ainda estou com tudo isso para montar esse pedaço do quebra-cabeça. Recebi algumas peças novas. Mas o que está montado para mim hoje é, se ele é de autor e eu tenho que respeitar as palavras do autor, será que eu estou contando ou falando um texto oralizado? Não sei responder ainda, mas é o que veio dessa discussão do “Boca do Céu” e eu acho muito rico, porque eu não tinha essa preocupação. Era tranquilo, tem que respeitar e acabou. Não entendia porque as pessoas ficavam na dúvida. E hoje acho que tem que estar na dúvida sempre. E acho que a própria questão de contar histórias tradicionais foi por conta dessa busca, eu estou mais atraída para ele, sim. Mesmo porque o trabalho que estou fazendo hoje. Eu trabalho em um projeto junto com um médico e a gente vai nas empresas, tanto dentro da universidade, nos espaços diversos que ela atende, com os funcionários, eu não trabalho nem com o aluno nem com professor por enquanto, mas é com os funcionários da Universidade. E em empresas, quando a gente vai, também, é com os funcionários. Então a gente já foi na empresa de eletricidade lá de Campinas, na que é a de trânsito, Instituto Aero-Espacial.

Nesses lugares, encontros que a própria empresa organiza, às vezes por conta de alguma coisa, vou para contar histórias

Eu sempre tenho um retorno desse público que ouve, seja militar, seja empresário, seja gerente, administrativo, pessoal da limpeza, eu tenho um retorno afetivo muito grande. Então, eu acho que essas histórias estão me levando para esse lugar de resgate de humanidade. É isso que eles estão pedindo para o contador de histórias ir falar. Humanizar, resgatar valores [...]

É assim que eu tenho me preparado na escolha do conto. Primeiro eu leio. Eu gostei desse conto? Eu quero contá-lo? Independente da ocasião, eu quero contar? Então eu começo o trabalho com ele. Faço a divisão em 8 partes que aprendi com a Regina, que acho que me ajuda muito. Mas isso também não é uma sistematicidade. Tem conto que eu leio que não sinto a necessidade de dividir. O conto entra tão ‘zup’, já está tão dentro que eu já sei ele inteirinho. É muito engraçado: tem conto que pede e conto que não pede. Quando o conto entra inteiro eu já pulo a etapa de divisão, eu já vou para as imagens. Eu imagino todos os lugares, as pessoas, os personagens que estão na história. Aí eu imagino coisas assim: se esse

personagem tivesse uma dor de barriga – nem tem dor de barriga na história – mas como ele reagiria com tudo o que ele faz? Dentro de mim, eu brinco com ele nesse sentido. É uma maneira de eu conhecê-lo.

Fico tentando buscar os lugares que o conto apresenta, as sensações em mim: ele vai atravessar um deserto. Eu nunca estive num deserto, já vi fotos, imagens de deserto, mas, eu fico pensando nas sensações que o deserto causa, o quente, a solidão, sensações e sentimentos, areia na cara – que eu detesto areia na cara – coisas que eu sei que são desagradáveis e que de repente uma pessoa que está ali atravessando o deserto com sede também sentiria.

Depois que eu faço tudo isso eu volto para a história e começo a perguntar o que essa história está me ensinando, que perguntas essa história está me fazendo, para mim Viviane, porque não é por acaso que eu escolhi esta e não escolhi outra naquele momento! Quando eu faço essas perguntas pra mim, são elas que acabam saindo quando eu conto. Sem estar falando delas. Mas o jeito que conto guia para isso.

Tem histórias, por exemplo, que eu adoro e não consigo contar. Não me lembro exatamente quem falou, acho que foi no livro da Gislayne, *A palavra do contador de histórias*, pode ser que eu esteja errada, que a história quando entra em você está sendo digerida, gerada. Tem histórias que são geradas rapidinho e elas logo nascem, que é quando você conta e tem histórias que não, que precisam de um tempo maior de gestação. Como todos os animais, gatinho em dois meses nasce outro gatinho, o ser humano precisa de nove meses, o elefante, precisa de vinte. As histórias não são geradas todas ao mesmo tempo, no mesmo ritmo. Acho que essas histórias que eu adoro e não consigo contar são como um bebê, que se nascesse de quatro meses não iria sobreviver. Assim como a história de repente não ficaria do jeito que eu gostaria que ela ficasse.

O contrário também acontece. Você conta uma história, conta, conta e chega uma hora que você não tem vontade de contá-la mais. Ela nasceu, mas está no momento de voltar de novo, para esse lugar de onde ela foi gerada e ficar lá às vezes hibernando, aguardando ou sendo reinventada para sair em um outro momento. Acho isso fantástico! Não é ideia minha não, mas na hora em que li pensei: é isso o que acontece. Porque que eu contava tanto uma história e de repente não tenho mais vontade? Acredito que naquele momento ela estava me dizendo alguma coisa e que agora ela não precisa mais. Talvez um dia ela volte, talvez nunca volte. E tem aquelas histórias que nos acompanham sempre. São histórias que tenho vontade de contar sempre, sempre. É história que está sempre junto, como a Célia colocou no relato de

experiência, é como se fosse um guia. É uma história que te diz ‘o caminho é aquele’, ‘lembra que o caminho é esse?’. Ela está sempre ali como se fosse um alerta dizendo, uma luz, uma coisa que dissesse o caminho é este aqui, o caminho que eu acredito, que eu trabalho. É assim.”

Eu já te vi contar várias histórias e nunca usando objetos. Você utiliza? O que pensa do uso deles?

Não, nunca contei. Isso é uma das coisas que fazem parte do quebra-cabeça (risos). Eu não me sinto segura de contar com objeto. Não recrimino. Eu gosto de ver gente contando com objeto, justamente para ver se alguém me dá uma pista de qual é o caminho. Eu ainda preciso me sensibilizar mais com isso, trabalhar mais com isso. O que eu consigo perceber, às vezes, é o uso do objeto pelo objeto. Quando a gente dá oficina eu falo “gente que quiser contar com objeto pode usar. A linguagem do grupo é uma. Mas não precisa seguir a ponto de ficar todo mundo igualzinho ao Manauê. Se você já usa com seus alunos, já conta com o objeto, que legal!” Agora usar objeto pelo objeto... Então a gente tenta trazer um pouco essa questão que tem que estar integrado, tem que sair do coração, eu acho, porque aí ele vai ter vida, se ele sai das pontas dos dedos ele vai ter um jeito diferente de manipular aquele objeto. E muitas vezes, eu vejo alguns contadores usando objetos para se esconder atrás do objeto. Não que o contador tenha que aparecer mais. Não é isso! Mas ele também não pode se esconder! A gente fala assim “quem tem que aparecer é a história, a gente tem que esquecer do narrador!” Eu acho isso também, mas, para você se esquecer do narrador ele tem que estar de verdade ali. Ele tem que estar se mostrando ali porque a emoção dele é a emoção do personagem, então se ele se esconde, ele esconde a emoção do personagem e o que fica é o objeto, é o lenço, ou qualquer outra coisa, a música – isso vale para a música também. Como disse o francês “quem quer contar histórias não pode ter medo das suas emoções. Se você tiver medo de suas emoções é melhor ir fazer outra coisa”. Aí na hora eu pensei “será que eu vou ter que fazer outra coisa? (risos) Às vezes eu tenho medo das minhas emoções, você não tem? Eu não fico tranqüila com todas as emoções! Eu tenho medo delas.” Aí eu acho que vem a questão de encarar essas emoções...

Você tem alguma meta, algo que você queira pesquisar no universo do contar, agora?

Eu tenho. Como no meu mestrado eu fui muito pra questão de um dos “produtos” da arte de contar, no caso a formação do leitor, de uma maneira bem geral. Nesse estudo eu comecei a ver a necessidade de estudar o narrador, esse preparado do narrador, o meu preparo.

Então eu tenho vontade de buscar isso: como as outras artes – o teatro, a música, a dança – imagina que antes eu pensava em dança! – eu olho para mim lá para trás e vejo outra pessoa.

Nesse encontro alguém disse assim: antes era tudo junto, se contava, se dançava, se cantava, se tocava.

Aí vem alguém e separou tudo: uma coisa é dança, uma coisa é teatro, uma coisa é canto, uma coisa é contar histórias. Agora precisa juntar e a gente não sabe mais fazer! Precisa de oficina para aprender, precisa ficar lá suando, que nem umas “macacas velhas” (risos).

A minha vontade de estudar hoje é o meu aprimoramento pessoal, na verdade, como que essas coisas todas podem contribuir para a minha formação como contadora de histórias. Então vou deixar o doutorado para daqui a alguns anos. Ainda preciso juntar algumas coisas.

E entender, buscar isso nos outros contadores. Volto nesta questão de trocar experiências, de assistir o outro contando, de fazer as oficinas onde eles relatam como que eles trabalham e aí me apropriar de algumas coisas que eu acho que para mim vão fazer diferença.

ANEXO 2

CONTO TIMO¹ **(REGINA MACHADO)**

¹ MACHADO, Regina. **Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias**. São Paulo: DCL, 2004.

Transcrição integral do conto analisado no capítulo VIII.

1 A ENTRADA NO BOSQUE

A única coisa certa é que estava tudo errado. Era isso que o menino pensava, quando entrou correndo no bosque, numa aflição danada.

E a conversa atropelada dentro da cabeça dele não parava, ele nem via por onde estava indo. Dizia para si mesmo que aquilo não podia ser, de jeito nenhum. Agora, como ele iria encarar todo mundo da classe?

Ele corria sem parar, pegava um atalho, entrava no meio do mato, saía no outro caminho. Ia lembrando, lembrando, respirava fundo para não chorar.

“Gostar de escrever poesia é por acaso algum defeito?”, ele pensava, uma ideia estatelando atrás da outra dentro dele.

Era um gosto que ele tinha desde pequeno, de ficar juntando palavras, inventando jeitos divertidos de dizer as coisas como ninguém fazia. Quando aprendeu a ler, o pai e a mãe dele não entendiam aquela mania que ele tinha de recortar palavras do jornal e colar pelas paredes da casa, uma do lado da outra, só para ver o que formavam. Eles davam bronca por causa da bagunça, mas ninguém achava que ele fosse bobo. Agora era diferente. Depois do que aconteceu na escola, a situação dele tinha ficado péssima.

“Isso não está certo”, ele pensava cada vez mais sufocado, “ninguém tinha o direito de fazer o que fizeram comigo hoje. Mas adianta alguma coisa eu querer que eles mudem de opinião? Nada. Vai ver que eles sempre riram de mim escondido.”

Tinha sido logo de manhã naquele dia, quando uma professora faltou. Um amigo dele achou o caderno de poesias que ele guardava bem no fundo da mochila. Distribuiu as folhas entre os outros meninos e na frente de todo mundo cada um foi lendo em voz alta aqueles poemas que eram secretos, supersecretos, na maior gozação. Ele quase morreu de vergonha, toda a classe rindo dele como se ele fosse um ET.

Uma árvore, depois outra, depois outra, às vezes uns galhos mais baixos batiam na cara dele, ou então eram as teias de aranha que grudavam no seu cabelo, nos seus braços, no seu rosto, invisíveis, mas dava para sentir de repente o fio elástico, como um chiclete bem fininho. Ele nem ligava. Estava só, remoendo uma tristeza que toda hora queria virar raiva.

“Eu gosto, será que não posso?”, continuava pensando o menino. “Gosto de ler, de escrever, de decorar poesias, mas não quero ninguém me criticando por causa disso.

Já tinha dado umas quatro voltas no bosque inteiro, subindo, descendo, cortando caminho, se embrenhando na mata cerrada. E nada. Não havia meio de se acalmar.

Assim exausto ele chegou de novo à entrada do bosque e desabou no chão. Ficou ali com o rosto escondido no meio dos joelhos. Se pudesse, desaparecia desse mundo.

- Não vai adiantar nada ficar aí largado feito avestruz despenteado – disse uma voz bem perto do seu ouvido.

O menino levantou a cabeça, olhou para todos os lados, não viu ninguém.

- Só me faltava essa, vai ver que estou tão atrapalhado que chego a ouvir vozes que não existem.

- Como assim, não existem? Eu existo muito bem – disse outra vez a mesma voz.

- Então, seja lá quem for, pode ir saindo do esconderijo e parando com essa brincadeira sem graça. Eu não estou nos meus melhores dias, nem muito a fim de conversa.

- Não estou em nenhum esconderijo. Estou bem do seu lado, à vista de todo mundo que quiser ver – continuou a voz.

- Mas não estou vendo ninguém – disse o menino.

- É simplesmente porque você ainda não descobriu o jeito. É preciso virar o olho.

- Eu devo estar ficando louco, ainda por cima. Uma voz que vem do nada me manda fazer uma maluquice. É impossível virar o olho.

- Deixe de fazer drama e preste atenção. É claro que não dá para virar o olho, quer dizer, virar de verdade, ao contrário. É só um jeito de explicar, se é que você vai entender. Por exemplo, nunca aconteceu de você passar cem mil vezes numa rua e um dia, sem mais nem menos, notar uma janela que você nunca tinha visto antes? Ela sempre esteve ali, na frente daquela casa, mas de repente é como se tivesse sido colocada naquela hora.

- É, já aconteceu comigo, acho – disse o menino. - Não com uma janela, mas um dia eu reparei num muro desse jeito que você está falando, seja lá quem for que estiver falando. Era um muro velho, cheio de rachaduras, no pátio da escola. Um dia eu sentei de frente para ele, depois de jogar futebol; não estava pensando em nada. Só respirava fundo, meu coração pulava de tanto que eu tinha corrido no jogo. Fiquei olhando para o muro, sem ver nada, só descansando. Foi então que aconteceu. Virei a cabeça de lado e quando pus os olhos no muro, outra vez, eu vi. Tinha um gato perfeito desenhado na rachadura do muro. E o que mais me espantava era que quanto mais eu olhava, mais vivo ele parecia ficar.

- É porque naquela hora você virou o olho.

- Sei lá se isso chama virar o olho – continuou o menino –, todo mundo sabe disso, é supernormal. A gente também faz isso com as nuvens, vendo as figuras que elas vão

formando. As nuvens vão mudando de lugar e as figuras vão desmanchando, outras vão aparecendo e assim vai...

- Tá bom, tá bom – disse a voz interrompendo o menino. Sei muito bem que existem muitas maneiras de virar o olho. Tem até uma história muito antiga, que fala de um rio que virou o olho.

O menino começou a rir.

- E rio nem tem olho para virar. Essa é boa!

- Espere um pouco, deixe eu contar a história.

O menino achou estranho demais ouvir uma história contada por alguém que ele nem sabia quem era. No começo nem prestou muita atenção, mas devagar foi se interessando.

A voz contava...

2 A LENDA DAS AREIAS

Era uma vez um rio, um pequeno fiozinho de água que um dia nasceu no pico de uma montanha muito alta.

Pois nem bem nasceu, aquele riachinho cismou que queria conhecer o mar. E foi descendo a montanha, curioso com tudo que via pelo caminho. Foi crescendo, ganhando mais água, foi virando um rio de verdade. Depois de um tempão, chegou ao pé da montanha e deu de cara com um montão de areia. Olhou para um lado, areia. Olhou para o outro, areia. Olhou para frente, areia. A perder de vista, por toda parte, um grande deserto. Não havia outro jeito. Para chegar até o mar lá longe, ele tinha que atravessar aquelas areias. Ele bem que tentou, mas por mais que se esforçasse, não conseguia seguir adiante. Suas águas se afundavam nas areias. Quanto mais força ele fazia, mais para dentro delas ele era levado.

Então uma voz, vinda das areias, falou para o rio:

- Assim você nunca vai alcançar o mar. O único jeito é você deixar que o vento transporte você até lá.

- Como assim? – disse o rio muito espantado. – De que maneira o vento poderia fazer isso?

- Primeiro, você se transforma em vapor e o vento carrega você para o céu em forma de nuvem; depois, a nuvem vira chuva e é nessa forma de chuva que você cai no mar.

- De jeito nenhum – disse o rio. – Se eu deixar de ser rio, quem pode garantir que vou ser eu mesmo, outra vez? Deve existir outra maneira.

- Não existe – disse a voz.

- Eu nunca ouvi nada tão sem sentido como isso que você está dizendo. Como posso arriscar a fazer uma coisa que nunca fiz antes? E se eu virar vapor e sumir? Não posso acreditar em algo que não conheço.

- Pois se você continuar insistindo em fazer só o que conhece, investindo com toda força contra as areias, o máximo que vai acontecer, sabe o que é? Você vai virar lama, sem sair do lugar, sem conhecer o mar.

- Mas eu sou um rio respeitável, não posso virar vapor, assim sem mais nem menos. Demorei muito para formar tanta água, como é que de repente vou deixar de ser o que sou?

- Você não sabe de verdade quem você é, não adianta ficar repetindo essa lengalenga, tente se lembrar de outra coisa... a não ser que você se contente em se transformar num grande lamaçal, barrento e parado.

O rio não queria virar lama, isso é que não. Começou a se perguntar, a pensar sobre o que a voz havia dito. Devagar foi se lembrando, talvez algum dia, lá longe, no passado, ele já tivesse virado vapor, não tinha certeza, mas quem sabe?

Ele ficou cheio de dúvidas, ficou com um medo danado, mas uma hora resolveu arriscar.

Quando o vento veio chegando, estendeu os braços pra ele e então o rio se largou nos braços do vento e virou vapor. Enquanto era levado, durante o caminho para o céu aconteceu de tudo. Ele teve medo, chorou, outra hora pensou que estava ficando louco, que nunca mais ele ia voltar para o chão. Algumas vezes ele se divertiu, viu coisas maravilhosas, de novo chorou e duvidou de tudo. E assim ele foi descobrindo tanta coisa que ele podia conhecer e fazer que nem sequer imaginava.

Quando finalmente ele chegou ao mar, como uma chuva grossa e quente, teve uma alegria enorme. Além de conhecer o mar, que era o que ele mais queria na vida, ele tinha aprendido quem ele realmente era.

3 BRUXA BROMÉLIA

O menino achou a história bonita. Ainda estava pensando no rio que virou vapor, que virou chuva e que encontrou o mar quando a voz falou de novo:

- Você entendeu por que o rio virou o olho?

- Mais ou menos – respondeu o menino. Ele estava começando a ficar incomodado por não saber quem estava falando com ele.

- É muito simples. É que você prestou atenção de um jeito diferente – disse a voz.

- Bom, e daí? – disse o menino meio irritado.

- Daí que, se você virar o olho, vai ver que sou grandona e até simpática.

O menino apertou os olhos, virou a cabeça na direção de onde vinha a voz. Só viu uma porção de plantas, arbustos, umas florzinhas amarelas.

- Assim não dá – ele ouviu outra vez. – Não precisa espremer a vista com tanta força.

Agora era uma questão de honra, pensou o menino. Ele não ia desistir naquele momento. Nem que tivesse que passar a vida inteira tentando, ia descobrir de quem era aquela voz. Começou a fazer muitas caretas, arregalando os olhos ao máximo, olhando de cima para baixo, de baixo para cima, de um lado para o outro.

A voz virou uma gargalhada.

- Nossa, que exagero! Sua cara está ficando toda vermelha e muito engraçada. Com tanto esforço, você vai acabar explodindo.

Aquilo era demais! O menino ficou com raiva. Ninguém, nem mesmo uma voz absurda saindo do nada, ia se divertir às suas custas. Piscou o olho, já com a resposta bem brava engatilhada na garganta, mas não conseguiu dizer nada. Porque de repente ele viu: uma bromélia bem grandona, vermelha, sacudindo as pétalas de tanto rir, bem ao seu lado.

- Desde quando bromélia fala e ri? – ele perguntou indignado.

- Desde quando eu nasci. Antes, muito antes de eu ter me tornado a respeitável bruxa que sou hoje. Bruxa Bromélia, às suas ordens.

- Bruxa Bromélia – repetiu o menino, mastigando as palavras. – Eu até que gostei do seu nome, mesmo não sabendo muito bem como uma bromélia pode ser bruxa.

- E você ainda não viu nada – disse ela com uma voz cheia de importância. – Precisa conhecer o povo que mora por aqui.

- Nesse bosque existem outras bruxas?

- Não, imagine. Bruxa, com toda honra, só eu. Nem precisava ter mais de uma. Todo mundo aqui sabe cuidar da sua vida. Quer dizer, mais ou menos. A bem da verdade, nos últimos tempos, o rei da floresta anda muito triste. Nem eu estou dando conta, sabe. Faço uns encantamentos, canto umas músicas, sopro umas ventanias, só que nesse caso do rei, não estou conseguindo nenhum resultado. Aí resolvi desabafar com a primeira pessoa que apareceu, justamente você.

- Nossa, quanta coisa de uma vez. Eu não entendi quase nada. Dá pra você falar mais devagar?

- Agora não posso explicar nada. Entre na floresta e continue de olho virado. É só o que posso dizer.

E então, sem mais, nem menos, a Bruxa Bromélia desapareceu.

O menino não se atrapalhou, porque tinha ficado muito interessado na brincadeira do olho virado.

4 O CARVALHO TEIMOSO

Ele foi andando, andando, andando, sem saber muito bem por onde seguir. Estava tudo muito quieto, normal. Até que, de repente, uma árvore piscou para ele. Era um enorme carvalho.

Ele parou e ficou esperando. Logo depois, rapidamente, um galho da árvore acenou na sua direção. Era um gesto como de alguém que está se abanando de tanto calor, mas pela piscadinha ele teve certeza: a árvore queria que ele se aproximasse. Foi abrindo caminho no meio dos arbustos, chegou bem perto dela e disse:

- A Bruxa Bromélia...

- Guarde suas palavras – ele ouviu o carvalho dizer com uma voz forte que parecia sair direto do tronco para dentro do seu ouvido. – Quero lhe contar uma história que aconteceu com um tio meu. Vá escutando:

Meu tio era um carvalho imponente e vivia num lugar da floresta, uma espécie de clareira de onde saíam oito caminhos. O coração do carvalho até que era bom. Só que já fazia algum tempo que ele vivia meio atrapalhado, sem paciência. O velho carvalho, que tinha ensinado tanta coisa para ele, já havia morrido. Os pequenos arbustos e arvorezinhas à sua volta tinham secado. Ele ficou sem conselheiro, sem amigos. Pensava em crescer rápido, para conversar com o sol e as estrelas. Sonhava só pesadelos. Se era inverno, ficava bravo porque não era verão. Para dizer a verdade, vivia bravo com qualquer coisa.

Apareceu um pássaro grande, de passagem. Pousou num dos seus galhos para descansar e levou uma bronca danada.

- Eu canto melhor do que você, sua gralha esganiçada – disse o carvalho com seu vozeirão.

- Não sou gralha, muito menos esganiçada – disse o pássaro. – Minha família mora na Índia e para lá eu vou logo, se você me deixar dormir um pouco no meio quentinho das suas folhas.

O carvalho começou a cantar. Música de ópera, que era a única coisa que ele sabia. Cantava mal o carvalho, bem mal. Se fosse uma música leve, mas ópera! Era de amargar. As penas do pássaro caíram todas de uma vez, de susto, ou desgosto, tanto faz. Como é que ele

poderia voar agora, todo depenado, indecente? O pássaro foi se esconder num buraco grande que havia no tronco do carvalho, com frio e muito chateado.

Lá dentro era tudo diferente. Escutou primeiro o coração do carvalho, aquele que eu disse que era bom. O coração estava preso numa teia de aranha toda emaranhada. Aranha nenhuma que se preza seria capaz de cometer uma teia tão errada.

- Foi a pressa desse maldito carvalho – disse a aranha tentando se desculpar com o pássaro, toda chorosa num canto do buraco. – Ele me deixou tonta com sua cantoria e gritava tanto que eu tinha que trabalhar rápido, que o tempo era curto, que ele tinha mais o que fazer. Em vez de tapar o buraco, me confundi, fiz a teia no coração dele. E o que é pior, perdi o fio, o rumo, o desenho, tudo. Por um triz, não fiquei eu mesma presa na teia. Foi um custo para eu conseguir me livrar.

O pássaro não entendia nada daquele assunto e tentou acalmar a aranha.

- Bom, pelo menos você está livre, mas o coração dele ficou péssimo – falou o pássaro. – Coração preso em teia de aranha não funciona direito, é o que minha mãe sempre me disse.

- Agora só tem um jeito – disse a aranha. – Ele precisa pensar numa porção de coisas boas, desejos bons, sabe, para ir derretendo os fios. E tem mais, como eu entendo de desejos, vou ajudar você. Se o carvalho se livrar da teia, você vai ganhar todas as suas penas de volta.

E bem rápido ela foi descendo pelo tronco abaixo, fugindo da outra ópera que o carvalho começava a cantar.

Dentro do buraco do tronco continuava o pássaro depenado olhando o coração do carvalho todo embrulhado.

- Pássaro, me salva – implorava o coração do carvalho, com voz de cortar... o coração da gente.

- Você vai ter que desejar isso muito, senão não posso salvar você – respondeu o pássaro com toda a calma do mundo.

- Desejar o quê?

- Tudo o que você deseja mesmo de verdade.

- Deixa eu ver... Já sei. Um sorvete de chocolate.

- E isso lá é desejo de coração de carvalho? – disse o pássaro espantado. – Pode ir tratando de descobrir uma coisa melhor.

- Então eu gostaria, talvez, de um palácio de ouro com teto de chocolate.

- Outra vez? Que mania é essa de pôr chocolate em tudo? Você está ruim mesmo de desejos, assim não dá.

- É que faz tanto tempo que eu não desejo nada, por causa da pressa e da falta de motivo. Mas agora, com essa teia me sufocando, eu gostaria de poder respirar, pelo menos.

Nem bem o coração terminou de falar, nasceu uma peninha bem bonitinha no pássaro.

- Agora começa a melhorar – disse o pássaro bem contente. – Olha só que pena bonita. Mas preciso ainda muitas outras, para poder voar, você me entende?

- Entender, eu entendo, mas lembrar do que desejo, isso já é uma coisa bem mais difícil. Eu preciso pensar melhor, me lembrar de quando eu era uma arvorezinha e desejava tanta coisa...

- Como, por exemplo?

- Como, por exemplo, assim, bem, como por exemplo ser uma árvore de verdade.

Nasceu um montão de penas no pássaro. O coração do carvalho se animou.

- Isso mesmo, uma árvore de verdade, forte, bem-humorada, cheia de amigos, comendo muito chocolate.

Metade das penas que nasceram no pássaro caiu dentro do buraco.

- Estava indo bem – disse o pássaro –, será que não dava para você deixar o chocolate de lado?

Não dava. No começo o pássaro estava com a maior paciência do mundo, aguentou um tempão aquela história de nasce pena, cai pena, nasce de novo, cai outra vez. Porque o coração do carvalho não aprendia direito. Quando lembrava de algum desejo importante, logo dava um jeito de enfeitar com chocolate e, pronto, desandava tudo.

O pior de tudo, é que aquele coração de carvalho se recusava a acreditar que primeiro ele precisava fazer com que o pássaro tivesse de novo suas penas. Por alguma razão desconhecida, era assim que a coisa funcionava. Só a aranha, que tinha inventado aquela ajuda para o pássaro, é que sabia. Com as penas no lugar, o pássaro poderia voar, e então desmancharia a teia de aranha que cobria o coração do carvalho.

O coração do carvalho continuava muito apressado e aflito. Ele pedia para o pássaro explicar melhor, mas acabava discutindo com ele, dizendo que não havia nenhum mal em gostar de chocolate. E tanto ele falou, brigou, que o pássaro desistiu. Ele enfiou o bico para fora do buraco e assobiou bem forte. Um outro pássaro, que voava para a Índia, ouviu seu chamado e deu carona para ele.

- Pronto. Essa é a história do meu tio – disse o carvalho para o menino.

- Agora eu entendi – disse o menino. – Já li várias histórias de aventuras, tenho prática nesse assunto. O que a Bruxa Bromélia queria me dizer é que tenho que achar o carvalho teimoso e livrar o coração dele da teia da aranha.

- Não é nada disso – respondeu o carvalho.

E então o carvalho começou a roncar tão forte, assim de repente, num sono profundo, que o menino teve que sair dali com as mãos nos ouvidos.

5 A ÁRVORE GUARDIÃ

A medida que avançava pelo caminho, achou o ar muito parado, calmo demais. Mas ao mesmo tempo, havia uma névoa esquisita, um silêncio pesado. Parecia uma grande tristeza invisível. Ele se lembrou daquele plástico fininho que serve para cobrir os pratos de comida na geladeira. Aquele que vem num rolo e gruda completamente na borda do prato. Era como se alguém tivesse estendido um plástico daqueles sobre aquela parte da floresta, grudado em cada galho, em cada folha. Não se podia ver, mas ali nada respirava direito.

Foi quando ele chegou a uma encruzilhada. Bem no meio dela, estava uma árvore com rabo de lagarto. A raiz sinuosa e grossa que saía detrás do tronco reto fazia uma cauda perfeita no chão, como a de um réptil ancestral. O tronco era enegrecido, sem galhos ou folhas, não muito alto, mas imponente.

- Nesse ponto, você tem mesmo que ter certeza de que quer continuar – disse a árvore guardiã, com uma voz muito profissional. Por que você chegou até aqui?

- Porque eu vi a Bruxa Bromélia – respondeu o menino.

- Por que você viu a Bruxa Bromélia?

- Porque eu virei o olho.

- Por que você virou o olho?

- Porque a Bruxa Bromélia me ensinou.

- Por que ela ensinou você a virar o olho?

- Para eu poder encontrar o rei da floresta

- Por que você quer encontrar o rei da floresta?

- PORQUE SIM! – respondeu o menino com voz firme, olhando bem dentro dos olhos da árvore.

- Antigamente eu ouvia cada resposta! – disse a árvore guardiã, como se estivesse falando consigo mesma. – Chegava muita gente aqui. Pessoas, bichos, pássaros, vindos de lugares distantes. Cada um tinha um motivo diferente para conhecer o rei. Um queria abraçar a árvore, porque tinha ouvido falar que fazia bem para a saúde, outro queria tirar uma foto ao lado da árvore. Tinha também muita visita de escola. O que eu mais detestava era gente que vinha para escrever o nome no tronco com canivete. Esses eu não deixava passar de jeito

nenhum. Mas isso já faz tempo, continuou a árvore guardiã. Quando a situação do rei ainda era boa, quando ele sabia o que estava fazendo.

A árvore guardiã deu um longo suspiro e ficou em silêncio. O menino arriscou:

- Por que a situação do rei deixou de ser boa? Agora o rei não sabe mais o que faz?

- Minha função não é responder nada. Eu guardo a penúltima entrada para a moradia do rei da floresta. Ainda falta a última.

6 A CASTANHEIRA CENTENÁRIA

A árvore guardiã olhou fixamente para o menino durante um certo tempo e foi então que uma coisa estranha aconteceu. O menino sentiu os olhos pesados, eles foram se fechando, mas não se fecharam completamente. Ele via e não via, não estava nem dormindo, nem acordado. Algumas vezes já tinha se sentido assim, de manhãzinha, antes de levantar da cama. Ou então na escola, quando fazia muito calor, no meio de uma aula em que não conseguia prestar atenção ao que o professor dizia. Ele era transportado para outros lugares, como se estivesse sonhando acordado.

Igualzinho ao que estava acontecendo com ele naquele momento. Com os olhos semicerrados, o menino se viu num outro lugar.

Ele estava embaixo de uma árvore muito velha, que tinha o tronco grosso e raízes que se afundavam para dentro da terra. Do tronco saíam muitos galhos igualmente grossos e nodosos, que se ramificavam para todos os lados em outros galhos que iam se tornando mais finos, à medida em que se estendiam e se curvavam para baixo. As folhas eram grandes e largas, cobrindo completamente os galhos, formando uma copa como um enorme teto redondo.

O menino já tinha visto árvores como aquela, quando ia de férias para a praia. Mas nunca daquele tamanho. Agora ele entendia porque lhe davam o nome de chapéu-de-sol. Parecia mesmo um grande chapéu que criava uma sombra fresca e protetora num amplo espaço redondo em toda a volta da árvore. Olhando para cima, viam-se pedacinhos de céu azul por entre as folhas. Por esses mesmos pequeninos espaços, a luz penetrava criando no chão de areia, aqui e acolá, inúmeros focos brilhantes em contínuo movimento. Rodeando a árvore centenária havia uma porção de arbustos, um ao lado do outro, formando uma parede circular baixa.

Ali ele se sentia protegido e acolhido. Tudo era sossegado, mesmo que se pudesse ouvir um rumor constante do vaivém das ondas do mar bem próximo, mas que ele não conseguia ver do lugar onde estava.

Pelo chão de areia espalhavam-se castanhas de casca dura e avermelhada e folhas secas; lagartos surgiam de repente, correndo de um lado para outro e desaparecendo no meio

dos arbustos. De vez em quando, minúsculos raminhos com três ou quatro folhinhas verdes brotavam a um palmo do chão.

A árvore, bem no meio, era imponente, silenciosa e segura. Mesmo que fosse centenária, não parecia uma velha caquética. Ao contrário, era vigorosa, forte, firme e muito, muito simpática.

Quando ela começou a cantar, o menino achou a voz dela parecida com a da sua avó. Grave, profunda e melodiosa, mas ao mesmo tempo alegre e cheia de ternura, a voz da árvore centenária cantava:

*Morava na areia
Sereia
Me mudei para o sertão
Sereia
Aprendi a namorar
Sereia
Com um aperto de mão
Ô sereiá*

*Cajueiro pequenino
Sereia
Carregadinho de flor
Sereia
Eu também sou pequenina
Sereia
Carregadinha de amor
Ô sereiá*

O menino achou aquela música linda, dava vontade de dançar. Ele nunca a escutara antes.

- É uma cantiga de roda muito antiga. Existem muitas e muitas outras como essa, hoje em dia quase ninguém conhece mais.

- A senhora lembra a minha avó.

- É, eu sou mesmo uma árvore avó. Cada uma das minhas folhas é uma história que eu guardo para contar, uma cantiga que eu lembro para cantar.

- Minha nossa, então são muitas histórias, mesmo! A senhora pode me contar uma delas?

- Claro – disse a árvore centenária – É o que eu mais gosto de fazer na vida. – E ela começou:

7 HISTÓRIA DO ENGOLIDOR DE ÁRVORES

Um dia, o homem andava por uma feira procurando um balde para misturar tinta, porque ele era pintor de parede. Parou numa barraca e estava escolhendo um que servisse para o que ele queria, quando viu, dentro de um pote de barro vermelho, uma porção de pequenos espanadores de penas, cada um de uma cor. O cabo era uma vara fina de bambu e na ponta estava amarrado um chumaço de penas. Aquilo era ótimo para tirar poeira de qualquer lugar. Ele achou bonito, olhou mais de perto, e de repente um dos espanadores riu para ele. O homem adorou. Comprou o espanador e levou para casa. E os dois ficaram muito amigos. O espanador era muito alegre, falava pelos cotovelos, era divertido, nunca ficava de mau humor.

Até que um dia o homem voltou para casa chateado. Ele tinha feito um serviço para uma pessoa que não queria pagá-lo de jeito nenhum. Contou para o espanador:

- Eu pintei a casa dele inteirinha, por dentro e por fora, e ele agora fica me enrolando, diz que não tem dinheiro. Briguei, ameacei, fiz de tudo e não adiantou. Que azar danado eu tive.

- Se você me engolir, vai se sentir bem melhor – disse o espanador, dando uma risadinha.

O homem fez uma cara de espanto.

- Quando eu falo engolir, não quer dizer engolir mesmo, como quem engole comida. É assim: Preste atenção e faça tudo o que eu disser. Em primeiro lugar, olhe bem para mim.

O homem olhou.

- Como é a minha respiração?

- O quê?

- Pelo meu tamanho, pelas minhas cores, pelo meu jeito de ser, você acha que minha respiração é rápida ou lenta?

- Rápida, eu acho.

- Leve ou pesada?

- Leve.

- Escura ou clara?

- Bem clarinha.

- Alegre ou triste?

- Com certeza muito alegre.

- Fechada ou aberta?

- Aberta.

- Então vamos lá, experimente continuar olhando para mim e fazer uma respiração que seja tudo isso que você falou.

O homem não estava entendendo muito bem, mas foi tentando.

E o espanador colorido ia ajudando.

- Um pouco menos rápido, isso, mais leve, abre mais, mais, chega. Continue assim, isso, sempre nesse ritmo. Pronto. Agora fecha os olhos. Está me vendo, mesmo com os olhos fechados?

- Não, não vejo nada.

- Quer dizer, imagine que está me vendo, não abra os olhos.

- Agora, sim, posso imaginar.

- Vai vendo tudo, minhas penas, as cores, meu cabo fininho. Viu?

- Estou vendo.

- Então agora imagina que eu posso caber dentro do seu peito, faz de conta que você me põe aí, bem no meio, em pé.

- Já.

- Agora vai aumentando meu tamanho, devagar, até eu ficar do mesmo tamanho que você.

- Nossa, eu consegui. Não sei mais se sou eu ou você.

- Só falta uma coisa. Faz de conta que eu estou respirando. Lembra aquela respiração que você fez? Faz de novo, como se eu estivesse respirando aí dentro.

O homem começou a respirar e andar pela casa de um jeito muito leve, divertido, falando pelos cotovelos, alegre, o mau humor dele tinha sumido completamente. Foi então que o homem entendeu.

- Eu já volto – ele disse. – Preciso acertar umas contas.

Passou um tempo, ele chegou em casa de novo com um cheque na mão.

- Então, quer dizer que funcionou? – perguntou o espanador.

- Direitinho – disse o homem. – Eu fui lá, na casa daquela pessoa que não queria me pagar. Cheguei de espanador, é claro. Antes de tocar a campainha, engoli você e esperei. Quando o homem abriu a porta eu dei o maior sorriso, estendi a mão para ele. – Não me convida para entrar? – eu disse e fui logo passando pela porta sem esperar resposta. contei

história, piada, sempre achando graça em tudo. O tal, no começo estava desconfiado, com a cara fechada, mas pouco a pouco foi relaxando e quando ele estava completamente à vontade e distraído, eu disse que não tinha importância o que havia acontecido. Se ele não tinha pago o meu serviço é porque devia estar com um problema muito grande. Afinal, era meu amigo e nenhum amigo faria uma coisa dessas com outro. E continuei elogiando, falando o quanto ele sempre tinha sido leal, honesto, digno etc. Então parece que ele ficou com tanta vergonha, que pagou na hora.

Um outro dia o homem foi passear numa floresta e logo deu de cara com uma árvore que parecia o espanador dele. Teve então a ideia de engolir a árvore e o efeito foi quase o mesmo que da outra vez. Não foi igual, nem poderia, porque árvore é árvore e espanador é espanador. Ele começou a descobrir muitas coisas. Cada árvore era tão diferente da outra que produzia nele os mais variados efeitos. Ele foi aprendendo a engolir cada uma delas e assim sabia qual serviria para qual ocasião.

Quase sempre funcionava. Era um divertimento dele, uma brincadeira que ele fazia de vez em quando para se ver livre de situações difíceis. Ele acabou aprendendo muita coisa com isso, sobre árvores e sobre pessoas. Viveu uma vida longa, cheia de surpresas. E assim termina a história do engolidor de árvores.

- Mais um que sabia virar o olho – disse o menino. – Se eu contar essa história, ninguém vai acreditar. É muito maluca.

- Reserve – disse a Castanheira Centenária. – Quem sabe você vai precisar dela depois. Agora você vai conhecer o rei da floresta.

O menino sentiu um leve aperto no coração. Esperava por esse momento há um bom tempo e agora que tinha chegado a hora ele sentiu um pouco de medo.

- Tem mais uma coisa que você precisa saber – disse a Castanheira. - Existe um segredo que está atormentando o rei da floresta. Ele está começando a fraquejar, e a vida do reino todo ficou uma bagunça porque ele não está podendo governar direito. O rei da floresta precisa revelar seu segredo a alguém. E penso que esse alguém pode ser você.

Quando o menino se deu conta, estava de volta na floresta, sentado à beira do caminho, diante de uma árvore majestosa.

8 A ENTRADA NO BOSQUE

Era um jequitibá enorme, com o tronco reto, grosso e muito alto. Lá em cima uma copa de galhos cobertos de folhas que se estendiam para todos os lados. A maior árvore da floresta.

Devagar o menino foi deixando seus olhos se encherem com a visão do rei. Estava muito espantado.

“Quantas vezes eu passei por aqui”, ele pensou, “mas nunca tinha ligado a mínima...”

Era a árvore mais imponente que já tinha visto. O menino teve até vontade de se inclinar e fazer uma reverência. “Por que não?”, ele pensou.

E então ergueu os braços à altura da cabeça, deu um passo para a frente e foi dobrando o joelho da perna de trás, descendo os braços para os lados ao mesmo tempo em que deixava a cabeça ir tombando para baixo. Igualzinho tinha visto num filme.

- Saudações, sagrada coroa – ele disse bem baixinho.

O rei respondeu com um suspiro.

O menino rodeou o Jequitibá, subiu em uma de suas grossas raízes, desceu outra vez. Aproximou-se mais, passou a mão pelo tronco escuro e sentiu a aspereza da casca, depois encostou o corpo e os braços de encontro à árvore e ficou olhando para cima. A copa estava longe, bem lá no alto, e era muito acolhedora. Ele se lembrou da história do engolidor de árvores e teve vontade de experimentar “engolir o rei”. Só que não naquela hora.

Ele sentiu tudo se mexendo dentro dele, muita coisa acontecendo ao mesmo tempo. Estava feliz por ter encontrado o rei, mas também sentiu vontade de chorar. Nunca havia encontrado um rei assim tão de perto; ele parecia imenso, mas era como se fosse um amigo mais velho, alguém em quem o menino sabia que podia confiar inteiramente. Lembrou-se de repente do que havia acontecido com ele na escola (nossa, parecia ter sido há milênios!) e teve vontade de contar tudo ao rei. Só que ele não podia. O rei estava ali, mas também não estava. De algum jeito ele parecia distante, como se alguma coisa estivesse roubando sua atenção.

- Posso ajudar? – perguntou o menino.

- Talvez possa – disse o rei.

Que voz ele tinha. Ressoava dentro do peito do menino como um grande sino de bronze. Ele não se lembrava de ter ouvido uma voz tão bela quanto aquela. Não era a voz de um velho, nem de um jovem; era profunda e grave

- Por que o senhor rei parece estar meio avoado? – perguntou o menino.

- Esse é o problema – respondeu o rei da floresta. – Já faz algum tempo que ando assim, por isso não consigo me concentrar em nada.

O rei olhou demoradamente para o menino e voltou a falar:

9 SAUDADE DA RAINHA DESCONHECIDA

Um dia, há algum tempo, um homem passou por aqui com uma criança. Eles vinham conversando pelo caminho e então pararam na minha frente. O homem disse:

- Aqui, nesta tabuleta, está escrito que esta árvore é um jequitibá, o rei da floresta.

A criança olhou para mim com muito interesse, depois perguntou ao pai:

- E onde está a rainha da floresta?

Eu nem sei o que foi que o homem respondeu. Aquela pergunta entrou dentro de mim como um raio; eu fiquei muito atrapalhado. Onde está a minha rainha? Era tudo o que eu queria saber. É só nisso que eu consigo pensar desde aquele dia. Tenho saudade dela sem nunca tê-la conhecido.

“Quando é que eu poderia imaginar que isso ia virar uma história de amor?”, pensou o menino meio sem graça.

Em voz alta, ele disse:

- É mesmo, a criança tinha razão. Onde mora o rei, tem que existir também uma rainha.

- Mas eu não sei como encontrar a minha rainha – disse o rei Jequitibá. Já a vi uma vez, um dia, depois do almoço, quando não estava nem dormindo, nem acordado.

- Eu sei como é – disse o menino. – Foi desse mesmo jeito que eu vi a Castanheira Centenária. Fui parar num outro lugar, ela me contou tanta coisa...

- Eu vi perfeitamente a minha rainha. Parece que ela mora muito longe daqui. Ela é linda e traz no seu tronco e nos seus galhos a beleza de todas as árvores do mundo. Eu também escutei a sua voz, triste, como se sentisse saudade também. Ela cantava *Que bonitos ojos tienes*, uma linda melodia em espanhol. Sei que ela também sente a minha falta, mas não conheço nenhum meio de encontrá-la: não sei onde ela mora.

- Deve ser na Espanha, claro.

- Mas em que lugar da Espanha?

Nem o rei, nem o menino sabiam responder. Ficou cada um no seu canto, cismando, talvez horas a fio, em silêncio completo.

Um tempão depois, o menino começou a falar.

A única coisa certa é que Vossa Majestade quer encontrar sua rainha. E para isso precisa se lembrar de onde vem sua saudade.

O rei foi contando ao menino o que ele ia pensando:

- Quando eu era pequeno, tudo o que eu queria era transformar-me num rei de verdade. E o que era isso para mim? Criar raízes fortes e bem firmes no chão. Aprender o que outros reis antes de mim tinham feito, conhecer a história deles, suas decisões, suas conquistas, seus fracassos. Depois, deixar meu tronco crescer enfrentando as dúvidas, tentando agir como eles agiram. Então, experimentar meus galhos e minhas folhas, encontrando a dignidade, a nobreza, a coragem, a generosidade para proteger e aconselhar todos do meu reino. Às vezes tive medo, às vezes tive preguiça. Em muitos momentos duvidei de tudo e até me perguntei se queria mesmo ser rei. Só depois pude inventar meu próprio jeito de governar, lembrando também do que tinha aprendido sobre outros reis, enquanto crescia. Durante todo esse tempo nunca tinha pensado em nenhuma rainha, até o dia em que aquela criança apareceu à minha frente.

- Se o senhor nunca tivesse sonhado com uma rainha, por que de repente a pergunta da criança o deixou tão abalado?

- É verdade, disse o rei.

- Como foi que Vossa Majestade viu sua rainha? Lembra? Foi naquele momento em que não estava pensando em nada, meio dormindo, meio acordado. É quando é possível lembrar o que deve ser lembrado.

O rei voltou para aquele momento em que a rainha lhe apareceu e lembrou que estava bem sossegado, respirando profundamente. E logo seus olhos foram ficando pesados. De repente, ele estava ali e ao mesmo tempo não estava. Foi quando ele se lembrou.

- Uma vez – ele disse para o menino –, quando eu era bem pequeno, estava conversando com a Castanheira Centenária. Sempre lhe fazia muitas perguntas e naquele momento queria que ela lhe dissesse o que era mais importante saber para me tornar um rei de verdade.

E a velha árvore lhe disse:

- Você precisa conhecer o desejo do seu coração.

10 QUEM APARECEU DE REPENTE?

Nesse momento ele ouviu algumas vozes e passos se aproximando. Uma professora magrinha e espreitada apareceu no caminho, guiando seus alunos e falando sem parar:

- Atenção, crianças, tchan-tchan-tchan-tchan! O momento tão esperado de nossa visita chegou. Silêncio, por favor. Apresento a todos Sua Majestade, o Jequitibá.

Com muitos gestos grandiosos, ela pulou na frente do Jequitibá e abriu um sorriso teatral.

- Observem o grande rei. Ele tem mais de dois séculos de existência. Muito poderoso, estão vendo? Agora quero todos em fila; um por um vai abraçar o rei para sentir sua enorme energia. Pode vir o primeiro.

As crianças foram obedecendo, muito sem graça; não pareciam nem um pouco interessadas naquilo.

Uma menina, que não tinha nada a ver com aquele grupo, chegou também e ficou ali parada. Ela não ouvia nada daquela falação da professora. Estava e não estava ali.

O menino olhou para aquela menina. Ele mal conseguia acreditar:

- Macacos me mordam se essa menina não “engoliu” uma rainha.

Ela tinha mais ou menos a altura dele e a primeira coisa que o menino pensou é que ela era linda, como se tivesse a beleza de todas as meninas do mundo no seu rosto. Os cabelos dela eram pretos, não dava para saber se eram muito compridos ou não porque estavam presos por uma fivela colorida num rabo de cavalo. Sua pele era bem morena, ela não era nem magra, nem gorda. Ela usava um vestido estampadinho cheio de florzinhas azuis e vermelhas e tênis amarelo.

O menino quis chegar mais perto dela, só que antes teve uma ideia. Fechou os olhos e engoliu o rei Jequitibá.

Então, aproximou-se da menina.

- Quem foi que ensinou você a engolir árvores?

A menina virou-se para ele com os olhos muito abertos. Não parecia espantada, mas curiosa.

- Ninguém me ensinou – ela disse simplesmente. – Apreendi sozinha.

E deu um sorriso tão simpático, que o menino pensou que se não tivesse engolido o rei ele ia ficar vermelho de vergonha.

- Como é que foi isso? – perguntou o menino.

A menina chegou mais perto dele.

“Esse menino parece que engoliu um rei”, ela pensou.

Ficou olhando um tempo para ele. Poderia ser um menino qualquer, nem magro, nem gordo, um pouco mais alto que ela. Tinha o cabelo despenteado, as mãos finas. Usava uma camiseta branca já meio velha, uma bermuda verde-escura de algodão grosso e tênis preto de futebol de salão, sem meias. Mas os olhos dele eram brilhantes e a voz dele era especial. Ficou feliz de poder falar com ele.

- Sempre gostei muito de conversar com as árvores – ela disse. – No final da minha rua tem um parque, e eu sempre ia para lá com minhas amigas. Um dia fui sozinha e comecei a brincar de inventar personagem, um para cada árvore. Eu me lembro de uma árvore que parecia uma velha rabugenta. Tinha o tronco muito fino, cheio de nós retorcidos e os galhos secos caindo para os lados, pontiagudos, como mãos enrugadas querendo afastar quem chegasse perto. O tronco não era alto, era curvado na ponta e oco fazendo a árvore parecer meio caída para frente. Até uns óculos redondos eu vi na ponta do nariz dela, você acredita? Achei que o nome de dona Pepina Azedencis combinava com ela. Tinha uma outra, cheia de florzinhas amarelas; parecia uma mocinha sonhadora e tímida. Geralmente eu gostava de contar para ela umas coisas que eu não tinha coragem de falar com ninguém. E assim fui descobrindo o seu Jeritimbó, que estudava crustáceos, dona Lindolina, que fazia bolos de fubá, Dona Samotrácia, que não falava com ninguém. Algumas árvores pareciam gente que eu conhecia, professores da escola, meninas e meninos da minha classe. Era impressionante a semelhança.

O menino escutava, feliz da vida.

- Como é que você se chama? – ele perguntou.

- Leila, e você?

- Timo. Eu quero saber como foi que você encontrou a árvore rainha.

- Uma vez, no fim da tarde, naquela hora que está quase virando noite, eu estava saindo do parque quando lembrei que tinha deixado um saquinho de pano à beira do caminho. Era um saquinho que eu uso para recolher alguma pedrinha, galho, semente ou folha que acho diferente. Voltei para buscar e então dei de cara com ela. Tantas vezes já havia passado ali na clareira, como é que nunca tinha visto aquela árvore? A luz daquele momento deixa todas as coisas mais escuras, com mais contraste, acho. Eu parei estatelada. Não conseguia achar

personagem para ela, não me vinha nenhum nome, nenhuma pessoa conhecida. Mas senti vontade de ser como ela. Então fui experimentando ficar parada do jeito que ela estava, levantei os braços para imitar a posição dos galhos, endireitei a cabeça, olhei para a frente com o olhar dela e não consegui ficar parada. Fui fazendo passos como imaginei que seriam os dela, olhando para um lado e para o outro. E era como se eu estivesse caminhando por um salão muito iluminado, com um manto de cetim branco nas costas indo até o chão, uma coroa de diamantes na cabeça, um trono de ouro me esperando ao fundo do salão. “Macacos me mordam, se isso não é uma rainha”, pensei.

O menino começou a rir.

- Nunca encontrei ninguém que usasse essa expressão – ele disse. – Era meu avô que falava macacos me mordam se isso, se aquilo, o tempo todo. Eu achava o máximo esse jeito de falar e nunca esqueci.

- Eu também acho – disse a menina. – Li essa expressão num livro muito antigo que achei na biblioteca da escola. Sempre que posso, uso. Então, continuando, escutei uma risadinha do meu lado. Você não vai acreditar, mas uma bromélia vermelha falou comigo.

- Eu também conheço a Bruxa Bromélia – disse o menino.

- Mentira, não pode ser, é muita coincidência.

- O que é eu não sei. Só sei que foi a Bruxa Bromélia que me falou para virar o olho e...

- Isso mesmo – disse a menina. – Ela me falou que eu parecia mesmo a árvore rainha, que ela não precisava ficar me explicando como virar o olho porque eu já sabia.

Leila parou um pouco e depois disse para Timo:

- E agora estou me lembrando de outra coisa. Nunca mais tinha encontrado a Bruxa Bromélia depois daquele dia. Só que ontem ela apareceu. Ela estava muito esquisita, cheia de mistérios. Parecia que estava louca para me contar um segredo, mas não podia. Ela ria e falava “Deixa para lá, logo, logo você vai saber”.

-Era sobre o que está acontecendo com o rei Jequitibá, - disse Timo. – Se ele deixar, conto para você.

O rei fez um sinal de consentimento. Os dois sentaram encostados no tronco do Jequitibá.

11 A MORADA DA RAINHA

Leila escutou toda a história bem quieta. Quando Timo acabou de falar, ela se levantou e fez uma reverência, inclinando-se para o rei Jequitibá. Sorriu para ele e disse:

- Naquele dia em que o senhor viu sua rainha, lembra, nem dormindo, nem acordado, o que aconteceu logo depois?

- Fiquei um tempo cismando e foi então que vi uma grande quantidade de pássaros brancos atravessando o céu acima da minha cabeça. Aquilo me chamou a atenção, nunca tinha visto aqueles pássaros antes. Eles voavam a uma grande velocidade e do mesmo modo como surgiram, em seguida desapareceram no céu azul.

- Então, veja de novo esses pássaros – disse Timo –, como se eles estivessem surgindo agora no alto do céu.

O rei fez o que o menino estava pedindo e foi como se a visão dos pássaros puxasse o resto da cena lá do fundo da sua memória. Seus olhos ficaram pesados, sua respiração tornou-se leve e regular.

- Estou vendo minha rainha outra vez – o rei disse para Timo e Leila. – Ela está cantando aquela mesma música em espanhol.

- E o que mais existe em volta dela? – perguntou Timo

- Ela está num terreno grande que fica à beira de um caminho de terra. O caminho é uma subida sinuosa, no meio de um campo muito amplo. Do lado esquerdo há uma plantação de girassóis. Esse lugar é mais ou menos no meio desse caminho. Não há mais nada nessa terra batida onde ela se encontra: é um espaço vazio e redondo. Bem mais para trás há uma casa branca. São os fundos da casa que dão para o terreno.

- E esse caminho, onde é que ele começa? – perguntou Leila.

- Numa estrada asfaltada que passa à beira de uma montanha muito alta. Lá em cima na montanha fica uma cidade bastante antiga, com muitos arcos, as casas todas pintadas de branco. Uma parte da estrada vai até a cidade, lá no alto, passa por dentro dela e desce a montanha outra vez, atravessa um rio por uma ponte muito linda e vira estrada bem larga lá embaixo, depois de fazer várias curvas. A rainha parou de cantar – disse o rei em voz baixa. – Agora ela está me chamando.

Ele fechou os olhos e não disse mais nada. Timo e Leila afastaram-se sem fazer barulho e foram andando por uma curva do caminho até encontrarem um tronco grosso caído no chão. Lá eles se sentaram, imaginando o que poderiam fazer para ajudar o rei.

- No que você está pensando? – ela perguntou.

- Diz você primeiro – disse Timo.

- Eu pensei que os pássaros brancos podem trazer a rainha lá da Espanha até o rei da floresta.

- Eu também pensei nos pássaros brancos, mas ainda não sei muito bem como eles poderiam ajudar – disse Timo. Só sei que eles podem. Mas de que jeito?

- Isso eu também não sei, disse Leila. – A ideia me apareceu assim, pronta e embrulhada. Agora precisamos desembulhar.

12 DESEJO DE REI

Naquele momento o céu foi se enchendo de nuvens, que aos poucos foram se tornando mais cinzentas, mais pesadas. Os dois correram até onde estava o rei. No caminho, a chuva começou a cair forte e refrescante. Eles se cobriram com uma enorme folha de bananeira e se acomodaram, sentado-se bem junto um do outro. Foram sentindo o cheiro da terra molhada, o vento sacudindo as folhas e os ramos à sua volta. A floresta inteira tomava banho, comemorando a tempestade.

Timo e Leila estavam abrigados e bem que estavam gostando daquela arrumação toda da natureza.

Foi quase sem querer que os dois olharam para o rei Jequitibá. Ele estava de olhos fechados, sorrindo levemente. No alto, a copa lá em cima acolhia a chuva, deixando-se levar pelo vento. Ele parecia estar muito, muito feliz.

Quando a tempestade passou, Timo e Leila aproximaram-se do rei. Desta vez o rei os saudou primeiro.

- Tenho boas notícias – ele disse. – Acabo de enviar uma mensagem para a minha rainha.

- Uma mensagem? Mas como pode ser isso? – perguntou Timo.

- Eu me lembrei de uma história que ouvi outro dia. É uma das preferidas da Bruxa Bromélia, aquela do rio e das areias.

- Então – disse o rei Jequitibá –, quando a chuva começou, a história do rio apareceu na minha cabeça e eu comecei a contá-la para mim mesmo desde o início. De repente, ficou tudo claro, como a água que jorrava do céu sobre o meu corpo inteiro. Eu posso mandar uma mensagem para minha rainha por meio da chuva, eu pensei.

- Como é que a chuva vai chegar até a rainha? – perguntou Leila.

- A chuva não – disse o rei –, mas o vento sim. Quando contei meu segredo para a chuva, ela escutou com todo cuidado e me perguntou o que eu gostaria de dizer para a rainha. Eu pensei um pouco e a mensagem ficou assim: “Quero conhecer o desejo do meu coração. Assinado, Rei Jequitibá”. A chuva guardou minhas palavras embrulhadas no meio da água e depois disse: “Ao virar rio, vapor e nuvem, comigo levarei sua mensagem. E saberei entregá-

la ao vento. Ele saberá viajar pelo mundo até encontrar sua rainha. Logo a rainha saberá: à sua espera este o rei Jequitibá”.

- Como eu gostaria de estar lá quando a rainha recebesse a mensagem – disse Leila. – Dava tudo para ver a cara dela.

O rei estava mesmo feliz. Timo e Leila, também. Os loureiros, os bambuzais, as laranjeiras, os salgueiros, as bananeiras, os arbustos de alecrim, os pés de manjerição, as marias-sem-vergonha e todas as outras plantas da floresta, todo mundo respirava diferente; depois da chuva, compartilhando da alegria reencontrada do rei Jequitibá, ficaram à espera da resposta da rainha.

O rei tinha recobrado sua força e sabia o que precisava fazer para pôr ordem no reino. Sem perda de tempo, pôs-se a escutar seus súditos, com muita disposição.

O assunto de todo mundo na floresta era o amor do rei Jequitibá pela rainha espanhola.

Timo disse para Leila que a floresta não estava mais embrulhada em plástico de geladeira. Os dois conversavam sobre tudo o que estava acontecendo e evitavam tocar num assunto que vivia rondando o pensamento deles: E se o vento não encontrasse a rainha? Mas não foi preciso muito tempo para que eles percebessem que seu medo era infundado.

13 A RAINHA TEM UM NOME

De manhã bem cedinho, um pássaro branco pousou num dos galhos mais altos da copa do rei Jequitibá. No bico tinha um raminho de laranjeira e no pescoço, uma pequena bolsinha tecida com fibra de girassol.

- Saudações, meu rei – disse o pássaro. – Trago-lhe notícias da rainha Acácia. Ela pede que lhe entregue esse ramo de laranjeira, que é a árvore da fidelidade.

O rei ficou repetindo para si mesmo o nome da sua rainha.

“Acácia, é assim que ela se chama. Não existe nenhuma acácia nessa floresta”, ele pensou. “Ela vai ser a primeira.”

Timo e Leila sabiam que aquele pássaro estava conversando com o rei, mas naquela altura em que ele se encontrava eles não conseguiam escutar nada.

- Se eu pudesse, subia pelo tronco do rei agora mesmo – disse Timo. – Aquele é um dos pássaros brancos que aparecem e desaparecem, tenho certeza.

- Não adianta essa aflição toda – disse Leila. – Vamos ter paciência, logo saberemos o que está acontecendo.

O rei perguntou ao pássaro quando ele e sua rainha iriam se encontrar.

- Trago também uma pergunta da rainha Acácia para Vossa Majestade. Essa pergunta não pode ser revelada para ninguém, e devo voltar imediatamente com a resposta. A rainha precisa dela para tomar sua decisão.

- E qual é a pergunta? – disse o rei.

- A rainha Acácia quer saber a quem o rei serve.

- A todos – disse o rei Jequitibá. – Eu amo e sirvo a todos.

- Está dada a resposta – disse o pássaro branco. – Agora tenho que voltar, mas, antes, preciso entregar essa bolsinha que trago no pescoço para a menina Leila.

O pássaro deixou o raminho de laranjeira no tronco em que estava e voou para baixo, com suas longas asas brancas. Pousou na terra ao lado de Leila, sacudiu o pescoço e a bolsinha caiu no chão. Com o bico ele segurou a bolsinha e colocou-a nas mãos da menina. Sem dizer nenhuma palavra, voou outra vez na direção do céu.

- O que significa isso? – perguntou Leila.

- A rainha Acácia mandou essa bolsinha tecida com fibra de girassol para você – disse o rei Jequitibá.

- O nome da rainha é Acácia, então – disse Timo. – Eu já vi essa árvore uma vez.

A menina olhou a bolsinha com todo cuidado: ela era muito delicada e um perfume de rosa delicioso exalava dela. Abrindo a bolsa, Leila achou um papel dobrado onde estava escrito:

COQUINHO DENTRO DO CÔCO
ESCONDE A LUZ
DOS OLHOS DELA
BUSCAR OS BAMBUS
PREPARAR A TERRA
EM NOITE DE LUA CHEIA
CHEGARÁ AO FIM MINHA LONGA ESPERA?

- É uma espécie de enigma – disse Leila. – Como é que vou entender isso?

Ela leu as palavras em voz alta. Timo e o rei também não sabiam o que aquilo significava.

- Vamos atrás da Bruxa Bromélia – disse Leila. – Talvez ela possa nos ajudar.

Não foi nada fácil encontrá-la. Eles reviraram os caminhos, lugares escondidos onde o mato era mais fechado, olharam nos buracos dos troncos das árvores, parece que ela tinha sumido. Chamaram, gritaram o nome dela, nada, nem um sinal sequer.

Os dois estavam desanimados.

- Já tentamos de tudo – disse Timo.

- Quase tudo. Acabo de pensar uma coisa – disse Leila.

Ela deu uma piscada de olho para Timo e depois começou a pular com o braço estendido para um lugar qualquer, falando bem alto:

- Olhe, Timo, rápido. A rainha acaba de chegar. Nossa, como ela é linda!

- Onde? Onde? – perguntou a esbaforida Bruxa Bromélia, aparecendo de repente bem no meio do caminho.

Os dois meninos caíram na gargalhada.

- Eu sabia que o único jeito de fazer você dar o ar da sua graça seria atijando sua curiosidade, senhora Bromélia. Não chegou rainha nenhuma, mas finalmente encontramos você.

- Não gosto nem um pouco de ser chamada de senhora Bromélia, esse tratamento não combina comigo. E detesto ser enganada de um jeito tão baixo.

- Bruxa Bromélia – disse Timo –, você ainda não tinha nos mostrado esse seu lado “novela de televisão”, mas é bom saber que ele não serve muito para nós, agora. A gente em uma coisa importante para fazer e precisamos de você. Deixa o dramalhão para outra história, tá bom?

- Tá, já entendi. Vocês têm uma coisa séria para me dizer. Só pode ser sobre a rainha. O que é?

Leila leu as palavras do papel que a rainha tinha mandado e contou tudo sobre a visita do pássaro branco.

- Não que seja impossível – disse a Bruxa Bromélia com ar de quem está pensando longe –, mas fácil não vai ser. Vocês vão ter que fazer tudo muito rápido, não há tempo a perder.

- Fazer o quê? – perguntou Leila.

- Bom, em primeiro lugar, para decifrar as palavras do papel, é preciso ajuda de alguém que saiba mais do que eu. E tem que ser a Castanheira Centenária. Ela é a única que conhece todos os segredos de antigamente. O máximo que posso fazer é dar um jeito de vocês irem até onde ela mora, do mesmo modo como você foi da outra vez, Timo.

A Bruxa Bromélia abanou suas pétalas de um lado para o outro e soprou um sopro bem leve no rosto deles. Os dois sentiram os olhos cada vez mais pesados e quando não estavam nem dormindo nem acordados foram parar, como se estivessem sonhando, num outro lugar.

14 UM ANTIGO COSTUME DE CASAMENTO

Sentados na areia eles ouviram o barulho das ondas do mar um pouco mais distante dali. Estava tudo quieto, a brisa suave que vinha do mar não chegava a mover as folhas largas da Castanheira, sempre ali, com sua sombra imensa.

Leila ficou maravilhada com aquela árvore e gostou dela como nunca tinha gostado de outra árvore antes. Ela e Timo ficaram um tempo parados, sentindo a presença tranquila, doce e acolhedora da velha Castanheira.

- A rainha vai chegar na primeira noite da lua cheia – disse a Castanheira Centenária. – Antigamente existiu um costume que hoje ninguém conhece mais. Toda vez que uma jovem ia se casar os padrinhos do noivo precisavam encontrar uma casca de coco em forma de cuia que coubesse na palma da mão, uma pedra de luz e um outro pedaço de casca de coco bem pequeno, que fosse uma metade perfeita para cobrir inteiramente a pedra da luz. O lugar onde a nova e o noivo se casariam tinha que ser cercado com uma roda de bambus verdes, e na hora do casamento os padrinhos seguravam a casca de coco virada para cima com a pedra de luz bem no meio, coberta com a metade da casca do coquinho.

Então, um dos padrinhos retirava o coquinho e uma luz muito forte e brilhante tinha que surgir de dentro da pedra e iluminar tudo ao seu redor. Se a pedra não produzisse luz, não haveria casamento.

- Nós precisamos encontrar essas coisas – disse Timo. É isso que a rainha está pedindo.

- É, e tem que ser rápido porque a lua cheia está chegando – disse a Castanheira.

- Onde devemos procurar? – perguntou Leila.

- Lá na praia. É só seguir esse caminho atrás de mim, vocês vão ver o mar. Caminhem olhando para o chão e recolham tudo o que acharem parecido com as coisas que eu descrevi para vocês.

- Não tenho a menor ideia do que seja uma pedra de luz – disse Leila.

- Agora não existem mais muitas delas. Vocês devem olhar as pedrinhas brancas, que de fato são pedaços de cristais. Contra a luz, são quase transparentes. Têm uma aparência leitosa, a forma é irregular e em um dos lados parecem cortadas por uma faca. Muitas já perderam seu poder, por isso tragam quantas puderem.

Timo e Leila seguiram pelo caminho indicado, guiados também pela brisa do mar. Logo avistaram uma enorme praia deserta, ladeada por um manguezal e cheia de coqueiros muito altos. O mar estava bem longe, quase na linha do horizonte. Por onde eles andavam na areia cinzenta e molhada, encontravam todo tipo de vida marinha. Caranguejos, caramujos, conchas em grande quantidade e de todos os tamanhos, sementes e muitos tipos de cocos.

Eles nem sabiam por onde começar. Timo pegou um pedaço de coco e tentou colocá-lo na palma da mão.

- Esse não serve, acho, disse Leila. – É muito grande e não parece uma cuia.

Timo jogou a casca fora e continuou procurando. Estava muito difícil no começo. Havia tanta coisa para olhar... às vezes eles catavam uma concha de madrepérola só porque era muito bonita e isso os distraía um pouco. Aos poucos seus olhos foram se acostumando e logo conseguiam distinguir claramente um cristal branco no meio de tantas outras coisas.

Logo cada um deles já havia enchido os bolsos com pedaços de casca de coco e alguns cristais brancos. Tinham percorrido uma grande extensão de areia e voltaram para a Castanheira Centenária com tudo que parecia servir.

Sentaram-se no chão na frente da árvore e puseram-se a experimentar diferentes combinações de cascas e pedrinhas, como se estivessem montando um quebra-cabeças.

- É mais difícil do que eu imaginava – disse Timo.

- Vocês não têm que pensar com a cabeça – disse a Castanheira. – Deixem que suas mãos e seus olhos os conduzam.

Eles continuaram aquela estranha tarefa e foram eliminando as cascas que achavam que não serviriam. Até que sobraram três cuias maiores, quatro metades de cascas de coquinhos e cinco pedrinhas brancas.

Timo experimentou as três cuias; uma que cabia perfeitamente na palma de sua mão.

- É essa, achei! – disse Timo. – Olhe, Leila, tem um jeito certo que ela encaixa direitinho.

- Vamos jogar as outras fora e experimentar as pedrinhas dentro dessa – disse Leila.

Eles viram que as cinco pedrinhas pareciam caber no centro da cuia.

- Levem todas as pedrinhas – disse a Castanheira Centenária. – Só mesmo na hora vocês vão saber qual delas vai brilhar. Tomara que isso aconteça!

- Agora falta encaixar as cascas dos coquinhos nas pedras – disse Leila.

Das quatro cascas, apenas uma servia; era quase perfeitamente redonda, quase uma metade perfeita e tampava perfeitamente todas as pedras, como se tivesse sido talhada para isso.

- Boa parte da tarefa já está feita – disse a velha árvore. – Agora vocês têm que voltar e arrumar a terra para receber a rainha. Do lado direito do rei Jequitibá, limpem tudo muito bem. Tirem gravetos, folhas e pedras. Deixem a terra bem fofa e limpa. Em seguida, procurem os bambus e façam com ele um círculo em volta do rei Jequitibá e da terra preparada. Depois do casamento, retirem os bambus e joguem-nos no mato.

- Muito obrigado – disse Timo para a Castanheira Centenária.

- Eu também agradeço – disse Leila –, em nome de todos os reis e rainhas que algum dia puderam se conhecer.

Ela olhou para Timo e, sabendo e não sabendo por que, viu que estava muito feliz.

- Eu sempre estarei aqui – disse a velha árvore. – Agora, fechem os olhos que logo estarão outra vez na floresta.

Os dois se sentiram sonolentos e a última coisa que lembraram naquele lugar era que estavam levando dali um precioso tesouro, bem guardado dentro do bolso.

15 PREPARAÇÃO DA FESTA

A

Bruxa Bromélia estava agitada, esperando por eles.

- Então, como foi?

- Depois a gente conta, agora precisamos achar bambus.

- Ah, não! Eu não fiquei aqui parada, me roendo toda, para não saber nada do que aconteceu.

- Está bem, não precisa resmungar – disse Leila.

Depois de contarem tudo para a Bruxa Bromélia, Timo e Leila entraram pelo mato até acharem os bambus. Eles vergaram e se deixaram quebrar facilmente porque também queriam participar do casamento real.

- Onde é que vocês estavam? – perguntou o rei Jequitibá assim que viu os meninos chegar, arrastando todos aqueles bambus.

- Fomos preparar seu casamento, majestade – disse Timo. – E, por favor, não pergunte mais nada porque temos muito trabalho ainda por fazer.

O rei ficou mudo, olhando aquele vaivém, limpa daqui, faz buraco ali, arranca erva daninha, recolhe folha seca, varre o chão com ramo comprido, revira a terra, tira minhoca, finca estaca, uma canseira danada.

À beira do caminho havia uma roseira e lá as rosas conversavam. Disse uma rosinha vermelha:

- Esses meninos estão trabalhando muito. Acho estranho uma coisa: nessa história ninguém come? Nem dorme?

A rosa branca riu:

- Depois. Depois que a história terminar. Hoje à noite é festa. Todo mundo da floresta vai ficar acordado para ver a rainha chegar.

Esperando, as rosas cantavam uma cantiga de antigamente:

*Quarana roseira,
Roseira do meu quintal
De dia quarana cheira
De noite me faz chorar*

*Eu te disse laranjeira
Que tu não botasse flor
Que ficasse sem laranja
Como eu fico sem amor*

*Quarana flor da noite
Só abre depois da tarde
Pelos olhos se conhece
Quem ama com lealdade.*

O rei Jequitibá orquestrava tudo. Convocou as cigarras, os grilos, os bem-te-vis, os vaga-lumes, as rãs, todas as flores perfumadas, as libélulas. Na hora certa, cada um deveria aparecer e abrilhantar a noite do seu casamento.

Timo e Leila, exaustos examinavam o resultado de seu trabalho.

- Está tudo muito bem feito – disse a Bruxa Bromélia junto deles. – O círculo de bambus, o terreno bem preparado ao lado do rei, as roseiras exalando um perfume delicioso, a noite que vai chegando devagar...

16 A RAINHA ACÁCIA

A lua cheia começou a surgir, uma enorme bola amarela, parecia que dava para alcançar com a mão. A floresta parou, numa única respiração atenta; todos aguardavam. O coração do rei batia forte, desperto.

Quando a lua chegou no alto do céu, um silêncio de grande reverência se espalhou pela floresta. Foi então que todos começaram a ouvir um barulho de asas vindo de longe, de algum lugar, ainda invisíveis os pássaros.

- Depressa – disse a Bruxa Bromélia para Timo e Leila. – Peguem as duas metades de casca de coco e as pedrinhas de luz.

Timo enfiou a mão no bolso e rapidamente acomodou a cuia maior dentro da sua mão esquerda e Leila pôs uma pedrinha branca bem no meio da cuia.

- Agora cubra a pedra com a metade da casca do coquinho e fique parado bem no meio da terra preparada, disse a Bruxa para Timo. – E você, Leila, vá junto e leve as outras pedrinhas.

Os dois passaram pelo círculo de bambus e pararam com as mãos estendidas no lugar da terra limpinha.

- Retire a casca de cima da pedra, Leila – continuou instruindo a Bruxa Bromélia. – Um facho de luz deve emanar da pedra direto para o céu, sinalizando o lugar para os pássaros brancos.

Leila retirou o coquinho, mas nenhuma luz surgiu da pedra.

O barulho das asas ficava mais nítido, deviam ser muitos pássaros; eles chegavam cada vez mais perto, mas ainda ninguém podia vê-los.

- Tentem as outras pedras, rápido – disse a Bruxa Bromélia com voz firme. – Alguma delas tem que ser a pedra de luz. Se nenhuma delas brilhar, os pássaros vão voar de volta, levando a rainha embora.

Os dois meninos respiraram fundo. Timo guardou a primeira pedra no bolso. Leila colocou a segunda, tampou-a e depois retirou o coquinho de cima dela. Nada.

Timo foi guardando as pedras, uma por uma, no seu bolso. Nenhuma produzia luz.

O rei fechou os olhos, a Bruxa fechou os olhos, todo mundo na floresta fechou os olhos, até as menores formigas fecharam os olhos. Só Timo e Leila executavam movimentos precisos, com as mãos suando, mas sem tremer. Faltava só uma pedra, era a última chance.

De repente, o barulho das asas ficou tão impressionante que todos abriram os olhos e viram uma quantidade enorme de pássaros brancos numa revoada que era como um redemoinho em volta da lua cheia. Eles foram descendo em círculos, aproximando-se da floresta.

Quando Leila descobriu a última pedra, um farol de luz azulada desprendeu-se dela e subiu como um raio na direção do céu.

Os dois meninos arregalaram os olhos. Todo mundo na floresta arregalou os olhos. Os pássaros, atraídos pela luz, foram diminuindo a velocidade e se aproximando da terra.

- Ponham a cuia no chão a afastem-se – disse a Bruxa Bromélia do outro lado do círculo de bambus.

Cada pássaro trazia no bico uma semente e, num vôo rasante, deixava a semente cair na terra. Tudo era feito muito devagar, num movimento que parecia uma dança de asas brancas, descendo à terra e voltando ao céu, no meio de uma chuva de sementes.

A um sinal do rei Jequitibá, os grilos e as cigarras começaram a cantar, acompanhados de todos os pássaros da floresta, os do dia e os da noite. Os vaga-lumes piscavam por toda parte; os jasmims, as magnólias, as damas-da-noite e, mais do que tudo, as rosas, espalhavam seu perfume pelo ar. Nunca a floresta tinha tido uma festa tão bonita.

Quando o último pássaro branco depositou sua semente na terra úmida, foi reunir-se aos outros que continuavam voando no céu em todas as direções.

A Bruxa Bromélia chamou Leila:

- Tampe a luz com a metade do coquinho, retire a cuia da terra e venham, você e Timo para perto de mim.

- Quando a rainha vai chegar? – perguntou Timo.

- Ela já chegou – respondeu a Bruxa Bromélia. – Olhem lá na terra preparada.

- Então aquela ideia que eu tive, dos pássaros brancos trazerem a rainha da Espanha – disse Leila –, foi isso mesmo que aconteceu? Eles carregaram as sementes da rainha até aqui?

Ninguém precisou responder. A luz da lua cheia iluminou um raminho verde que acabava de brotar da terra. No meio da cantoria e dos perfumes da floresta, o raminho foi crescendo, brotando raízes, galhos, folhas e um tronco redondo, liso e firme surgiu diante de todos.

O rei Jequitibá acompanhava cada um dos movimentos da árvore que se formava ao seu lado, e sua copa balançava soberana, curvando-se para dar as boas-vindas à rainha Acácia. A sua rainha.

17 TIMO

No meio daquela alegria toda, Timo de repente se lembrou do jeito como ele tinha chegado no bosque. Deu uma risada gostosa e disse para Leila:

- Sabe o que mais? Vou escrever um poema incrível, o melhor de todos que já fiz, contando a história do rei Jequitibá e da rainha Acácia. Depois faço uma cópia para você, com dedicatória.

- E eu nem sabia que você gosta de escrever poemas – disse Leila. – Acho isso muito legal.

- Gosto e nunca vou deixar de gostar – respondeu Timo –, dando uma piscada para a Bruxa Bromélia.