

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

DANIELE APARECIDA MARQUES

**A vocalidade poética do narrador e a criança: uma relação
de encantamento.**

São Paulo

2013

DANIELE APARECIDA MARQUES

A vocalidade poética do narrador e a criança: uma relação de encantamento.

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas. Área de concentração: Pedagogia do teatro.

Orientador: Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins

São Paulo

2013

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
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Marques, Daniele Aparecida

A vocalidade poética do narrador e a criança: uma relação de encantamento. / Daniele Aparecida Marques. -- São Paulo: D. Marques, 2013.
86 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: José Batista Dal Farra Martins
Bibliografia

1. CH791.14.17.3.6 2. CH741.2.5.4 3. CH741.2.5.4.1.4
I. I. Martins, José Batista Dal Farra II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: MARQUES, Daniele Aparecida.

Título: A vocalidade poética do narrador e a criança: uma relação de encantamento.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Aos meus pais,
cujo amor e apoio incondicionais tornam tudo possível.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Zebba Dal Farra, pela confiança, pelos ensinamentos e pela enorme generosidade em me conduzir pelos caminhos da pesquisa.

Aos meus professores e colegas, pelas experiências compartilhadas e aprendizados construídos.

Aos professores Regina Machado e Felisberto Sabino da Costa, componentes da minha banca de qualificação, que muito me acrescentaram com suas análises e sugestões.

Aos meus queridos Diana Felicori, Ezequiel Dionísio, Marcela Roquim e Michel Mauch, pela grande ajuda em momentos decisivos: ingresso, qualificação e escrita da Dissertação. À Letícia Chiochetta, por ter me apresentado um mundo de infinitas possibilidades em minha própria voz e ao Arô Ribeiro, pela boa companhia por Terras Encantadas.

Aos meus pais, João e Antonia, e ao meu irmão João Paulo, pela certeza de nunca estar sozinha.

Ao Douglas Quintino, pelo companheirismo e compreensão.

Aos meus amigos e família pelo constante incentivo.

A Deus, por minha vida, capacidade e determinação.

Ao Teatro, por encher minha vida de cor e sentido e a cada dificuldade que já enfrentei, por ter me tornado mais forte.

Todos escutam o conto. Todo mundo: homens, mulheres, crianças. Todos estão encantados. E felizes: antes, havia um mistério: por que a lua some? Agora, aquele mistério não existe mais. Existe uma história que fala de coisas que eles conhecem: tigre, lua, comer – mas fala como essas coisas poderiam ser, não como elas são. Existe um conto. As pessoas vão lembrar esse conto por toda a vida. E quando as crianças da tribo crescerem e tiverem seus próprios filhos, vão contar a história para explicar a eles por que a lua some de vez em quando. Aquele conto.

Moacyr Scliar

RESUMO

MARQUES, D. A. **A vocalidade poética do narrador e a criança: uma relação de encantamento.** 2013. 78 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

O presente trabalho realiza uma abordagem sobre o Narrador em diferentes contextos e sua relação, na atualidade, com a criança, tendo em vista o encantamento que caracteriza e surge de tal vínculo. Neste sentido, partimos de reflexões de W. Benjamin e P. Zumthor, dentre outros autores sobre os assuntos abordados, enriquecidas pela visão nascida da experiência prática com a narração para as crianças e o encantamento com ela relacionado, utilizando, como exemplo para análise, experiências da autora em teatro narrativo para crianças. Abrangemos aspectos diversos da arte do narrador e elementos que compõem sua atuação e destacamos a imprescindibilidade da relação próxima, direta e afetiva para a instauração do encantamento, que torna possível a troca de experiências, e o papel da vocalidade poética como protagonista nesse processo.

Palavras-chave: Narrador; Criança; Vocalidade poética; Encantamento.

ABSTRACT

MARQUES, D. A. **The poetic vocality of the narrator and the child: a relationship of enchantment.** 2013. 78 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This work performs an approach on the Narrator in different contexts and their relationship, nowadays, with the child, considering the enchantment that characterizes and arises from this bond. Accordingly, W. Benjamin and P. Zumthor's reflections, as well as other authors, on the issues addressed were taken into account, enriched by the vision gained from the practical experience with storytelling for children and enchantment associated with it, based on the author's experiences with narrative theatre for children. Several aspects of the art of the narrator and elements that make up its performance were comprehended, and the indispensability of the close, direct and affective relationship for the development of enchantment was stood out, which makes possible the exchange of experiences and the role of poetic vocality as the protagonist in this process.

Keywords: Narrator; Child; Poetic vocality; Enchantment.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	Alguns lugares do narrador	15
2.1	Considerações sobre narrador e seu ofício	15
2.2	Breve percurso do narrador no teatro	20
2.3	A proposta de Brecht	25
2.4	A arte de contar histórias	29
3	Narrador e encantamento	40
3.1	Os Contos de Fadas	41
3.2	A voz de encantamento	45
4	O narrador e a criança: experiência de encantamento	52
5	Considerações Finais	72
6	Referências Bibliográficas	73
	ANEXOS	79

1 INTRODUÇÃO

No início, o projeto de pesquisa que originou este trabalho trazia o título: “Poéticas da Voz do Ator no Teatro Infantil”. Tratava-se de uma proposta abrangente demais, pois não existe “o ator” de teatro infantil, mas inúmeros deles, com poéticas individuais ou coletivas únicas, assim como não existe “o teatro infantil”, mas incontáveis maneiras de comunicar-se com as crianças através do teatro. Nessa fase inicial, realizei entrevistas com alguns atores que trabalham com teatro para crianças e pude constatar uma ruptura entre prática e reflexão nessa área, no que se refere à vocalidade poética. Todos realizavam belos trabalhos, mas não havia uma análise consistente direcionada ao papel da voz naquele contexto. Suas criações, de modo geral, partiam do intuitivo, o que não chega a ser algo negativo, mas, por vezes, acabavam por beirar o estereótipo. Embora reconhecesse aí uma carência, sentia dificuldade em abordá-la sob tantos focos possíveis. Optamos, então, por delimitar o lugar do ator a quem nos referíamos e nos voltamos ao narrador, como alguém capaz de tocar, por meio de sua vocalidade, às crianças tanto quanto ao público adulto ou até mais, gerando uma relação de encantamento. Como seria essa relação? Quais as condições para que ela acontecesse? Qual o papel da voz nesse processo? Foram algumas das questões que ocorreram a partir dessa mudança de foco. A partir daí o novo rumo foi tomado, com base na relação próxima e afetiva entre o narrador e a criança, onde as experiências encontram espaço para serem vividas e compartilhadas.

No campo dos estudos relacionados à formação do ator, a voz, protagonista no processo das relações entre os humanos, ocupa um grande espaço devido à sua importância e complexidade em seu trabalho. Quando esse ator assume o lugar de

narrador, o papel da voz é ampliado e deslocado da usualidade cotidiana, tornando-se a principal via de contato com os interlocutores, numa relação entre seus corpos.

“A palavra vocalizada atinge os corpos do público pelos seus poros, como ação no ar livre e desimpedido: não há amplificação artificial, há o som meticulosamente dimensionado para decantar as narrativas, impregnando de música e de paixão, em contraposição à dureza da palavra fática.” (MARTINS, 2009, p.183-184).

Fala, canto, gesto, ruído e silêncio se alternam nesse processo em que o sujeito apresenta ao mundo exterior o que há de mais profundo dentro de si, através de uma voz que vem da alma, lapidada pelas inúmeras experiências que compõem seu ser e sua vida.

“nem instrumentos nem utensílios, as palavras são a verdadeira carne humana e uma espécie de corpo do pensamento: a fala nos é mais interior do que todos os nossos órgãos de dentro. **As palavras que você diz estão mais dentro de você do que você.**” (NOVARINA, 2003, p.14, grifo nosso).

Nossa voz nos revela, supera nossa capacidade de dissimular. Portanto, narrar é uma experiência de entrega que exige disposição em desnudar-se diante de seu público, pois a narrativa se trata sempre de uma experiência pessoal; mesmo que seja a história de outra pessoa, o narrador passou pela experiência de conhecê-la, do modo como isso ocorreu, da maneira como ela lhe tocou e os sentimentos que despertou.

Embora o teatro narrativo não constitua um gênero específico, como o drama ou a comédia, há espetáculos teatrais onde toda a ação é conduzida através de

narrações, sem a presença de diálogos ou com poucos deles. Todos os atores em cena são narradores, dirigindo-se diretamente ao público. Há também casos, mais comuns, onde são intercalados os momentos dramáticos e os narrativos, com os atores destacando-se da ação para comentá-la ou acrescentar algum fato. Existem, ainda, os espetáculos constituídos totalmente da narração de histórias. Em todos os casos, a essência do narrador é a mesma, e inclui o direcionar-se diretamente ao público e o expor-se pessoalmente, sem a roupagem protetora do personagem representado.

No presente trabalho, utilizaremos os termos “contador de histórias” e “narrador” indistintamente, referindo-nos ao sujeito em cena, compreendido como um corpo e uma voz, e não ao narrador do texto escrito, como ocorre num romance.

Buscamos compreender, ao longo de nosso trabalho, o aspecto do encantamento que se manifesta nessa profunda relação entre o narrador e seu público, com um olhar especial para as crianças que o compõem.

Em seu livro “A Linguagem do Teatro Infantil”, Marco Camarotti destaca diferença entre a linguagem da criança e a do adulto. “Na criança a linguagem confunde-se com a coisa, enquanto que, no adulto, essa ligação passa antes pelo pensamento” (CAMAROTTI, 1984, p.24). A criança funde significado e significante, compreendendo os dois aspectos como indissociáveis. A palavra é a coisa e a coisa é a palavra que a nomeia. O narrador lida com essa palavra-coisa: suas palavras são sua matéria e o mundo que ele cria é formado por elas, construído com a argamassa de sua voz.

A voz marca a ligação com a criança desde seus primeiros contatos com o mundo. Antes de seu nascimento, o bebê já reage aos tons e volumes de voz. Depois que nasce, é através da voz da mãe que ele começa a conhecer a

vida. Ainda que não apreenda o significado das palavras, compreende muito bem as modulações, as expressões faciais que as acompanham e os sentimentos com os quais estão impregnadas. Quando se conta uma história a um bebê, ele reage sorrindo, balbuciando, se assustando, mexendo os bracinhos, batendo palmas, tentando imitar as falas. Mesmo sem entender a narrativa, vive aquela experiência intensamente. Com o crescimento da criança a vocalidade não perde a faculdade de instaurar essa ligação emocional, mas é enriquecida pela possibilidade de entendimento dos significados, na medida em que a sua capacidade de comunicação é desenvolvida.

Uma mesma palavra pode apresentar diversos significados, a depender do contexto em que é inserida e da forma como é falada. As emoções e as condições físicas do corpo são responsáveis por dar cor e forma à voz, afetando diretamente a maneira como nos comunicamos (FICHE, 2005, p. 45). A maneira como utilizamos a voz na fala, preenchendo as palavras e silêncios de sentido, constitui a dimensão poética da voz, território onde inserimos nossos estudos.

No capítulo “alguns lugares do narrador”, procuramos identificar seu perfil, compreendendo quem ele é e como se desenvolve sua arte, além de traçar um breve panorama histórico de sua presença no teatro ocidental e sondar seu lugar tradicional de contador de histórias, a partir de referências como Benjamin e Hampâté Bâ.

No capítulo seguinte, acercamos o narrador e o encantamento, em busca de compreender como e em quais contextos tal relação se desenvolve. Neste sentido, estudamos assuntos intimamente ligados a esta dimensão, como os contos de

fadas, e abordamos a voz encantada como protagonista nesse processo. Durante este percurso, o tom de nossa busca foi dado pelo enfoque da relação com a criança.

Desenvolvemos, então, uma reflexão a partir da experiência prática da autora como narradora e como público de espetáculos narrativos, a fim de encontrar aportes para analisar de dentro a relação encantada desenvolvida entre o narrador e seu público, particularmente o infantil.

Nossa trajetória foi marcada por uma visão afetiva que, conforme entendemos, é condição para que ocorra a relação encantada que aproxima narrador e criança e permita a troca de experiências entre eles.

2 Alguns lugares do narrador

“Quem escuta uma história está em companhia do narrador”
(Benjamim, 1994, p. 213)

Quando terá surgido o primeiro contador de histórias? Quem terá sido esse narrador e sobre quais assuntos falava? O que o levou a começar a narrar? Não podemos responder com precisão a tais perguntas, mas podemos constatar sua presença nas mais diversas épocas e culturas.

No presente capítulo, buscaremos traçar um breve panorama que nos ajude a compreender sua importância em diferentes momentos, culturas e organizações sociais, além de um entendimento sobre seu lugar na história do teatro. Não temos a pretensão de sugerir uma concepção definitiva nem de abranger toda a sua importância e influência, mas propor o vislumbre de sua identidade e de seu ofício.

2.1 Considerações sobre o narrador e seu ofício

“Nem que eu seja flagelada até sangrar,
Nem que eu seja posta a ferros e encarcerada,
Isto não me fará calar.
Pai, perdoa-me,
Mas nada me reduzirá ao silêncio!”
(Poema cantado pela *griote* Aïssata Boubou. apud: HAMPÂTÉ
BÁ, 2003, p.76).

O narrador existe pela narrativa e só se concretiza como tal quando abre a boca e começa a narrar. Ele nasce junto com suas histórias e deixa de existir se não mais as proferir. Walter Benjamin o apresenta como “algo de distante, e que se distancia ainda mais” (BENJAMIN, 1994, p. 197), e afirma que sua arte encontra-se em vias de extinção. Patrice Pavis (1999, p. 257b) o define como uma “personagem situada mais ou menos à margem da ação”, que tece comentários e descrições ou narra ações passadas. Bertolt Brecht, por sua vez, o conclama a narrar a ação de dentro dela, denunciando opressões e fomentando transformações. A qual entendimento poderemos chegar sobre ele? Seria um ser distante ou próximo? Localizado no interior ou à margem da narrativa? Transmissor do passado, comentador do presente ou anunciador do futuro?

O narrador está presente desde o início da arte teatral e já existia antes dela, se identificando com os primeiros contadores de histórias que reuniam a comunidade em torno da fogueira, como os *aedos* e *rapsodos* gregos que narravam as histórias míticas, os membros do coro grego e, dentre outros, os atores que, em diversos momentos da história teatral, deslocam-se da ação cênica e assumem atitude narrativa. O narrador tem sua visão ampliada e pode acrescentar informações, comentar a cena, os outros personagens e seus comportamentos, fazer julgamentos, levantar questionamentos ou servir como porta-voz do autor. No teatro, pode ser um personagem especificamente narrativo ou qualquer um que, eventualmente, se afaste da cena para comentá-la, acrescentar algo ou expor alguma opinião à parte da ação cênica.

A voz do narrador é vocalidade poética, que se desloca da fala cotidiana para chamar novas realidades, novos mundos, novas experiências, ao mesmo tempo em que passeia por tempos longínquos, resgatando em si toda a trajetória da humanidade, toda a história que nos torna o que somos hoje e o que podemos vir a ser. “A voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória” (ZUMTHOR, 1993).

Novarina (2003, p. 24) nos diz que “a fala não nomeia, chama”, e, em outro momento: “as palavras precedem as coisas; no começo há o chamado delas.” (ibid., p.18). O narrador chama os seres das histórias que conta, chama as paisagens, os cheiros, os acontecimentos. E chama o público para presenciar e interagir com este mundo falado, que surge da fala – som, ruído, silêncio, palavra, gesto – tornando-se vivo, quase palpável em sua concretude de imagens e sentidos. O Gênesis começa com a afirmação de que “no princípio era o Verbo”, e a partir do verbo, da palavra, todas as coisas foram feitas. “Verbo”, do latim *verbum*, significa “*palavra*” e indica ação, ou seja, não admite passividade. Deus chamou a luz, e ela se fez; chamou a terra e ela se fez; chamou o mar e ele se fez. Assim, todas as coisas foram feitas a partir da palavra, do divino chamamento. Da mesma forma o mundo da narrativa se faz todo a partir do chamamento do narrador. Essa voz que chama à vida é vocalidade poética.

A vocalidade poética também pressupõe o corpo de onde nasce esta voz, cenicamente presente e em relação com o outro, concretizando-se através da performance, constituída na tríade voz, corpo e seu entorno “um laço funcional liga de fato à voz o gesto: com a voz, ele projeta o corpo no espaço da performance e visa a conquistá-lo, saturá-lo de seu movimento”

(ZUMTHOR, 1993, p.243-244). É a união de elementos que determina a qualidade da transmissão e recepção dos signos, que ocorre numa via de mão dupla entre narrador e público, seus corpos e suas referências culturais, nas quais serão baseados os entendimentos e significações.

Naquele que observa o gesto, a decodificação implica fundamentalmente a visão, mas também, em medida variável, o ouvido, o olfato, o tato e uma percepção cenestésica. (...) Fica, ao menos, que o gesto pode ser signo, na medida muito geral em que ele é culturalmente condicionado, e na medida específica em que ele traz, em meio determinado, uma significação convencional. (ZUMTHOR, 1993, p.243)

O Narrador não é aquele que muito explica, que destrincha as histórias desnudando todas as suas vertentes ou transformando a cena em mero pano de fundo para uma lição. É aquele que sugere, que aponta caminhos e possibilidades, mas que permite ao espectador fazer escolhas e interpretações. Trata-se de experiências, muito mais do que de lições. A fala do narrador perde sua força e seu valor ao tornar-se meramente informativa e excessivamente explicativa, levando ao declínio da narração, como sugere Benjamin:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (BENJAMIM, 1994, p. 203).

A relação entre o narrador e o ouvinte não se desenvolve na transmissão de informações, mas no intercâmbio de experiências (ibid., p. 198). O excesso de informações, característico dos tempos atuais, tem diminuído a capacidade ou a disposição de viver experiências profundas. A informação chega rapidamente e, mantendo-se na superfície, logo abre espaço para a chegada de novas informações, novas explicações, pouca ou nenhuma experiência.

Para Larrosa, a experiência é cada vez mais rara por ser confundida com a informação, pelo excesso de opinião, por falta de tempo, por excesso de trabalho. O sujeito moderno sente-se obrigado a ser ativo sobre todos os aspectos, o tempo todo, enquanto que a experiência necessita de alguma passividade para poder acontecer. As crianças já se acostumam, desde muito cedo e de forma crescente, à constante enxurrada de informações e dos meios de acessá-las, como as inúmeras mídias à sua disposição, onipresentes em suas vidas. “A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência.” (BONDÍA, 2001, p. 21). É nesse cenário que o Narrador encontra seu grande desafio de instaurar um momento de pausa, de disponibilidade, de abertura à escuta, e abrem-se alas para a experiência da pessoa consigo mesma e com os outros. Somente assim ele torna-se capaz de transmitir experiências suas ou aprendidas, dando-lhes nova vida naquele espaço, naquele instante, e vivendo novas experiências junto daqueles que se dispõem a embarcar juntos em sua viagem poética, guiados por sua voz e por seu gesto, desbravando as terras da palavra tornada imagem e aferindo-lhes as cores de suas próprias

experiências. A experiência da narrativa realiza-se entre eles naquele tempo-espaço único.

O fio que o narrador utiliza para tecer sua narrativa vem do novelo da vida, das experiências do próprio narrador que são entrelaçadas às experiências de cada receptor. A narrativa entra na vida do narrador e, ao sair dela transformada, vai para a vida de quem ouve para poder transformar-se novamente. E essa transformação se refaz cada vez que a história é repetida. A narrativa é uma arte transformadora de histórias, de experiências, de vidas. A voz do narrador é a voz que chama para a experiência e para a transformação.

2.2 Breve percurso do narrador no teatro

Na Grécia Arcaica, *aedos* e *rapsodos* narravam e cantavam a memória coletiva, em nome das Musas, “fonte imaterial e última de toda beleza” (Krausz, 2007, p.16), fortalecendo vínculos entre indivíduo e comunidade, de forma a transcender os limites da existência individual. Este narrador possuía grande importância social, como aponta Luis S. Krausz em seu artigo “As Musas: Poesia e Divindade na Grécia Arcaica”. Segundo ele, os *aedos* eram considerados como videntes do passado, revelando aos homens comuns outros níveis da realidade que lhes permaneciam ocultos. Possuidores de uma memória impressionante e responsáveis por perpetuar os saberes de sua comunidade, são considerados uma

categoria importante para toda a sociedade, sendo apontados na *Odisseia* como pertencentes à mesma categoria dos curandeiros, os profetas e os construtores, ou seja, daqueles que cuidam do bem-estar corporal, do espiritual e do material, representado pela moradia que garante a proteção da família. Fica evidente na *Odisseia* que os *aedos* ocupam uma elevada posição social, tendo pelo menos um lugar garantido em cada corte real. Os *rapsodos* profissionais gozavam do mesmo prestígio dos *aedos*, sendo a diferença entre eles que os *aedos* eram responsáveis pela criação e pela transmissão da poesia, enquanto os *rapsodos* somente divulgavam um repertório poético já existente. A função social de ambos somente começa a declinar com o desenvolvimento de formas literárias mais dependentes da escrita, como as tragédias.

As tragédias nascem dos *ditirambos*, cantos solenes em honra a Dionísio, entoados pelo coro de atores-cantores-dançarinos, responsáveis pela narrativa da história do deus. Em tais narrações, palavra, música e dança intercalavam-se, contribuindo com o desenvolvimento da narrativa e também com o caráter religioso intrínseco às tais manifestações. Em certo momento, Téspis, tradicionalmente reconhecido como o primeiro diretor de coro, revoluciona a arte feita até então ao começar a responder ao coro, ou seja, manter com ele uma forma de diálogo em cena (BERTHOLD, 2006, p. 104). Certa vez, durante uma apresentação, porta-se como se o espírito de Dionísio houvesse tomado seu corpo e se faz passar por ele, proclamando “Eu sou Dionísio”. Assim, da narrativa, surgiram os primeiros diálogos e a primeira representação de um personagem, e o teatro começa a ganhar forma com seu primeiro ator.

Embora o teatro grego tenha se desenvolvido com base no advento do diálogo a partir da narração, nem esta e nem o coro deixaram de existir. Pelo

contrário, o coro manteve sua presença e importância no teatro grego, comentando o drama, emprestando sua voz ao autor da peça, fazendo a intermediação entre ator e plateia, expondo os eventos ocorridos além da cena ou concluindo a história. O coro, narrador coletivo, era o representante da sociedade e o Corifeu, narrador individual, era o líder e representante do coro que, por vezes, falava em nome de todos. Cabia a eles narrar aquilo que, por algum motivo, não poderia ser mostrado em cena. Entretanto, sua função não era apenas narrativa. O coro cria um momento suspenso no decorrer da cena, uma fissura no interior da ação, para o olhar de fora da ação dramática. Podia representar a voz do mensageiro do deus ou a voz do povo: da polis e da própria plateia, de quem vê o desenrolar da cena estando de fora da mesma.

Nem sempre a função do coro era narrativa e nem sempre a narrativa cabia exclusivamente ao coro. Em *“Édipo Rei”*, enquanto o Coro veste a máscara do povo, fala a voz da *polis*, o Mensageiro personifica o narrador, trazendo à tona os fatos passados da vida de Édipo. Antes de sua chegada, a própria Rainha Jocasta havia narrado a história do oráculo enviado a Laio, seu primeiro marido, e os fatos que sucederam até culminar na morte do rei, instaurando em Édipo a primeira dúvida sobre sua possível responsabilidade por tal assassinato. A ação em *Édipo Rei* é toda conduzida pela narração, desde o oráculo que dá origem à trama até a definição do destino de Édipo e seu anúncio pelo Corifeu aos Habitantes de Tebas.

Vede bem, habitantes de Tebas, meus concidadãos!
Este é Édipo, decifrador dos enigmas famosos;
ele foi um senhor poderoso e por certo o invejastes
em seus dias passados de prosperidade invulgar.
Em que abismos de imensa desdita ele agora caiu!
Sendo assim, até o dia fatal de cerrarmos os olhos
não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade

antes dele cruzar as fronteiras da vida inconstante
sem jamais ter provado o sabor de qualquer sofrimento!
(SÓFOCLES, 2006, p. 97).

Como se sabe, com o desenvolvimento do teatro grego, o papel do coro foi se modificando e seu espaço diminuindo. Na obra de Eurípedes ele já havia perdido grande parte da função e importância que lhe eram inicialmente atribuídas, ao mesmo tempo em que surgem em suas peças os prólogos, que funcionam como uma introdução narrativa à obra e constituem um novo elemento épico.

Façamos um salto no tempo até a Alta Idade Média quando, por volta do século IX, desenvolve-se o teatro medieval a partir do culto religioso cristão, onde o narrador aparece através dos clérigos que evocam passagens bíblicas. As próprias missas são identificadas por Rosenfeld (2006, p. 43) como “uma espécie de compreensão simbólica dos acontecimentos fundamentais do Evangelho”, o que as aproximam da arte dramática. Destacam-se narrações de determinadas passagens ou metáforas, que entremeiam os cantos ou são entremeadas por eles. Elas ganham gradativamente o acréscimo de vozes de personagens e, em sequência, surgem pequenas cenas que tomam cada vez mais corpo. Nasce assim o *drama litúrgico* que, aos poucos, tem o papel do narrador diminuído na medida em que suas cenas são ampliadas e os participantes passam a metamorfosearem-se em personagens, mudando sua atitude de narrativa para dramática. O teatro sai da Igreja, ganha as praças e deixa de ser representado somente por clérigos, passando a ser feito por cidadãos que trabalham o texto em suas próprias línguas, não mais em latim como era dentro da igreja, embora as temáticas mantenham-se as mesmas. Cada cena ou ilustração é precedida por uma narrativa, atribuída a um Patriarca – personificado pelo narrador - que narra os eventos intermediários. No

final da Idade Média surge o “*Mistério*”, separado da Igreja e apresentado na cidade, com tendência a eliminar o narrador explícito, embora fossem mantidos alguns traços épicos, como o apego a excessivos detalhes da história e a utilização do palco simultâneo, onde os eventos já passados continuam à vista do espectador que se desloca diante deles, visualizando a história contada, parada no tempo-espaço, independente da ação dramática (ibid., p. 43 – 52).

Anatol Rosenfeld destaca os traços épicos encontrados no teatro de Shakespeare, sobretudo em suas peças históricas, embora componham uma obra inegavelmente dramática. O narrador, em Shakespeare, manifesta-se principalmente através das introduções e dos comentários narrativos (ROSENFELD, 2006, p. 63-73).

No século XIX, os traços épicos permanecem presentes e podem ser notados em obras de muitos autores importantes, como em Burchner e Tchekhov, e mesmo Ibsen em sua primeira fase. Ao final desse século, começa a afirmar-se a influência no ocidente do teatro asiático, que possui cunho fortemente narrativo. Na primeira metade do século XX, período marcado por guerras e profundas transformações sociais, autores como Piscator e Claudel desenvolvem propostas épicas, significando um “novo realismo” de tom fortemente político, no caso de Piscator, e uma visão simbólica de mundo, onde todas as coisas estão interligadas, na concepção de Claudel. Em ambos os casos, a cena é marcada por forte concepção anti-ilusionista.

No mesmo período, Bertolt Brecht apresenta uma nova forma de olhar para a arte teatral, onde não importam as relações pessoais, mas as sociais. Os conflitos do indivíduo somente recebem importância quando relacionados ao meio social.

Trata-se de uma visão de teatro política e socialista, com forte intenção de gerar uma reflexão que conduza à transformação do contexto histórico em que se insere. É um teatro que possui uma função social que vai muito além do mero entretenimento.

2.3 A proposta de Brecht

“O peso das coisas anônimas, não podendo ser reduzido ao diálogo, exige um palco que comece a narrar” (ROSENFELD, 2006, p.148).

Em Brecht a dimensão épica no teatro adquire novas nuances, tornando-se política, além de estética. Ele propõe uma encenação da narrativa, onde múltiplas possibilidades de compreensão são oferecidas, e a realidade, mais do que expressa, é significada. A atitude cênica é narrativa. O ator conta uma história, podendo comentá-la e até dirigir-se diretamente à plateia. Ao assumir o papel de um personagem, não se faz transformar nele, mas mostra-o em cena, mantendo-se a certa distância que lhe permite refletir sobre o mesmo. “O ator, por sua épica, deve, se não impedir, ao menos tornar difícil a identificação contínua do espectador com sua personagem. Ele mantém a figura à distância, não a encarna e, sim, a mostra” (PAVIS, 1996, p.111).

O homem não é representado em sua individualidade, mas dentro de seu contexto e de suas relações sociais. Os dramas do indivíduo não importam por si só, mas aparecem no palco para representar processos sociais, e são esses processos que interessam.

Mais do que narrar fatos ou contar histórias, o teatro brechtiano pretende questionar o sistema social e convidar o público, bem como os próprios atores, a refletir criticamente sobre a realidade em que vivem e a sociedade que constituem.

O público deve tornar-se esclarecido quanto à sociedade em que está inserido, não através da transmissão de informações ou de julgamentos pré-estabelecidos, mas pelo desenvolvimento de um olhar analítico e crítico sobre o mundo e seus processos, fomentando uma atitude transformadora. O teatro de Brecht não serve à realidade, mas à sua transformação.

Para tanto, torna-se indispensável a quebra dos antigos modelos de teatro, onde as angústias eram supridas através da vivência da emoção na cena, purificando o indivíduo e tornando-o satisfeito com a vida e, assim, desmotivado a buscar as mudanças sociais necessárias. Pelo contrário, a racionalidade é buscada, com o auxílio da quebra da ilusão, impedindo a identificação emocional. O público não vivencia as situações da cena através dos personagens, mas observa um retrato do sistema em que está inserido e, mantendo-se afastado desse retrato, é convidado a ampliar sua visão analítica e transportá-la para sua realidade, observando-a também com olhar afastado. O estranhamento da cena ensina a lançar um olhar estrangeiro sobre a própria vida.

O público não se deixa levar emocionalmente pela cena, mas mantém-se em atitude crítica constante. As emoções atuam como geradoras de questionamento e ajudam a lançar o olhar sobre as situações mostradas. Portanto, o público é chamado a distanciar-se da cena, lançando um olhar de estranhamento sobre o que assiste e também sobre o que vive. O ator distanciado da cena em atitude narrativa favorece tal estranhamento. Ele próprio enxerga com olhos estranhos a cena que reproduz. Não se deixa iludir e não se permite iludir ao público, mas, ao contrário, procura o esclarecimento de cada fator presente. Embora se busque um olhar e uma escuta racionais, as emoções permanecem em cena, não a fim de inebriar ou manipular o público, mas de gerar a reflexão, inclusive sobre as próprias emoções.

Ao longo de seu percurso, Brecht não se prendeu a uma ideia inicial, mas desenvolveu outras formas de fazer seu teatro. Ele modifica sua própria visão sobre o teatro e apresenta novas propostas artísticas sem, contudo, eliminar os elementos épicos de sua obra. Para Brecht, a teoria andava junto à forma. Não bastava que suas mensagens fossem transmitidas, a maneira de transmiti-las fazia parte de sua proposição e era fundamental para o alcance dos resultados desejados. Brecht não se limitou às suas primeiras experimentações, mas desenvolveu várias propostas cênicas, tendo sempre presentes a atitude e os traços épicos.

Brecht realizou seus estudos com as chamadas peças didáticas, feitas para serem representadas, não necessariamente assistidas. Nelas, não se aprende através da observação, mas da atuação, inclusive por pessoas que nunca haviam atuado antes, como operários e crianças (Koudela, 1991, p.9.).

Seu objetivo comporta necessariamente algum aprendizado sobre a vida em sociedade, sob um ponto de vista crítico, questionador, estranho. A peça didática é propositalmente inacabada, de modo que cada ator possa ser seu co-autor, ao incluir aspectos oriundos de sua própria experiência, o que constitui elemento fortemente épico, na medida em que a experiência pessoal de cada ator influencia no desenvolvimento no espetáculo, transformando a narrativa de acordo com suas próprias experiências acumuladas e imediatas. Brecht chega a afirmar enfaticamente que o texto de suas peças didáticas pode ser livremente modificado pelos atuentes, depois de ser experimentado e discutido (KOUDELA, 1991, p.57).

Voltadas também às crianças, as peças didáticas ensinam enquanto são montadas e representadas, unindo aprendizado e prazer numa atmosfera de reflexão através da prática. “A peça didática é uma dramaturgia dirigida a jovens, tendo como subtítulos, por exemplo, *Peça de Dialética para Crianças; Os Horácios e Os Curiácios ou Ópera Escolar.*” (KOUDELA, 2001, p.41). A criança é, bem como o adulto, convocada a assumir uma postura crítica diante das situações sociais. “Aquele que diz Sim” foi denominada ópera escolar. As crianças da escola para quem foi representada discordaram de seu desenlace e Brecht, então, escreveu “Aquele que diz Não”, em virtude de suas críticas. Ficou determinado por ele que elas não poderiam ser representadas uma sem a outra. Brecht não somente estimula a manifestação crítica das crianças, como aceita seus questionamentos e sugestões.

“o teatro, espaço mediador entre o espectador e o mundo, é colocado a serviço de uma verdadeira pedagogia social: interrogando-se a respeito das contradições de uma

realidade que a cena já não lhe apresenta mais como evidente, mas sim como passível de ser transformada, o espectador se prepara para agir sobre o mundo e modificá-lo” (KOUDELA, 1991, p. 25)

Brecht questiona a obrigação direcionada às crianças de estudar e compreender os clássicos e outras obras que nada lhes dizem respeito. Ele propõe que lhes seja “ensinado a aprender” por meio da “experiência sensível” (p23), onde as coisas assumem um significado mais profundo. Na peça didática esse objetivo pode ser alcançado, uma vez que a experimentação ocorre em lugar da observação, propiciando um aprendizado orgânico.

2.4 A arte de contar histórias

“Em minha primeira infância eu já tinha ouvido muitos relatos ligados à história de minha família tanto paterna quanto materna, e conhecia os contos e historietas que se contavam às crianças. Mas, ali, descobri o mundo maravilhoso dos mitos e dos grandes contos fantásticos cujo significado iniciático só me seria revelado mais tarde, a embriaguez das epopeias relatando os feitos notáveis dos heróis de nossa história e o encanto das grandes sessões musicais e poéticas em que os participantes rivalizavam na improvisação”. (HAMPÂTÉ BÂ, 2003, p. 141)

Os contadores de histórias marcam presença na caminhada da humanidade ao longo do tempo, recebendo diversos nomes, de acordo com o contexto em que aparecem, mas atuando sempre como a voz da memória de seu povo e o elo entre presente e passado, que aponta direções para o futuro. Por milênios coube a eles a missão de transmitir toda a sabedoria de seus povos, o conhecimento sobre o mundo e sobre a vida. Eram os guardiões da tradição que se renovava a cada novo encontro em torno da fogueira, onde o contador resgata a memória daquela comunidade, ensina e relembra sua identidade. Eram também os propagadores dos conhecimentos históricos, religiosos e mesmo científicos.

Dentre estes narradores tradicionais, encontramos os membros da comunidade, geralmente os mais velhos, que nunca saíam de seu povoado, mas sabiam muitas histórias sobre seu próprio povo, sobre o mundo que conheciam. Cabia a eles a responsabilidade de preservar a tradição, as histórias daquele povo, suas crenças e seus costumes. Encontramos também os narradores viajantes, que traziam consigo histórias de fora, de mundos distantes, realidades diferentes. Aqueles que vinham de longe com a bagagem repleta de experiências para serem divididas. Estes eram os portadores da novidade, das diferentes visões. A esses dois grupos Benjamin (1994, p. 199) denomina camponeses sedentários e marinheiros comerciantes.

Ao transmitir oralmente as histórias, o narrador grava nelas suas marcas pessoais. A palavra sai da boca carregando em si um pouco da alma de quem fala e, ao adentrar pelos ouvidos, é também contaminada pela alma de quem ouve. Dessa forma, ela não envelhece: preserva a tradição que tornou uma comunidade o que é, mas também adapta-se às transformações sofridas por ela.

Com o surgimento e a difusão da escrita, a tradição oral teve seu espaço reduzido, pois a memória transmitida boca a ouvido deixou de ser a única forma de perpetuar o conhecimento. No entanto, os narradores tradicionais, embora mudem as formas de comunicar-se com seu público, permanecem como protetores e transmissores da tradição e dos valores humanos, que não se resumem ao que pode ser escrito, mas manifestam-se através da relação entre pessoas e das experiências que delas nascem. Os aspectos que se movem e se transformam com o tempo, vivos, não estáticos, encontram muito mais espaço na fala e no contato interpessoal do que na escrita e na leitura. É o que Zumthor (1993, p. 145) denomina *movência*, que “combina (contrariamente à transmissão puramente escrita) reprodução e mudança: a *movência* é criação contínua.” Trata-se das lembranças que se transformam ao serem transmitidas pelo narrador, por suas próprias experiências e, também, pelas experiências de quem escuta, gerando variantes tão numerosas quanto as reproduções da história.

Para falarmos dos narradores tradicionais de histórias, partiremos da obra de Amadou Hampâté Bâ, “Amkoullel, o Menino Fula” e do que ela nos diz sobre o papel da tradição oral na cultura africana.

O malinês Hampâté Bâ foi uma figura importante no estudo das sociedades negro-africanas da região das savanas e mestre da transmissão oral, tendo se dedicado à coleta de narrativas tradicionais. Considerou a transmissão escrita e a oral com o mesmo respeito e importância, empenhando-se fortemente para o reconhecimento da tradição oral africana como fonte legítima de conhecimento histórico. Hampâté Bâ é uma espécie de elo entre o narrador tradicional e o contemporâneo. Ele transita entre esses dois mundos, pois nasceu e cresceu em

meio aos *griots*¹ (HAMPÂTÉ BÂ, 2003, p. 13 e 110), bebendo da fonte da narrativa tradicional africana e muçulmana, sendo formado para dar continuidade a tal tradição.

Sentado em um canto do pátio perto de Koulel, silencioso como cabia a toda criança no meio de adultos, eu não perdia uma migalha de tudo o que ouvia, foi lá que, mesmo antes de saber escrever, aprendi a tudo armazenar em minha mente (...). Fosse qual fosse a extensão de um conto ou de um relato, eu o gravava em sua totalidade e no dia seguinte, ou alguns dias depois, o repetia tal e qual a meus companheiros de associação. (HAMPÂTÉ BÂ, 2003, p. 175)

Posteriormente, recebeu educação e formação ocidental, absorvendo a forma contemporânea de transmitir histórias e unindo as duas linguagens em sua própria maneira de contar histórias da África.

“Amkoullel, o menino fula” é uma obra autobiográfica onde, através da história sua e de sua família, Hampâté Bâ traça um panorama daquela sociedade, sua história, seus costumes, sua tradição e sua maneira de ver o mundo, baseada na coletividade, nos laços familiares fortíssimos, na consciência hierárquica, na espiritualidade perfeitamente integrada ao cotidiano e no profundo respeito às tradições.

¹ Os *Griots* são os tradicionais contadores de histórias africanos, formando uma corporação profissional hereditária à qual é atribuída grande importância e dedicado imenso respeito. Não podem, em nenhuma hipótese, tornarem-se escravos e cabe aos nobres sustentá-los e presenteá-los. Utilizam-se do canto e dos instrumentos musicais para dar forma às narrativas, que celebram as histórias de seu povo, guardadas em sua memória privilegiada. (HAMPÂTÉ BÂ, 2003. p. 13 e 110 – notas de rodapé.)

Uma forma de ver o mundo nos é apresentada, onde o homem está vivamente interligado a tudo o que o cerca, e entende que tudo transmite conhecimento durante todo o tempo. “Esteja à escuta, tudo fala, tudo é palavra, tudo procura nos comunicar um conhecimento.” (HAMPÂTÉ BÂ, 2003, p.31). O homem deve sempre estar atento, à escuta, pois tudo ao seu redor é narrativa que pode ser transformada em experiência e, depois, compartilhada oralmente como transmissão de cultura.

Nessa sociedade independente da escrita, o narrador tem a responsabilidade de transmitir todo o conhecimento herdado dos ancestrais e desenvolvido no dia-a-dia através de suas histórias, que devem ser constantemente repetidas a fim de tornarem-se memória viva. Os que as ouvem não se limitam a guardá-las para si, mas tratam de espalhá-las para todos a quem tenham oportunidade. Cada vez que uma história é recontada, torna-se mais viva e firme na memória de quem a conta e também de quem a ouve. Desse modo, a repetição mantém e atualiza o conhecimento, na medida em que novos elementos são introduzidos. A performance do narrador “coloca a realidade da tradição e manifesta o funcionamento criador da memória” (ZUMTHOR, 1993, p. 145), ou seja, a memória, mais do que reprodutora de uma tradição, atua como sua co-criadora. O prazer da audição de uma história pela primeira vez restaura-se a cada repetição, a cada novo significado apreendido da palavra vocalizada. Tal aspecto é comum às comunidades onde a transmissão é independente da escrita ou pouco influenciada por ela. A memória é desenvolvida e valorizada, e a repetição é parte integrante do rito do narrador. Diz Benjamim (1996, p.205) que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo”. O narrador estabelece esse local de repouso para as histórias em sua memória e cuida para que a transmissão ocorra. Mesmo quando havia a

presença da escrita, a transmissão oral era priorizada, como forma de preservar as raízes e manter a memória coletiva, caracterizada, segundo Zumthor (1993, P.142), pelo saber de um povo, suas regras de convívio, suas crenças e seus temores. “Sua memória descansa sobre uma espécie de ‘memória popular’ que não se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria”.

Não só as palavras em si são guardadas e lembradas, mas toda a *performance* da narração e o contexto do momento. A forma como o narrador se porta, seu gestual, seu tom e suas modulações de voz, sua vestimenta, as músicas que toca e canta e as interferências dos ouvintes, tudo é acolhido pela memória e transformado em saber.

“Desde a infância, éramos treinados a observar, olhar e escutar com tanta atenção, que todo acontecimento se inscrevia em nossa memória como em cera virgem. Tudo lá estava nos menores detalhes: o cenário, as palavras, os personagens e até suas roupas. (...) E se uma história me foi contada por alguém, minha memória não registrou somente seu conteúdo, mas toda a cena – a atitude do narrador, sua roupa, seus gestos, sua mímica e os ruídos do ambiente, como os sons da guitarra que o *griot* Diêli Maadi tocava enquanto Wangrin me contava sua vida, e que ainda escuto agora...” (HAMPÂTÉ BÂ, 2003, p.13.)

Trata-se do todo da *performance*, que vai muito além das palavras proferidas, como afirma Paul Zumthor(1993, p.222.):

“A transmissão de boca a ouvido *opera* o texto, mas é o todo da performance que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva”.

Com base neste exemplo africano, podemos tecer algumas observações sobre quem é o narrador tradicional. Em primeiro lugar, é um protetor do conhecimento adquirido ao longo da vida e herdado de seus ancestrais. É sua responsabilidade transmitir este conhecimento, não deixando que morra a tradição daquele povo. Para tanto, utiliza-se de diversos recursos, como a música e o gestual, além da repetição das palavras. O conhecimento que transmite não é estanque, mas acompanha a evolução da comunidade. Trata-se de defender o antigo sem renegar o novo. É um artista que preserva a beleza do conhecimento que se mantém e se transforma, e cuida de sua transmissão e multiplicação.

No mundo ocidental contemporâneo os narradores, livres do peso de representar a única forma de preservação dos saberes de sua comunidade, continuam a contar histórias por diversos motivos. Alguns buscam pelo retorno a suas raízes culturais ou a descoberta de outras culturas através das histórias que pesquisam e dividem com seu público. Outros simplesmente encaram a arte de contar histórias como possibilidade artística. Há ainda quem se interesse pelas facilidades de montagem e realização de uma “*contaço*”, que não demanda de tantos recursos quanto os necessários para a construção de uma peça de teatro. Tais razões podem acontecer juntas e ainda podem existir outras. O objetivo de contar histórias não se trata mais de ensinar lições que garantam a sobrevivência de um grupo, assegurar a preservação de sua memória ou a manutenção de seus usos e costumes; no entanto, continuam sendo contadas e continuam sendo ouvidas por

motivos diversos e que não se definem facilmente, mas que passam pelo prazer nascido da relação tão próxima entre a história, quem a conta e quem a escuta.

Não há uma definição simples sobre quem conta histórias atualmente. O que podemos é refletir sobre seu lugar na sociedade atual, onde não são poucos os projetos que pretendem difundir esta prática em escolas, bibliotecas, livrarias, centros culturais e teatros, além de cursos e oficinas oferecidos em larga escala para quem se interessar pelo assunto, sejam pais, professores ou artistas. Quais aspectos os distinguem do narrador tradicional? Sendo o contar histórias uma atividade tradicional, seria possível desvinculá-la da tradição?

Certamente, não há um rompimento com a tradição. Pelo contrário, os narradores da atualidade, embora não advenham da tradição, recorrem a ela, tanto em pesquisas de repertório como em referências de poéticas. As histórias escolhidas pelos narradores contemporâneos podem ou não ser provenientes da própria experiência e conhecimento adquirido ao longo da vida a ser repassado, mas, frequentemente, trata-se de histórias recolhidas que são recontadas, às vezes advindas da tradição oral, mas, na maioria dos casos, provenientes de fonte escrita, que exige do contador uma leitura cuidadosa para conhecer o conto profundamente, sob diversos aspectos, como sua essência, suas imagens, as mensagens contidas nas entrelinhas, o público a que se destina. De qualquer modo, o narrador capta a experiência do outro, seja ao ouvir ou ler suas narrativas, e as transforma a partir de suas próprias experiências, assim como diz Benjamin (1994, p.201), referindo-se ao narrador tradicional: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.”

Há, entre os contadores, aqueles que enxergaram nesta atividade nada mais do que um nicho de mercado, uma forma de obter lucros rápidos com o mínimo investimento. Não há a necessidade de um grande elenco, tampouco uma grande produção em termos de cenários e figurinos que gerariam grandes despesas em sua construção, transporte e manutenção. Para que uma história seja contada é preciso alguém que a conte e alguém que a escute, nada mais. Acrescente a esta situação a concepção de que é preciso oferecer “cultura” às crianças e a baixa compreensão dos pais sobre o que seria essa cultura, e veremos multiplicarem-se “contações de histórias” por todos os lados, muitas vezes com pouca ou nenhuma preocupação com qualidade, com as histórias narradas ou com as formas de fazê-lo. Não se trata de uma visão maniqueísta a separar os narradores em dois grupos: o dos que se importam com o dinheiro e os que se interessam pela arte. Todos buscam formas de obter sustento através de seu trabalho. O questionamento cabível refere-se às pessoas que tratam a arte de contar histórias como se qualquer coisa fosse válida, desde que gerasse lucro. Certamente, há muitos narradores sérios, que fazem um trabalho cuidadoso e tratam esta arte com o merecido respeito. O que os diferencia é o cuidado que dedicam desde a pesquisa e escolha do repertório e a apreensão de técnicas que os auxiliem na transmissão das histórias, até o cuidado em procurar estabelecer relações com o público a que se dirigem.

E qual seria, atualmente, o público das histórias? Ao pensar nos narradores tradicionais, consideramos que seu público seja por ele conhecido, formado pelas pessoas pertencentes à sua própria comunidade, que compartilham as mesmas origens, tradições e modo de vida, as mesmas raízes culturais. O narrador tradicional geralmente conhece as pessoas a quem se dirige. Atualmente, de forma geral, o público é composto por pessoas diversas, de diferentes origens e idades,

que não fazem, necessariamente, parte do convívio diário do contador. Cada grupo merece uma abordagem especial que o respeite em suas peculiaridades e consiga alcançá-lo em sua comunicação. Mas como alcançar este objetivo sem conhecer previamente a cada um? O contador de histórias nem sempre consegue saber para quem vai se apresentar. Quando se trata de um público escolar, por exemplo, ele pode buscar informações sobre a realidade das crianças, mas não garante de que as compreenderá corretamente. Esse reconhecimento é tarefa ainda mais difícil em locais com público rotativo, como bibliotecas, livrarias e teatros, onde comparecem pessoas de origens e realidades diversas. Alguns retornam, outros vão somente uma vez. Ele não pode conhecer cada um, mas pode estabelecer uma relação com aquelas pessoas, naquele momento que se propõem a passarem juntos. Tal relação torna-se possível na troca entre eles e na disposição de ambas as partes em vivenciarem, juntas, aquela experiência. Para que a experiência aconteça, é preciso que as partes encontrem algo em comum, que pode ser simplesmente o desejo de contar e ouvir histórias.

O espaço da apresentação é mutável, e cabe ao contador contemporâneo compreender e adaptar-se às características de cada local, para que sua *performance* possa desenvolver-se e alcançar seu público de maneira plena. Não é possível ignorar o espaço em que a narrativa é inserida. Se há interferências externas, como um café servindo alimentos durante as apresentações, ou clientes de uma livraria que continuam suas compras enquanto a história é contada, cabe ao contador cativar seus ouvintes para que eles – e o próprio narrador - não se percam entre as distrações.

Alguns itens são recorrentes nas apresentações de contadores de histórias, como o jogo e a musicalidade, em íntima relação com o encantamento. Tais

características se impulsionam e se fundem. O jogo é a base da *performance*, como afirma Zumthor (1993, p. 240.) “A performance é *jogo*, no sentido mais grave, senão no mais sacral, desse termo” (...) “Para o breve tempo do jogo, afasta-se assim a ameaça latente do real; o dado compacto da experiência estratifica-se, os elementos dobram-se à minha própria fantasia, este blefe.” O jogo torna a performance viável e atraente, por conseguinte, encantadora. O jogo ocorre em terras encantadas, é encantado e encantador. A criança, enquanto brinca, vive realidades paralelas, verdadeiras naquela circunstância. Lá o encantamento é possível, bruxas e fadas coexistem com super-heróis e animais pré-históricos. Bonecas comem e dormem e carrinhos dão a volta ao mundo. A música move o jogo e seus jogadores, marcando muito mais do que os ritmos, o lugar e a função de cada um. Ela faz sentir coisas diferentes. A música é um diálogo encantado.

A narração vale-se do jogo e, frequentemente, da música para instaurar um ambiente encantado, acima do tempo e do espaço presente, onde todos vivem juntos as histórias, ao mesmo tempo em que elas ganham formas e cores na *performance* do narrador, numa espécie de resgate do caráter sagrado das primeiras rodas de histórias.

3 Narrador e encantamento

O narrador é um ser encantador, que é também encantado pelas histórias que conta, pelos mundos que percorre. O encantamento sempre fez parte de seu universo, da recorrência dessa temática nas narrativas ao efeito causado pelas narrações. Muito presente nas histórias míticas, é utilizado para explicar o que está além do entendimento humano e relaciona-se diretamente com as crianças, por sua maneira própria de ver e entender o mundo: lúdica e mágica.

O encantamento não é solitário: é instaurado e realiza-se na relação – o narrador encanta sua história e se deixa encantar por ela; encanta sua plateia e é por ela encantado: na troca entre eles o encanto se realiza. “O Encantamento produz um Mundo Secundário no qual podem entrar tanto o planejador quanto o espectador, para satisfação de seus sentidos enquanto estão dentro; mas em estado puro ele é artístico por desejo e propósito” (TOLKIEN, 2006, p.60). Adentramos voluntariamente neste mundo secundário para que as histórias nos soem possíveis, pois neste mundo artístico elas são reais e ocorrem integralmente diante de nós. Nele as coisas do mundo primário, ordinário, cotidiano, ganham cor e encontram novos sentidos. O encantamento colore a vida real.

3.1 Os contos de fadas

Tratou-se de uma confirmação de algo que já sabia desde o início, aquela coisa indefinida à qual me referia antes, aquela única convicção que me arrastava para a viagem entre as fábulas. E penso que seja isso: as fábulas são verdadeiras. (CALVINO, 1992, p. 14)

Os contos de fadas, contados e recontados por narradores profissionais e amadores, costumam selar nossos primeiros contatos com o encantamento. Presentes em diversas culturas e aparecendo em muitas versões, atuam como conselheiros e mantêm-se vivos, ainda que adormecidos, dentro de cada adulto. O conto de fadas “é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente, na narrativa” (BENJAMIN, 1996, p. 215). Tal conselho não parte da razão, mas da imaginação, da fantasia, e encontra um paralelo na atividade infantil do faz-de-conta, parte importante do desenvolvimento das crianças onde aprendem maneiras de construir sua própria realidade ou de lidar com ela. O faz-de-conta infantil é parceiro do encantamento, o que situa as crianças numa região fronteira entre o mundo real e o encantado, e lhes confere livre acesso a ambos.

Tolkien (2006) posiciona os contos de fadas no “Belo Reino”, local onde a magia é real e soberana. Para compreender um conto de fadas precisamos adentrar no Belo Reino, mergulhar na magia, nos permitir dialogar com os seres mágicos. O Belo Reino só pode ser conhecido “de

dentro”, e para tanto é preciso disposição para conceber uma “outra verdade”, mágica, num sentido puro de magia: sem truques, sem mecanismos a gerar justificativas que contemplem a razão. O próprio Belo Reino pode ser compreendido como o mundo da Magia.

Para adentrarmos no Belo Reino, precisamos nos colocar em um estado de encantamento, em que nos permitimos acreditar além do racional, do comprovável, do ordinário. Adaptando à realidade brasileira o exemplo que Tolkien utiliza para esclarecer sobre o estado de encantamento, através dos torcedores de críquete, podemos dizer que um torcedor de futebol no meio da torcida, numa final de campeonato, encontra-se em estado de encantamento. Ele pertence, naquele momento, a uma realidade alternativa, com regras e valores diferentes dos cotidianos, mas totalmente real. Ainda que ele não se engane pensando que aquela é a sua vida, age como se dependesse daquele resultado e pudesse influenciá-lo. Emociona-se verdadeiramente, acompanha cada jogador como se fosse um soldado em batalha pela honra de sua nação e, ao final, comemora a vitória ou amarga a derrota como se sua vida dependesse daquele resultado. Então, pode deixar o estádio (fechar o livro) e voltar ao mundo real.

No Belo Reino, exercitamos a magia de viver em nosso mundo. A criança principalmente, mas não exclusivamente, tem ali oportunidade de experimentar sensações e situações além de sua vida, mas que a preparam para ela. Através das façanhas heroicas, dos enganos ingênuos, do sofrimento das mocinhas, da sedução das feiticeiras, das maldades das madrastas e de tantos outros aspectos tratados simbolicamente nos contos de fadas, entra-se em contato com questões profundas do ser humano. Ítalo

Calvino na introdução de suas *Fábulas Italianas*, descreve sua experiência por esse mundo secundário, equivalente ao Belo Reino de que nos fala Tolkien, durante a pesquisa e construção de seu livro.

Durante dois anos vivi entre bosques e palácios encantados, com o problema de como observar melhor o rosto da bela desconhecida que se deita todas as noites ao lado do belo cavaleiro, ou na dúvida entre usar o manto que torna invisível ou a patinha de formiga, a pena de águia e a unha de leão que servem para transformar pessoas em animais. E nesses dois anos, pouco a pouco, o mundo ao meu redor ia se adaptando àquele clima, àquela lógica, todo fato se prestava a ser interpretado e resolvido em termos de metamorfoses e encantamentos (...). Logo a seguir me parecia que, da caixa mágica que abrira, saltava fora a lógica perdida que governa o mundo das fábulas, voltando a dominar a terra. (CALVINO, 1992, p.14)

As experiências com o mundo secundário afetam nossa vivência no mundo real tornando-o, de certa forma, encantado também. O narrador possui a faculdade de trazer o encantamento à vida, de espalhá-lo por onde passa através das pessoas que o escutam. As crianças já possuem naturalmente a capacidade de ver o mundo com olhar encantado. Elas estão habituadas a trilhar o caminho que narrador propõe. Para os adultos, é uma oportunidade de restaurar essa habilidade, relembrar como se transita de um mundo a outro, intercambiando seus elementos de modo a tornar a vivência mais repleta de possibilidades. Ao mesmo tempo em que relembra ao adulto o mundo de encantos, prepara a criança para a vida no mundo real.

Tolkien (2006, p. 53) afirma que as histórias de fadas contêm mais do que as crianças podem lidar, levando em consideração todas as mensagens que têm a transmitir, mas acrescenta: “seus livros, como suas roupas, devem dar espaço para crescer, e no mínimo devem estimular o crescimento”. As histórias não devem ser simplificadas para adequarem-se à capacidade infantil de entendimento, mas o pequeno leitor ou ouvinte deve ser estimulado a buscar novos níveis de compreensão. Assim, cada criança apreende do conto de fadas o aspecto que mais lhe diz respeito naquele momento específico de sua vida, com suas dúvidas, seus medos e anseios. Em fases diferentes, ela pode preferir uma ou outra história, ou apegar-se a um ou outro aspecto da narrativa, na medida em que se identifica com determinada temática ou personagem. Bruno Bettelheim, em seu conhecido livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, afirma que o conto ensina as crianças sobre as questões interiores do ser humano e que, ao mesmo tempo em que divertem a criança, “a esclarece sobre si mesma e favorece o desenvolvimento de sua personalidade.” (BETTELHEIM, 1980, p. 20). Em outras palavras, ler ou ouvir tais histórias funciona como um vislumbre do que é a vida e uma preparação para os desafios que ela comporta. Os contos de fadas contêm em sua universalidade grande porção de seu valor. Ao falar daqueles personagens naquelas situações, referem-se a questões profundas, comuns a seres humanos de várias épocas e regiões do mundo. Pelo mesmo motivo, a sua preferência em relação a um ou outro conto de fadas pode mudar na medida em que ocorre sua identificação com determinada temática ou personagem. Desta forma, a criança é conduzida pela descoberta de sua identidade, no enfrentamento de seus medos e angústias e nas

possibilidades de comunicação preparando-se para o enfrentamento dos desafios da sociedade em que vive.

O narrador do conto de fadas assume, ao contá-lo, a posição de portador do conselho, não como detentor da verdade, mas como explorador experiente das terras do Belo Reino, que pode conduzir por suas trilhas, mas não é imune ao seu poder: elas também o surpreendem. Cabe a ele ser o encantador que também se deixa encantar. Cabe a ele a voz de encantamento e a magia que ela contém.

3.2 A voz de encantamento

“Cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar”. ROSA, 2001, p. 96).

Encantar significa seduzir, cativar, maravilhar, fascinar, enfeitiçar, exercer influência mágica, provocar irresistível admiração, causar satisfação, agradar extremamente.

Como vimos, Tolkien (2006) afirma que o estado de encantamento é condição para que possamos adentrar no Belo Reino das Fadas e da Magia e vivermos suas

fantásticas aventuras. Portanto, é necessário que o narrador encante sua plateia para que suas histórias tenham espaço vivo para desenvolverem-se. Nesses momentos as introduções como o clássico *era uma vez* funcionam como as palavras mágicas do ilusionista, que chamam a magia. O coelho responde ao chamamento do mágico, ganha vida e sai da cartola. As palavras respondem ao chamamento do narrador, ganham vida e espalham-se.

Teria o encantamento a ver com a persuasão? O ilusionista persuade sua plateia a crer em sua mágica. Independentemente dos truques utilizados, o encanto é real, pois ocorre sobre o público e não sobre os objetos ou animais. O público das histórias precisa ser, mais do que persuadido, cativado, seduzido pelo narrador para abrir-se espontaneamente às experiências que serão vivenciadas. Dessa forma, o encantamento supera a persuasão, pois não depende de um convencimento, muito menos de argumentação, mas do desejo de encantar e ser encantado. Para que haja encantamento é preciso haver o desejo.

O encantamento realiza-se através de uma atmosfera que é instaurada e gera determinado sentimento que, por sua vez, resulta em uma interação extra-cotidiana. A pessoa encantada encontra-se afastada de seu estado natural, não um afastamento racional, como o sugerido por Brecht, mas o contrário dele: afasta-se da realidade porque o encanto é maior do que ela, e a leva a abdicar voluntariamente de sua consciência. A ilusão não é evitada, mas desejada, aspirada.

O encantamento está relacionado a ver ou escutar pela primeira vez, ainda que seja a centésima. É o olhar da criança, que vê tudo o que já é velho como se

fosse novo porque, na verdade, ela é nova. Assumir um olhar encantado é renovar-se. A voz encantada é a voz que fala à criança que sou.

No Reino do encantamento moram a fantasia, a magia, o maravilhoso, o fantástico, que podem manifestar-se através do lúdico.

No conto “Pirlimpsiquice”, João Guimarães Rosa (2001, p. 86-96) nos faz embarcar numa viagem poética por uma experiência de encantamento. O conto, narrado em primeira pessoa, recorda a trajetória de um grupo de garotos que ensaia uma peça de teatro na escola e, para despistar os rivais que não poderiam saber detalhes sobre a apresentação, criam uma segunda história, falsa, que é espalhada como se fosse a oficial. Logo estão todos mais interessados na história inventada do que na verdadeira. O líder dos meninos rivais, Gamboa, espalha uma terceira história, também inventada, como se essa fosse a legítima. Quando chega o dia da estreia, o garoto que fazia o personagem principal viaja por motivo de doença na família e o narrador do conto, que até então só era responsável por ser o “ponto” e dar as deixas para os colegas, por conhecer todas as falas da peça, assume o papel do protagonista. Começa a peça e só então ele se dá conta de que o texto de abertura da peça só era conhecido pelo aluno que viajou e que ele, seu substituto, não sabia por onde começar. Um momento quase eterno de silêncio, frustração e um princípio de vaias da plateia, até que o encantamento manifesta-se e toma conta dos meninos, da cena, de todo o teatro! Zé Boné, um menino com dificuldade de socialização com os demais, começa a desenvolver a história inventada pelo Gamboa, sendo seguido por todos, num mágico improviso que instaura o encantamento dentro e fora da cena. É a magia a dominar a tudo e a todos,

salvando-os da humilhação e garantindo o triunfo da arte criativa. “Foi no ímpeto da glória” (2001, p.95) que a peça nascida da imaginação dos garotos pôde acontecer.

“Aquilo na noite do nosso teatrinho foi de oh!” (ROSA, 2001, p.86).

Como entender o encantamento? É tarefa difícil tentar elucidar a magia através de explicações racionais. O encantamento tem a ver com sensações inexplicavelmente maravilhosas. Como, então, explicar o inexplicável? Poderia ser por meio da poesia, compreendida como manifestação de beleza que comove, sensibiliza e desperta sentimentos; poesia que é a linguagem e a forma do encantamento, que se revela como vocalidade poética.

Guimarães Rosa encontra no próprio encantamento uma forma de explicá-lo, ou melhor, demonstrá-lo através de uma experiência infantil, uma vez que as crianças transitam mais livremente por suas fronteiras com o mundo real. No conto Pirlimpisquice, o encantamento se manifesta através da espontaneidade das crianças que, como se numa brincadeira de faz-de-conta, vencem a imposição adulta do repetido, do ensaiado, do não-encantado da peça oficial, que fora escolhida por outros e que nada lhes comunicava. O encantamento vem de dentro, daquilo que toca porque liga-se à essência de quem é encantado. Não se manifesta na peça mecanicamente repetida em voz empostada, imposta pelo ensaiador Dr. Perdigão, maníaco por discursos ininteligíveis, cheios de palavras impressionantes, mas nada tocantes, vazias de afeição. Manifesta-se no “nosso teatrinho” dos meninos, nascido do prazer da invenção, da fala livre de quem se diverte com o que surge em sua boca para ganhar vida ao sair dela e encontrar lugar em ouvidos atentos.

“E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar.” (ROSA, 2001, p.96)

São as palavras encantadas que se apoderam do lugar, das pessoas, do tempo, e lhes dão as asas que permitem seu voo. Elas os transportam para acima do real, para o sobrenatural, o sublime. As palavras quase autônomas, como se assopradas pelas musas ou transformadas em entidades que se apoderam dos garotos e falam por meio de seus corpos, suas vozes.

As palavras são, tradicionalmente, associadas ao encantamento. Os feitiços são consumados com palavras mágicas. “Abracadabra”, diz o mágico e o lenço transforma-se em pombo e sai voando, diante dos olhos encantados do público. O Pirilimpimpim, que inspira Guimarães Rosa ao nomear seu conto, permite viagens fantásticas – não somente a utilização do pó, mas também a verbalização de seu nome. Da mesma maneira, o “era uma vez” estabelece o encantamento do público no início das histórias.

Mais importante do que as palavras ditas é a voz que as profere. A voz das sereias, seres tradicionalmente presentes em tantas culturas ao longo do tempo e ao redor do mundo, é símbolo e instrumento de um encantamento que, de tão irresistível, é quase inevitavelmente mortal. Na *Odisseia*, Ulisses tapa os ouvidos de sua tripulação com cera, para que não morressem todos afogados, atraídos pelo canto das sereias. Ele mesmo opta por ser amarrado ao mastro do navio com os ouvidos abertos: Ulisses deseja ouvir o canto encantador apesar do risco que essa escuta representa. Encantado, implora aos companheiros que o soltem: quer ir ao encontro daquelas vozes, mesmo que isso represente sua morte. Sua vida vale menos do que a voz de

encantamento. Sua salvação é a surdez dos marinheiros, mas Ulisses prefere, naquele momento, a mortal fascinação.

“O que aquilo nunca parava, não tinha começo nem fim? Não havia tempo decorrido.” (ROSA, 2001, p.96).

O estado de encantamento é um estado suspenso no tempo e no espaço. É extra-cotidiano, acima do corriqueiro, do ordinário. Está relacionado a um clima que se instaura e transforma o trivial em esplêndido. A voz colabora com essa suspensão e sua instauração. As modulações da voz, mudanças de velocidades, ritmos, níveis de força, geram tempos diferentes, sugerem espaços diversos, reais e irreais e, ao estabelecer diferentes climas, propiciam o encanto onde o tempo cronológico perde sua importância, como ocorre nas tradicionais narrativas africanas onde, segundo Hampâté Bâ (2003, p.14), “o passado é revivido como uma experiência atual de forma quase intemporal”. Tal suspensão do tempo é comumente relacionada à ação das fadas. Em muitas histórias sobre esses seres fica registrado que o tempo em seu mundo é diferente do nosso, passa em outra velocidade e atua de outra forma que não a que estamos habituados. Seres humanos transportados para o Reino das Fadas podem passar anos lá, pensando não ter ficado mais do que meia hora. Pessoas encantadas podem dormir por cem anos, sem que envelheçam um só dia. Quando encantados pelo narrador de uma boa história, também nos desvencilhamos do tempo cronológico e nos rendemos ao tempo que dura o encantamento. Ao fim da história o encantamento é quebrado para que se possa voltar à vida real. Há uma fala que demonstra a chegada do final, que quebra o encanto instaurado no início e indica o retorno à vida real. A mesma voz que encanta, desencanta.

A voz encantada é voz poética, suspensa do ordinário e que provoca essa suspensão, que se cria, se constrói entre o narrador e a criança, na relação dos dois. A criança é tocada por essa voz que se aproxima, transforma-se, desmonta-se e remonta-se. É uma voz que faz-de-conta, que brinca com o real e o irreal; que possibilita ao irreal tornar-se real. É voz de olhos brilhantes, cativante, que se quer ouvir. O faz-de-conta propõe a criação de um mundo onde a criança, brincando, pratica papéis sociais e treina a vivência no mundo dos adultos, com suas regras e atribuições. O adulto que faz teatro ou conta histórias transita pelo mundo lúdico e, dessa forma, aproxima-se da criança que assiste. A voz do adulto torna-se voz que faz-de-conta, que fala com a criança de perto. A relação é próxima, afetiva e, por isso mesmo, encantadora.

4 O Narrador e a criança: experiências de encantamento

Já vimos, no decorrer desse trabalho, que a relação entre o narrador e o ouvinte não se desenvolve na transmissão de informações, mas no intercâmbio de experiências. Jorge Larrosa, em seu ensaio “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”, afirma que “a experiência é *o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca*. Não o que *se passa*, não o que *acontece* ou o que *toca*.” É aquilo que toca diretamente o indivíduo, marcando-o, tornando-se parte dele. Estaria falando de uma experiência encantada?

O encantamento se instaura na relação. Em se tratando de um público infantil, como seria essa relação encantada e qual a atuação da voz nesse sentido? Buscarei olhar para esse assunto através de experiências pessoais como integrante do público e como atriz-narradora, sem tratá-las como exemplos práticos ou estudos de casos, mas apenas como aportes para o desenvolvimento de algumas reflexões teóricas.

O diferencial do ator enquanto narrador é que ele, ao dirigir-se diretamente à criança que compõe seu público, aproxima-se dela e estabelece uma relação de cumplicidade, que pode levar ao encantamento.

A voz talvez seja o principal aspecto da narração. “Do jogo poético, o instrumento (em ausência de escritura) é a voz”, afirma Zumthor (1993, p.240). O corpo empresta sua forma, mas é da voz que nasce dele que a narração ganha vida e gera o encanto. “Toda voz emana de um corpo, e este (...) permanece visível e

palpável enquanto ela é audível” (1993, p. 241). Voz é corpo, está contida nele e o contém, emerge de seu interior e o conecta ao exterior: o espaço e o outro. Sai da boca de um e entra no ouvido de outro; vai de interior a interior, estabelecendo uma conexão tão profunda que instaura um ambiente propício para que o encanto ocorra. O encantamento desenvolve-se na proximidade entre o narrador e o público infantil. Se cada adulto possui em si uma criança interior, poderíamos afirmar que é ela quem se comunica por meio da voz, gerando uma proximidade com a criança? Seria essa a base da relação estabelecida entre narrador e criança no momento da narração?

Desde junho de 2012, desenvolvo uma pesquisa como narradora de histórias junto ao ator Arô Ribeiro, pelo Agrupamento Teatral, a partir de histórias de várias partes do mundo. Pesquisamos temáticas e poéticas, apresentando nosso trabalho para grupos de crianças em diferentes faixas etárias e adolescentes assistidos por ONGs e idosos moradores de um abrigo, todos na cidade de São Paulo.

No início de 2013, fomos convidados a participar de um projeto de narração de histórias de autores latino-americanos no SESC Pinheiros, e começamos a trabalhar com a obra de Javier Del Granado, considerado o maior poeta da Bolívia. Iniciamos nossa pesquisa, partindo do desafio de transformar em histórias a poesia de Granado, especificamente a obra “Canto al Paisaje de Bolivia” (1982). Após um mês intenso de preparação, iniciamos nossa pequena temporada constituída por quatro apresentações, nos sábados do mês de abril de 2013. Tínhamos preparada a primeira narração, além de uma estrutura básica de introdução e conclusão, que manteve-se em todas as apresentações, mudando somente as histórias contadas a cada dia. Não trabalhamos com textos decorados, mas roteiros para o desenvolvimento das histórias. Havia um cenário simples, formado por um fundo

infinito branco e elementos cênicos coloridos como tecidos, objetos diversos e instrumentos musicais simples, alguns de brinquedo. Trabalhamos muito com o encanto de objetos para que se tornem novos signos e tenham novas funções. Os personagens eram simbolizados através de pedaços de tecidos, objetos ou o som de instrumentos. A cada semana buscávamos aperfeiçoar nosso trabalho, de acordo com a recepção do público e nossas percepções do que o tocava ou não.

O primeiro aspecto que achamos merecer atenção foi a inserção dos poemas nas narrações. Para isso, criamos personagens simbolizados por meio de tecidos, instrumentos musicais e objetos que manipulávamos, e desenvolvemos histórias vividas por eles, que terminavam com um gancho para continuar na semana seguinte, sendo a última história o final da saga dos personagens pela obra de Javier Del Granado. Nas histórias, eram introduzidos os poemas, que também inspiravam as temáticas.

No primeiro dia, começamos a desenvolver a história de Antônio, o menino cujo maior prazer consiste em ler e ouvir poesia, que fica preso com seu amigo Inca dentro de uma biblioteca, onde procuravam pelos livros de Javier Del Granado, seu poeta favorito. Lá, durante sua procura, acabam perdidos e encontram personagens como o gigante da história João e o Pé de Feijão, o Lobo da Chapeuzinho Vermelho e o Homem de Lata do Mágico de Oz. No início da história, Antonio é representado como um bebê que só para de chorar quando o pai lê em voz alta um livro de poesia. Neste momento apresentamos, intercalados à narrativa, alguns trechos do poema “Romance de la Niña Ausente”(1964), que surgem na voz do pai de Antônio, do próprio menino e de alguns dos personagens com quem cruzam. Utilizamos, também, dois poemas na íntegra, do “Canto al Paisaje de Bolivia”.

LA MONTAÑA²

Flagela el rayo la erizada cumbre,
el huracán en sus aristas choca,
y arranca airado con la mano loca
su helada barba de encrespado alumbre.

Rueda irisado de bermeja lumbre
el turbión que en cascada se disloca,
y hunde a combaz osla ventruda roca,
para que el oro en su oquedad relumbre.

Bate el condor tajantes cimitarras
y arremetiendo al viento de la puna,
estruja al rayo en sus sangrientas garras.

Reverberan de nieve las pucaras,
y soplando el pututo de la luna
se yerguen en la cima los aimaras.

EL VALLE

Embozado en su poncho de alborada,
la lluvia de oro el sembrador apura,
y el cielo escarcha la pupila oscura
Del buey que yergue su cerviz lunada.

Bajo el radiante luminar caldeada,
de agua clara, la tierra se satura,
y la mano del viento en la llanura,
riza de sol la glauca marejada.

Cuaja el otoño las espigas de oro,
y las mocitas en alada ronda
vuelcan su risa en manantial sonoro.

Se curva el indio y en su mano acuna
de unhaz de mieses la cabeza blonda,
que siega la guadaña de la luna.

(GRANADO, 1982).

² A tradução livre para o português dos poemas da obra “Canto al Paisaje de Bolivia” encontra-se em anexo.

Os dois poemas levaram-nos a construir imagens encantadoras que conduziram-nos e ao nosso público a um passeio junto com os meninos da história, pelas paisagens descritas poeticamente por Granada. Depois de muitas aventuras pela biblioteca, os garotos encontram um livro de Javier e, enquanto o leem, passeiam pelas imagens do texto que, encantadas, tomam-se reais em cena, sendo concretizadas através de tecidos que representam a montanha por onde os meninos correm até deitarem-se, cansados, no chão de seu cume, a observar o vale enquanto as palavras de Javier Del Granada instauram a atmosfera daquela mágica paisagem boliviana, com sua montanha tempestuosa e seu vale calmo, apoiadas nas nuances da voz que torna-se mais forte, em volume mais alto, acelerada em alguns momentos, estabelecem o ambiente sombrio da montanha por onde os personagens correm. Algumas palavras repetidas dão ênfase a elementos como o condor de garras sangrentas, que reaparece no terceiro e quarto dias de histórias, e os raios e trovões que castigam o cume. O primeiro poema termina com os meninos deitados sobre a montanha de tecido formada no chão, observando o vale que se forma à frente, nas palavras de Granada. A voz se torna mais doce, mais pausada para transmitir a tranquilidade que o vale inspira, com os trabalhadores trabalhando nos campos desde o nascer do sol. Termina com o cantarolar do trecho da canção:

“Alvorada
Lá no morro que beleza
Ninguém chora não há tristeza
Ninguém sente dissabor
O sol colorindo é tão lindo
É tão lindo
E a natureza sorrindo
Tingindo, tingindo”
(Cartola - Carlos Cachça - Hermínio B. de Carvalho)

Os meninos ficam tão tranquilos que nem percebem o passar do tempo. Quando se dão conta, já é muito tarde, todos foram embora, a biblioteca está fechada e eles ficaram presos lá dentro. A história termina com o questionamento sobre como sair de lá.

A história é bastante simples, mas, da forma como se desenvolveu, mostrou-se muito divertida, abriu espaço para a interação com as crianças e prendeu a atenção do público durante todo o tempo. Em certo ponto, os poemas mostraram-se excessivos. A história desenvolveu-se muito bem, mas as constantes quebras para recitação de poemas, por mais que buscássemos uma bela maneira de apresentá-los, mostraram-se cansativas e, por seu excesso, atrapalharam um pouco o desenrolar da narrativa.

A segunda apresentação inicia, após uma breve reconstituição do início da saga dos meninos, com os dois presos na biblioteca em busca da saída. A magia começa a se impor quando eles percebem que cresceram misteriosamente, como se tivessem tornado adolescentes de uma hora para outra. Como suas roupas não servem mais, fazem novas utilizando jornais velhos e saem pelos corredores sem achar jeito de sair. Percebem, então, que o chão está molhado e a água começa a subir, inundando toda a biblioteca. Os meninos buscam abrigo sobre uma estante, onde encontram uma folha de papel. Nesse momento, fica evidente a relação próxima e participativa instaurada desde o início. Quando os meninos encontram a folha de papel sobre a estante, um garotinho da plateia logo sugere: “eles podem desenhar uma ralo, aí a água vai toda embora” ideia perfeitamente possível no Lugar Encantado ali estabelecido. Foi uma proposta encantadora. Argumentamos que não havia lápis para desenhar e seguimos a história, na qual os garotos fazem um barquinho de papel e saem navegando pelos canais entre as estantes, ao som

da música “*O Barquinho*” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli). A correnteza do rio é criada através de um tecido que ondulamos diante das crianças que acompanham encantadas com a imagem que se forma, como se o rio fosse real sendo, ao mesmo tempo, lúdico e acessível a elas que podem reconstituir o efeito facilmente. Nesse momento, algumas crianças sentadas mais ao fundo da sala onde nos apresentávamos, aproximaram-se de nós e envolveram-se mais com a narrativa, permanecendo assim até o final.

Os garotos seguem pelo rio no barquinho de papel com *O Barquinho* sendo cantado, até ouvir um forte barulho, que anuncia a chegada do “Rei dos Rios” que traz o poema “El Río”:

El Río

Rastreando emerge del cristal de cromo,
un yacaré con ojos de esmeralda,
y serpentea entre la hierba gualda,
bajo el fogoso luminar de plomo.

Relampaguea en su quebrado lomo
el polvo de oro que la orilla escalda,
y un chiriguano de tostada espalda,
asecha al saurio, con feroz aplomo.

Rasga el ramaje su mirada oscura,
y estrangulando el pomo de sudaga
hiere a la bestia con sin par bravura.

Resuella el monstruo y de venganza hambriento,
la hirviente sangre con su lengua halaga,
y con su cola decapita al viento.

(GRANADO, 1982).

Depois do poema, ao ser interrogado pelos meninos sobre como voltar para casa, o Rei dos Rios responde somente: “Todo rio leva ao mar”. Ele vai embora e os meninos seguem pelo rio formado na biblioteca, esperando desaguar numa praia.

Começam a ouvir um canto doce, vocalizado na voz de uma sereia. Nesse momento, a postura adotada foi a lúdica e dessa forma que o encantamento aconteceu. O canto da sereia estava mais para cômico do que para belo, na voz de Arô Ribeiro, mas nem as risadas das crianças e nem seus comentários de “como essa sereia canta mal”, impediram-nas de acompanhar os personagens da história que afundavam em seu encanto, pelo contrário, o riso aproximou o público ainda mais da cena e provocou o interesse e a simpatia pelos personagens e acontecimentos, gerando uma relação afetiva que, como já vimos, gera o encantamento.

“A canoa virou,
 Quem deixou ela virar?
 Foi por causa dos meninos,
 Que não sabem remar.

Se eu fosse um peixinho
 E soubesse nadar
 Eu tirava os meninos
 Lá do fundo do mar.”

(Cantiga popular brasileira)

De repente, tudo era água e os meninos descobriam encantados todas as belezas que existiam no fundo do rio. Encontram um anzol e se enroscam nele para ser puxados para superfície, enquanto cantamos “*Suíte do Pescador*”, de Dorival Caymmi.

Antônio e Inca são retirados da água por um assustado pescador, a quem contam sua história, falam de suas tentativas de voltar para casa e de seu gosto por poesia. O pescador lhes presenteia com um livro, do qual retira o poema a seguir:

El Lago

Sobre el terso cristal de malaquita
que aprisiona el soberbio panorama,
el carcaj de la aurora se derrama
y elbridón de los Andes se encabrita.

Su ala de nieve la leyenda agita,
muerde las islas una roja llama,
y de la ola el sonoro pentagrama
el hachazo del viento decapita.

Sofrena el sol su cuadriga en el Lago,
salpicando de lumbre los neveros,
y en el lomo de fuego del endriago.

Emergen de la bruma del pasado,
la sombra de los Incas y guerreros,
bajo el palio de un cielo constelado.

(GRANADO, 1982).

Ao terminar, o pescador despede-se dos meninos que perguntam seu nome, ao que ele responde, já de longe: “Javier”.

Nessa segunda apresentação utilizamos apenas os dois poemas – “*El Río*” e “*El Lago*” – na íntegra e desenvolvemos a história a partir de sua temática, ligada às águas. O resultado foi bem melhor do que no primeiro dia, mas, ainda assim, percebemos que a atenção se esvaecia na metade do poema. A grande descoberta foi a criação da história a partir da temática desenvolvida por Granado, ao contrário da primeira apresentação em que criamos a história e nela encaixamos os poemas. A poesia de Javier estava não somente em suas palavras, mas em toda a estrutura da narrativa e da apresentação.

No terceiro dia, após uma ligeira reconstituição, os meninos correm atrás do pescador Javier e chegam a uma casa imensa. Nesse dia utilizamos somente trechos de dois poemas, integrados à narração, mas destacados dela. Funcionavam como uma pequena ruptura na narrativa, como se nos elevássemos dela para observar, afastados, determinados aspectos do cenário da história, descrevendo-os poeticamente. O primeiro, com os meninos diante da casa, foi “*La Casa Solariega*”.

LA CASA SOLARIEGA

Mordiendo la granítica quebrada
se yergue la casona solariega,
alba de sol, con la pupila ciega,
y su techumbre de ala ensangrentada.

Con rumores de espuma la cascada
sus vetustas murallas enjalbega,
y en luminoso tornasol despliega
su cola el pavo real de la cañada.

Su arquitectura colonial evoca
la altiva estampa de un hidalgo huraño,
que vivió preso en su cabeza loca.

Un Gran Danés en el portal bravea,
y se desborda el mugidor rebaño,
atropellando la silente aldea.

(GRANADO, 1982)

Antônio e Inca enxergam a casa como uma mansão assustadora e desconfiam que seja mal-assombrada. Após baterem várias vezes, a porta abre-se sozinha e os meninos, assustados, mas curiosos, entram e começam a explorá-la, descrevendo-a como escura, cheia de teias de aranha e poeira, como se estivesse abandonada, e com estranhos ruídos, como se houvesse fantasmas. O medo é demonstrado através da entonação da voz que conta a história, mais do que através de palavras que o definam. No momento em que Inca quebra um vaso, surge um

mordomo de aparência sinistra que os amedronta, mas se oferece para conduzi-los pela casa à procura de Javier. Os meninos seguem o mordomo por corredores escuros e altas escadarias, até que Inca pisa em um degrau falso e desaparece. Antônio, muito assustado, começa a correr desesperadamente na tentativa de fugir do mordomo e encontrar o amigo, para que possam ir embora. A voz que narra torna-se acelerada, ofegante em alguns momentos.

Tudo o que se passa na casa, desde a entrada e o início de sua exploração até a correria desesperada de Antônio, é demonstrado com a ajuda de uma enorme capa preta que se transforma, através de nossa manipulação, no mordomo, na escadaria e na própria mansão que assume um aspecto monstruoso. Contribuímos com essa caracterização através dos sons produzidos com a voz e com objetos diversos. Enquanto Antônio corre, a capa é movimentada como se a casa tentasse engoli-lo e é cantada, como trilha sonora, um trecho da canção “*Jardins de Infância*” (Aldir Blanc e João Bosco). A voz que canta reflete o estado de espírito do personagem e sua visão sobre a casa, apresentando-se assustadora, agressiva e entrecortada por sons estranhos e gargalhadas sombrias. As crianças acompanhavam deliciosamente assombradas, se permitindo assustar, sentindo o prazer do assombro.

Assustado e cansado de percorrer a casa em busca do amigo, Antônio entra pela primeira porta que encontra e se depara com um quarto de menina, onde uma pequena bailarina dança. Ele fica parado observando-a, encantado. O abrir a porta do quarto é representado por nós com o abrir de uma caixinha de música, onde gira uma bailarina. Esse delicado objeto e o som que produz têm o poder de instaurar uma atmosfera encantada, pela magia da música que sai de uma caixa e da pequena boneca que se movimenta dentro dela. Nos adultos ela desperta uma

sensação de nostalgia e para a maioria das crianças apresenta-se como novidade, uma vez que não é mais um objeto muito comum dentre os brinquedos de hoje em dia. Cantamos, com suavidade, um trecho da música *Ciranda da Bailarina*, canção de Chico Buarque que tornou-se popular entre as crianças na versão de Adriana Calcanhoto. A bailarina, chamada Anita, interrompe sua dança para questionar o menino Antônio sobre quem ele é e o que faz no quarto dela. Ele conta como chegou lá e fala do amigo desaparecido e dos sustos levados na fantasmagórica casa. Ela diz que é neta de Javier e que vai ajudar o menino a encontrar seu avô e Inca. Eles saem do quarto e Antônio, agora encantado por Anita, não enxerga mais a casa como um lugar tenebroso, mas a vê como realmente é: colorida, iluminada, limpa e arejada, um lugar bastante agradável. Nossas vozes acompanham o novo estado de espírito do garoto de uma forma alegre, suave e apaixonada. Anita o conduz até a mesma escada onde Inca desaparecera e o faz pisar no mesmo degrau falso que o amigo. Eles caem por um escorregador que termina na cozinha da casa, que tem as paredes e o teto cobertos por versos escritos. Do forno de lenha sai um cheiro bom de pão que assa e, sobre ele, Antônio lê o poema “*El Horno*”.

EL HORNO

Combando el cielo en olorosa tierra
 alza su nido el laborioso hornero,
 que convierte las pajas en lucero,
 y en miel, el barro que su pico aferra.

Por eso el hombre que en su ser encierra
 todo el saber del universo entero,
 con gran acierto lo imitó al hornero,
 y horneó en el horno, el trigo de la sierra.

Bendice Dios, la casa en que se amasa,
 y en el hogar hay un calor de nido,
 si a cada niño se le da su hogaza.

Y si Natalio brinda a su familia
 pascual cordero y pan recién cocido,
 ¡canta el horno en campanas de vigilia!

(GRANADO, 1982).

Sentados à mesa estão Javier e Inca, conversando e comendo bolo. Antônio e Anita juntam-se a eles e conversam sobre poesia, até que um enorme condor entra pela janela e rapta a menina. Apesar do medo, Antônio e Inca correm na direção em que o pássaro voou para salvar Anita, antes que ela vire alimento para os filhotes do condor.

Assim termina a terceira apresentação, marcada pela aventura e exploração da casa assustadora, como numa história de suspense. Exercitamos o encanto e o prazer que vêm do susto, da experiência de medo voluntário, onde escolhemos temer situações que sabemos não ser reais. É o susto que ri de si mesmo, como o que ocorre num parque de diversões, em brinquedos como o tradicional trem fantasma.

No quarto e último dia nenhum poema foi utilizado literalmente, mas a narrativa foi construída com base em elementos extraídos de dois deles: “*La Selva*” e “*La Vicuña*”. Transformamos os poemas em prosa poética.

LA SELVA

Con salvaje lujuria de pantera
 se enardece la selva en el estío,
 y el huracán con ímpetu bravío
 destrenza su olorosa cabellera.

Blonda cascada de hojas reverbera
 sobre el ramaje trémulo y sombrío,
 que troncha el rayo en rudo desafío,
 incendiando el plumón de su cimera.

Se retuerce la jungla acribillada
por dos pupilas de rubí llameante
que desgarran su carne alucinada.

Viborea un relámpago en las huellas,
el temible jaguar huye jadeante,
y en su lomo chispean las estrellas.

LA VICUÑA

Esbelta y ágil la gentil vicuña
rauda atraviesa por la hirsuta loma,
y en su nervioso remo de paloma,
las graníticas rocas apezuña.

El sol de gemas, en su disco acuña,
la testa erguida que al abismo asoma,
y en sus pupilas de obsidiana doma
la catarata que el alfanje empuña.

Su grácil cuello como un signo alarga,
interrogando ansiosa a la llanura,
y envuelta en el fragor de una descarga,
huye veloz por el abrupto monte
y se pierde rumiando su amargura,
como un dardo a través del horizonte.

(GRANADO, 1982.)

Os meninos Antônio e Inca chegam à selva para salvar Anita do condor. Para isso, precisam encontrar o ninho do pássaro. No caminho encontram animais selvagens que os ameaçam, mas fogem de medo quando o condor é mencionado. Os meninos enfrentam o próprio medo e adentram pela selva, até chegar ao pé de uma montanha íngreme, sobre a qual fica o ninho. Surge uma vicunha mágica, que os leva até o topo da montanha e os presenteia com um diamante mágico que lhes indicará a localização exata do ninho do condor. Quando chegam a ele têm uma grande surpresa: Anita tranquilamente dança para o pequenino pássaro. Ela explica que o filhote não consegue aprender a voar e sua mãe achou que a menina poderia ajudá-lo através da dança. Antônio e Inca testemunham o filhote que imita a

bailarina em sua dança até conseguir alçar vôo. A mãe condor volta a tempo de ver seu filhote voando, graças à ajuda de Anita e, feliz e agradecida, leva a menina e os meninos de volta à mansão de Javier.

Todos estão muito felizes, mas os meninos se dão conta de que estão há muito tempo longe de casa, e sentem saudades dos pais que devem estar preocupados. Eles se lembram do diamante que a vicunha lhes deu e, fazendo como a Dorothy do Mágico de Oz (que conheceram na biblioteca), batem os calcanhares três vezes e repetem juntos: “Não há lugar como o nosso lar”. Enquanto é cantada a música Prelúdio de Raul Seixas, tudo começa a girar e os meninos pegam no sono.

Sonho que se sonha só
É só um sonho que se sonha só
Mas sonho que se sonha junto é realidade!
(Prelúdio – Raul Seixas)

Eles acordam na mesma pracinha onde brincavam antes de ir para a biblioteca, de volta ao tamanho e idade normais, e correm para casa para rever os pais, que nem notaram que eles haviam sumido, como se o tempo não tivesse passado. Antônio, inspirado pelas experiências vividas, decide que não quer mais somente conhecer as histórias e poesias dos livros, mas que pode escrever suas próprias. Ele cresce e se torna poeta e escritor de livros infantis.

Foi este o caminho pelo qual nossas experimentações nos conduziram. Haveria inúmeras outras formas de desenvolver essa temática, contar essas histórias e trabalhar com esses poemas, mas nossas pesquisas e o retorno da plateia com quem realizamos tal experiência nos levaram a tais escolhas, decisões

tomadas de acordo com o que nos deixava felizes e que sentíamos satisfazer também nosso público.

O encantamento realiza-se na diversão e, neste trabalho, esteve ligado ao quanto foi lúdico para nós. Essa ludicidade aproximou-nos das crianças e instaurou um lugar encantado, onde estávamos juntos e falando a mesma linguagem. Quanto mais nós brincávamos e nos divertíamos, mais o encanto se manifestava. O encanto era recíproco. No último dia, tínhamos um roteiro muito básico, simples e, tal como em Pirlimpsiquice, o que aquilo aconteceu espontaneamente. As palavras surgiam em nossas bocas e se transformavam em história, nascida ali, naquele exato momento, a ganhar corpo enquanto brincava no cenário da poesia de Javier Del Granada. E o público acompanhava apaixonadamente o desenrolar da história encantada, sugerindo, questionando, jogando junto: vivíamos o mesmo encanto, que foi instaurado, mantinha-se e desenvolvia-se na troca energética com o público. Era uma energia forte, que vinha de retorno a nossas proposições e que propunha também, inspirava as próximas falas e ações, era co-autora da narração. Sua fonte eram os olhos brilhantes, os corpos que não se continham parados, as bocas querendo falar e, muitas vezes, falando, opinando, sugerindo coisas incríveis. O encantamento foi tão forte, que ninguém duvidou quando os personagens da narrativa fizeram um barquinho de papel e saíram navegando nele, rio abaixo, até caírem no encanto do canto da Sereia.

Em nossas vozes o encantamento deu-se através das poéticas contidas nas nuances da voz, quebras e mudanças, nos cantos, nas percussões vocais, nos sons de bichos ou fantasmas, canto de sereia, imagens vocais.

A música, sempre presente em diversas formas, conduz ao encantamento. Os cantos resgatam memórias, instauram climas, geram sentimentos e sensações. O repertório musical, formado basicamente por cantigas infantis tradicionais e canções brasileiras que fazem parte de nossa memória coletiva, algumas que as crianças já conheciam e podiam acompanhar e outras que podiam ser novidade para a maioria, mas que começaram a apresentá-las à obra de artistas como Elis Regina, Ney Matogrosso, Cartola e Chico Buarque, dentre outros, permitindo que recebessem algo além do que já possuíam. E tanto as conhecidas quanto os trechos recém-apresentados prendiam a atenção e instauravam perfeitamente os climas desejados. Ambientavam certos momentos e geravam certas intenções, dependendo menos das letras do que da forma que se cantava: de um modo agressivo ou assustador, para ambientar a fuga/exploração da casa assombrada; de um jeito doce e suave, ao entrar no quarto da bailarina; a bossa do barquinho que navega pelo rio da biblioteca; a Alvorada do Cartola ao olhar para o vale, do alto da montanha.

Os sons que fazíamos nas ambientações não eram imitações, mas brincadeiras. Simbolizavam em vez de reproduzir e partiam sempre do lúdico, como a onça que miava como um gatinho. Talvez uma imitação perfeita do rugido da onça quebrasse um pouco o encanto, por não deixar espaço para a imaginação. Ao ouvir um miado que é atribuído a uma onça, a criança pode imaginá-la como quiser, a partir de suas próprias referências.

Uma voz cheia de nuances surpreende, transmite, sensações diversas, opera a condução pelo encantamento. Seus instrumentos são a musicalidade, o jogo com o tempo através de alternância entre lentidão e aceleração do ritmo vocal, as pausas, a voz mais forte ou mais fraca, com maior ou menor volume, brincando com

tons graves e agudos, apontando através de quebras o contraste entre a voz natural e a encantada.

A voz encantada é nossa própria voz em outro lugar, em contraste de registros e que cria suspensão de tempo – ela é forma. A voz de encantamento acontece na troca – ela é relação.

Ao fazer parte do público também me rendo ao encantamento, quando ele ocorre. No meio do público de um espetáculo narrativo infantil, sou encantada pela narração em si com tudo o que a compõe e também pelas crianças que formam a plateia, com suas reações, suas respostas, seu encanto. Sinto-me parte daquele público e, ao mesmo tempo, sou sua observadora. Por alguns momentos transito pelo Belo Reino como uma daquelas crianças; a criança que sou vem à tona e identifica-se com as demais sem, contudo, renegar as experiências acumuladas em mim por toda a vida.

Durante a pesquisa para elaboração da presente Dissertação, assisti a diversos espetáculos narrativos infantis com os olhos direcionados à cena e ao público, destinando a ambos a mesma atenção e atribuindo-lhes a mesma importância. Em todos, pude notar a disponibilidade infantil à troca de experiências. As crianças, muito mais do que os adultos, são abertas a elas e, de maneira geral, rendem-se facilmente ao convite para atravessar as fronteiras mágicas para outras realidades. Além disso, são generosas com quem propõe essas viagens: além de embarcar junto, oferecem suplementos, fomentando a troca necessária para que o encantamento floresça.

Um dos espetáculos que assisti, no último sábado do ano de 2012, e que mereceu destaque conforme minha percepção foi “*Parece uma coisa, mas é outra*”,

narração de histórias com o Teatro de Senhoritas. A relação com a magia e o encantamento mostra-se desde o cortejo de entrada, quando a atriz e o músico que a acompanha se apresentam como “catadores de histórias” e começam a “catar” as ideias junto ao público, fazendo jus à sinopse do espetáculo que afirma que “o lixo encontrado no chão se transforma nas personagens dessas histórias”. Dessa forma, a relação de troca é imediatamente instaurada, pois a narração nasce em meio à plateia e só então vai para o palco. O lixo catado é encantado para tornar-se personagens, e as sobras, aquilo que foi descartado se transforma em vida por meio da magia. Além disso, as crianças e adultos presentes são convidados a fazer parte da narração da história, tornando-se seus co-criadores, ao dar ideias para a narradora. A criança não é relegada a uma escuta passiva, mas participa ativamente da construção de novas e encantadoras realidades.

A dupla de “catadores” chega ao local da apresentação e diz que é preciso encantar os objetos que retiram do cesto, para que eles se transformem em histórias. O ritual que se repete no início de cada uma das narrativas. O caráter mágico dos objetos é mantido durante todo o tempo: são manuseados como se fossem sagrados. Essa sacralização do trivial abre o portal para o Belo Reino e as crianças são bem recebidas no lugar de magia instaurado. A atriz se dirige a elas, ao contar as histórias, como se olhasse nos olhos de cada uma, individualmente. As perguntas são pertinentes e as respostas são levadas em consideração. Em certo momento, a narradora pergunta: “o que acontece à meia-noite nas histórias?” e uma criança prontamente responde: “acaba a magia do vestido!”. As experiências anteriores da menina, provavelmente com a história da Cinderela, são valorizadas e comparadas com as da personagem atual, cujo vestido não é encantado, mas que precisa retirar-se à meia-noite para dormir, pois, no dia seguinte, começa a trabalhar

muito cedo na cozinha do castelo. À meia-noite, naquela história, a obrigação de dormir para dar conta dos afazeres do dia seguinte sobrepõe-se à diversão da festa. A magia que acaba não é a do vestido que volta a ser modesto, mas a da empregada que deve voltar à sua realidade cotidiana. A criança, ao fazer a ligação com outras histórias e outras experiências relacionadas, afirma-se como co-autora daquela narrativa e pode traçar um paralelo com sua própria vida.

A música é executada ao vivo. Alguns trechos são repetidos, com pequenas alterações, e o público é convidado a repeti-lo também. O mesmo recurso é utilizado na construção de algumas narrativas, onde os eventos se repetem com pequenas alterações que levam ao desenrolar da trama, como os vários raptos e o aprendizado de diversas profissões por que passa uma personagem e a conduzem à sua sina, ou as seguidas noites de festa que selam o destino de outra.

A magia, instituída logo no início, mantém-se presente o tempo todo, no clima instaurado, encantado. As vozes conseguem passear, abarcadas por uma ótima presença corporal, pela China e por Portugal, passando antes pelo palácio de um sultão, em companhia das crianças e dos adultos que não dispersam, mesmo em um local aberto e cheio de interferências externas. Independentemente do que ocorre ao seu redor, narradores e seu público brincam juntos, cúmplices na construção de cada narrativa.

Cada experiência é única. Uma mesma história não é narrada nem ouvida duas vezes, por mais que seja repetida. É no momento único da narração que criança e narrador estabelecem juntos uma relação encantada que pode, por sua vez, ser restabelecida ilimitadamente, sempre que houver disposição para isso.

5 Considerações Finais

A arte voltada para a criança ainda recebe, enquanto objeto de estudo em relação à formação do artista teatral, menor atenção do que a direcionada ao público adulto. Basta pesquisar a produção acadêmica para constatar tal carência, embora a produção artística para crianças seja bastante consistente. Parece haver uma espécie de fissura entre a prática e a reflexão. Nosso objetivo é contribuir com o lançamento de um olhar carinhoso e afetivo para tal questão que suscite outros estudos. As crianças formam um público com características e necessidades específicas; são muito disponíveis à troca de experiências e formam uma plateia bastante generosa.

Outro aspecto em relação às crianças é que ainda confunde-se muito a arte direcionada a elas como um funcionalismo educativo. Toda experiência pode converter-se em aprendizado, mas esse não deve ser o objetivo único de tudo o que é oferecido à criança, toda experiência que é compartilhada com ela. A arte, especialmente a narrativa, há de ser, primeiramente, prazerosa. O aprendizado decorrente dela deve ser uma consequência, muito mais do que um objetivo primordial. A relação encantada marca e é marcada por esse prazer da experiência compartilhada e surge diretamente ligada a ele, o que funciona como uma via de mão dupla entre o narrador e seu público.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. **O Estranho Mundo que se mostra às Crianças**. São Paulo: Summus, 1983.

ALBUQUERQUE, Renata de; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de. **Dossiê: Infância não é Mercado**. In: Camarim. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, outubro/novembro de 2003. P. 10 a 22.

ARCOVERDE, Silmara Lídia Moraes. **A Importância do Teatro na Formação da Criança**. Artigo. Pontifícia Universidade Católica - PR.

ASSIS, André Ferraz Sintônio de. **Construção Atoral para o Teatro Infantil: Uma proposta de criação cênica**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes / UFMG. 2010

BÂ, Amadou Hampâté. **Amkoullel, o Menino Fula**. São Paulo : Palas Athena : Casa das Áfricas, 2003.

BARIAUD, F. *La genèse de l'umour chez l'enfant*. 1983. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.

BARROS NETO, Manoel de Lemos. **Psicanálise do Teatro Infantil: o Papel Conscientizador e Terapêutico do Teatro Infantil**. São Paulo: Traco, 1984.

BENEDETTI, L. **Aspectos do Teatro Infantil**. Rio de Janeiro: SNT, 1969.

BENEDITO, Káthia Kobal. **A arte de encantar histórias: um procedimento argumentativo**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Área de Filologia e Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

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

_____. **O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht.** In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 78-90.

_____. **Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação.** São Paulo: Duas Cidades, 2002.

BERGSON, HENRI. ***O Riso: Ensaio sobre a Significação do Cômico.*** 1900, 1983. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Tradução de João Wanderley Geraldi. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, traduzida e publicada, em julho de 2001, por *Leituras SME*; Textos-subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC.

BRENMAN, Ilan. **Através da vidraça da escola: formando novos leitores.** São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.

BRILHANTE, André. **O conhecimento em jogo no teatro para crianças.** In: TAVARES, Renan (org.). Entre coxias e recreios: recortes da produção carioca sobre o ensino do teatro. São Caetano do Sul: Yendis, 2006. Cap.3, p. 77-96.

BUSATTO, Cléo. **Contar e Encantar: Pequenos Segredos da Narrativa.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

CAMARGO, Joracy. **Teatro Brasileiro: Teatro Infantil.** Rio de Janeiro: MEC., 1937.

CAMAROTTI, Marco. **A Linguagem do Teatro Infantil.** São Paulo: Loyola, 1984.

CARVALHO, Flávio A. Desgranges. **A Pedagogia do Espectador.** Tese (Doutorado em educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

COURTNEY, Richard. **Jogo, Teatro e Pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DEL RÉ, ALESSANDRA. **A Criança e a Magia da Linguagem: Um Estudo sobre o Discurso Humorístico**. Tese de Doutorado – Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2003.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. **Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Hucitec: Edições Mandacarú, 2006.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, J; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro – Temas Formas e Conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

FICHE, Natália Ribeiro. **Movimento da Voz**. In: Guberfain, Jane Celeste. *Voz em Cena*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

FORTUNA, Marlene. **A Performance da Oralidade Teatral**. São Paulo: Annablume, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática acadêmica**. 35. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

FREUD, SIGMUND. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. V.VII. Trad. Jayme Salomão. in: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FRIEDMANN, Adriana. **Brincar: crescer e aprender: o regate do jogo infantil**. São Paulo: Moderna, 1996.

GRANADO, Javier del. **Canto alpaisaje de Bolivia**. 1982. Disponível em: http://www.delgranado.org/pages/javier_del_granado_selecciones.htm#Paisaje. Acesso em: 10 jun. 2013.

_____. **Romance de Ianiña ausente**. In: _____. Romance del Valle Nuestro. 1982. Disponível em: http://www.delgranado.org/pages/javier_del_granado_selecciones.htm#Romance. Acesso em: 10 jun. 2013.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: Um jogo de aprendizagem.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Brecht na pós-modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **Jogos teatrais.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

KRAUSZ, Luis S. **As Musas. Poesia e Divindade na Grécia Arcaica.** São Paulo: EDUSP, 2007.

LARROSA, Jorge; CASTRO TEIXEIRA, Inês Assunção de; LOPES, José de Souza Miguel. **A Infância vai ao Cinema.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LARROSA, Jorge. **O Enigma da Infância.** In: *Pedagogia Profana: Danças, Piruetas e Mascaradas.* Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

MACHADO, Maria Clara. **O que se deve oferecer à criança?** In: *Cadernos de Teatro, nº164-5.* Rio de Janeiro: O Tablado, 2001.

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

MARTINS, José Batista Dal Farra. **Percursos Poéticos da Voz.** Revista Sala Preta. São Paulo, v. 7, n. 1, p. 9-17, 2007.

_____. **Palavras Invisíveis.** Revista Sala Preta. São Paulo, v. 9, n.1, p. 183-189, 2009.

MATTHEWS, Gareth B. **A Filosofia da Infância.** Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

MEIRA, Ana Maria. **Benjamin, os brinquedos e a contemporaneidade.** Artigo. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

MONTAGNARI, Eduardo Fernando. **A teoria da peça didática de Brecht na prática com crianças e adolescentes.** Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 1998. Disponível online em:

http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/1998/Educacao_e_questoes_de_cultura/Trabalho/09_24_04_A_TEORIA_DA_PECA_DIDATICA.pdf. Acesso em: 15 mai. 2013.

NOVARINA, Valére. **Diante da palavra**. Tradução: Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

NAZARETH, Carlos Augusto. **O teatro infantil na cena do mundo**. Artigo disponível em: <http://vertenteculturalteatroinfantil.blogspot.com/2006/12/o-teatro-infantil.html>. Acesso em: 05 de junho de 2012.

_____. **O teatro infantil sua história: sessenta e um anos de luta**. Artigo disponível em: <http://www.cepetin.com.br>. Acesso em: 06 jun. 2012.

_____. **Revisitando Lúcia Benedetti: Aspectos do teatro infantil, 1969**. Releitura comentada. Artigo disponível em: <http://www.cepetin.com.br>. Acesso em: 06 jun. 2012

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. **Literatura Infantil: Voz de Criança**. São Paulo: Ática, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PUPO, Maria Lucia de Souza B. **No Reino da Desigualdade – Teatro Infantil em São Paulo nos Anos 70**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Penteado, Regina Zanella et al. **Vivência de voz com crianças: análise do processo educativo em saúde vocal**. São Paulo: Disturb Comun, 2007.

RAMOS, Ana Cláudia. **Contaçõ de histórias: um caminho para a formação de leitores?** Dissertação de Mestrado – Programa de Mestrado em Educação da Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, 2011. Disponível em: http://www.uel.br/pos/mestrededu/images/stories/downloads/dissertacoes/2011/2011_-_RAMOS_Ana_Claudia.pdf. Acesso em: 15 mar. 2013.

ROCHA, Luiz Fernando Matos; SILVA, Geysa (org.). **Quem conta um conto de fadas... uma introdução ao mundo da fantasia**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2008.

ROSA, J.G. - **Pirlimpsiquice**. In: _____. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 86 a 96.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SANDRONI, L. C.; MACHADO, L. R.(orgs). A criança e o livro: Guia prático de estímulo à leitura. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. **Brincadeira e conhecimento: do Faz-de-conta à Representação teatral**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2004 (2. Edição).

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana**. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TOLKIEN, J. R. R. **Sobre Histórias de Fadas**. [Tradução: Ronald Kyrmse]. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

VYGOTSKI, L. S. **La Imaginacion y el Arte en la Infancia**. Madri: Akal Editor, 1982.
_____. **O Desenvolvimento Psicológico na Infância**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: A “Literatura” Medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac-Naify, 2007.

ANEXO – Tradução livre dos poemas da obra “Canto al Paisaje de Bolivia” de Javier Del Granado

A Montanha

Flagela o relâmpago o cume arrepiado,
o furacão em suas bordas bate,
e arranca, zangado, com a mão louca
sua gelada barba de ondulado alumínio.

Roda iridescente de luz avermelhada
a tempestade que em cascata se desloca
e afunda a golpes a rocha inchada
para que o ouro em sua cavidade reluza.

Bate o condor suas afiadas cimitarras
e açoitando o vento as terras altas
comprime em um feixe suas sangrentas garras.

Reverberam de neve as púcaras
e a soprar o pututo para a lua
sobem ao topo os aimarás.

O Vale

Envolto em seu poncho de alvorada,
a chuva de ouro ao semeador apressa,
e o céu encharca a pupila escura
do boi que ergue seu pescoço curvado.

Sob a luz do astro radiante,
de água límpida, o solo se satura,
e a mão do vento na planície,
pinta de sol as ondas verde-claras.

Coalha o outono as espigas de ouro,
e as mocinhas em rondas aladas
transformam seu riso em manancial sonoro.

Se curva o índio e em sua mão embala
um atilho de milho com a cabeça loira,
que cega a foice da lua.

O Rio

Rastreando emerge do cristal de cromo,
um jacaré com olhos de esmeralda,
e serpenteia entre a erva amarela,
sob o ardente luminar de chumbo.

Relampeja em seu curvado lombo
o pó de ouro que a costa escalda,
e um chiriguano de bronzeadas costas,
espreita o réptil, com calma feroz.

Rasga a ramagem seu olhar sombrio,
e estrangulando o punho de sua adaga
fere a besta com sem par bravura.

Ressona o monstro, faminto de vingança,
o fervente sangue sua língua alaga,
e com sua cauda decapita o vento.

O Lago

Sobre o liso cristal de malaquita
que aprisiona o soberbo panorama,
o tremor da alvorada se derrama
e o corcel dos Andes se empina.

Sua asa de neve a lenda agita,
morde as ilhas uma llama vermelha,
e da onda uma pauta musical
o golpe do vento arranca.

O sol estaciona seu carro no lago,
salpicando de luz os picos nevados,
e o lombo de fogo do Endriago.

Emerge da bruma do passado,
a sombra dos Incas guerreiros,
sob o manto de um céu estrelado.

A Casa Senhorial

Mordendo o desfiladeiro de granito
ergue-se a casa senhorial,
alva de sol, com a pupila cega,
e seu telhado de asa sangrenta.

Com rumores de espuma a cachoeira
suas antigas paredes branqueia,
e qual luminoso girassol espalha
sua calda o pavão real do vale estreito.

Sua arquitetura colonial evoca
a altiva estampa de um fidalgo tímido,
que viveu preso em sua cabeça louca.

Um Gran Danés no portal provoca,
e transborda o mugidor rebanho,
atropelando a silenciosa aldeia.

O Forno

Tornando o céu em perfumada terra
ergue seu ninho o laborioso forneiro,
que converte as palhas em estrelas,
e em mel, o barro que seu bico agarra.

Por isso o homem que em seu ser encerra
todo o saber do universo inteiro,
com grande acerto imitou ao forneiro,
e assou no forno, o trigo da serra.

Deus abençoe, a casa em que se amassa,
e na cozinha há um calor de ninho,
se a cada menino é dado seu pão.

E se Natalio brinda a sua família
pascal cordeiro e pão recém cozido,
canta o forno em campanhas de vigília!

A Selva

Com a sensualidade selvagem da pantera
se excita a selva no verão,
e corajosa a tempestade com tensão
destrança sua perfumada cabeleira

Uma cascata de folhas reverbera,
pula sobre a ramagem tremula e sombria,
que dobra o raio e rude desafia
incendiando o âmago de sua cúpula.

Se retorce a selva toda crivada
por duas pupilas de rubi em chamas
que desgarram de suas carnes alucinadas.

Vibra um relâmpago em traços de centelhas,
a temível onça foge rápida, ofegante
e em sua volta chispam o brilho das estrelas.

A Vicunha

Esbelta e ágil a gentil vicunha
atravessa rapidamente pela colina eriçada,
e em seu nervoso voo de pomba,
as rochas de granito pisoteia.

O sol de pedras preciosas, em seu disco imprime,
a testa erguida que ao abismo aponta,
e em suas pupilas de obsidiana doma
a catarata que a alfanje empunha.
Seu gracioso colo como um sinal alonga,
interrogando ansiosa à planície,
e envolta no fragor de um relâmpago,
foge veloz pela íngreme colina
e se perde ruminando sua amargura,
como um dardo através do horizonte.