Ilsa do Carmo Vieira Goulart
Dalva de Souza Lobo
(Organizadoras)

Os encantadores de Histórias:

SOBRE PRÁTICAS ORAIS, MEMÓRIAS E ARTE NARRATIVA



Pedro & João editores

OS ENCANTADORES DE HISTÓRIAS:

SOBRE PRÁTICAS ORAIS, MEMÓRIAS E ARTE NARRATIVA

Pedro & João editores

Ilsa do Carmo Vieira Goulart
Dalva de Souza Lobo
(Organizadoras)

OS ENCANTADORES DE HISTÓRIAS:

SOBRE PRÁTICAS ORAIS, MEMÓRIAS E ARTE NARRATIVA

Pedro & João editores

Copyright © das autoras e dos autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Ilsa do Carmo Vieira Goulart; Dalva de Souza Lobo (Orgs.)

Os encantadores de histórias: sobre práticas orais, memórias e arte narrativa. São Carlos: Pedro & João Editores, 2019. 233p.

ISBN 978-85-7993-628-9

1. Práticas orais. 2. Memórias e arte narrativa. 3. Encantadores de histórias. 4. Autores. I. Título.

CDD – 410

Capa: Andersen Bianchi
Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:
Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Nair F. Gurgel do Amaral (UNIR/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil).



Pedro & João Editores
www.pedroejoaoeditores.com.br
13568-878 - São Carlos – SP
2019

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 7
Ilsa do Carmo Vieira Goulart
Dalva de Souza Lobo

OS TEMPOS DO CONTADOR DE HISTÓRIAS 17
Cleo Busatto

MEMÓRIAS DE ENCANTADORES DE HISTÓRIAS... NAS (ENTRE)LINHAS DAS NARRATIVAS ORAIS 33
Ellen Maira Alcântara Laudares
Ilsa do Carmo Vieira Goulart

DE ENCANTADA A ENCANTADORA DE HISTÓRIAS 55
Elaine Cristina Villalba de Moraes

ENTRE AS ONDAS DE RÁDIO E AS SALAS DE AULA: A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS NO BRASIL DOS ANOS 40 AOS ANOS 60 DO SÉCULO XX 87
Fabiano Moraes

UM PAPAGAIO ENCANTADO, UMA MOÇA E O PODER DO AMOR VERDADEIRO: UMA MESMA NARRATIVA FOLCLÓRICA NA VERSÃO DE DIFERENTES AUTORES 107
Maria das Dores Soares Maziero

O PERCURSO ESTÉTICO, ARTÍSTICO E DIALÓGICO DA ARTE NARRATIVA NA CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS 129
Ilsa do Carmo Vieira Goulart
Dalva de Souza Lobo

CONTAR PARA O OUTRO É FALAR DE SI: INTERSUBJETIVIDADE E ATO RESPONSÁVEL NA VIDEOANIMAÇÃO *BRIDGE* **147**
Marco Antonio Villarta-Neder
Helena Maria Ferreira

ACESSIBILIDADE E INCLUSÃO NAS PRÁTICAS DE CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS **169**
Juliano Guerra Rocha
Meiriene Cavalcante Barbosa

A MÚSICA NA PERFORMANCE DE NARRADORES ORAIS **191**
Guilherme Trielli Ribeiro

A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS COMO FORMA DE VIDA **219**
Vanderlei Barbosa

Apresentação

Ilsa do Carmo Vieira Goulart
Dalva de Souza Lobo

A trajetória de estudos e pesquisas constituída pelo NELLE (Núcleo de Estudos em Linguagem, Leitura e Escrita), criado em 2014, é marcada pelo compromisso de oportunizar espaços de reflexão sobre as interfaces e interlocuções da leitura e da escrita com ambas as artes, sobre as interfaces e interlocuções entre a leitura e a escrita com a contação de histórias e o universo literário. O NELLE enseja, sobretudo, uma formação leitora assentada na dimensão crítica, sem perder de vista o prazer de desvendar no texto e na contação, elementos do cotidiano, do individual e do coletivo, os quais norteiam nossas experiências como sujeitos sociais, históricos e culturais.

Ao ser falada, cantada, declamada ou, simplesmente, lida, a palavra só tem sentido quando enunciada por alguém a alguém. Por isso, esta obra é resultado das relações construídas em um evento intitulado "Encontro de Contadores de histórias". Mantendo a proposta da primeira edição do evento "Encontro de Contadores de histórias", realizado em 2017, na Universidade Federal de Lavras, para esta segunda edição o intuito é olhar para o narrador que, em suas múltiplas histórias, dialoga com seus muitos e diferentes modos de se contar uma história.

Outro ponto relevante para esta edição é a reflexão sobre a interface entre verbo, som e imagem configurados pela vídeo-animação e sobre a questão da acessibilidade,

reiterando a potencialidade de uma história para a construção de conhecimento.

As histórias contadas pela literatura, pelas práticas orais e pela evocação da memória levam às leituras múltiplas, para além da decodificação do signo linguístico, por isso sua relevância para uma formação docente voltada à experiência estética na perspectiva social e cultural, fundamentais para um ensino e aprendizado mais humanizado.

Como salienta Walter Benjamin (1994, p.205), "contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo"[1], deste modo, reunir diferente autores que discutem a temática da contação de histórias e daqueles que se mostram verdadeiros encantadores da palavra, no aporte da literatura, a contá-las de novo e de novo, se preciso for, com o mesmo entusiasmo inicial.

É sobre essa arte de sedução das e pelas palavras que se pretende conversar ao longo dessas páginas e esperamos que todos desfrutem ao máximo cada entrelinha da escrita, apreciando e tecendo as histórias que nos tornam (re)contadores e encantadores de nossa existência mesma.

Se "quem conta um conto aumenta um ponto", como diz o ditado popular, queremos, nesta coletânea, reunir diferentes textos que trazem como temática a arte narrativa na contação de histórias, na perspectiva das práticas orais e da memória.

Esperamos que esta obra aproxime estudos e pesquisas de diferentes áreas do conhecimento contribuindo para a formação leitora. Aos professores, desejamos que encontrem, nesta obra, elementos que se somem à sua prática pedagógica e os estimulem em seu

[1] BENJAMIN, W. *Mágia e Técnica, Arte e Política*. Traduzido por Paulo Sérgio Rouanet. (Obras Escolhidas; v. I). São Paulo: Brasiliense, 1994.

processo de formação, de modo a repercutir nos espaços em que atua.

A obra compõe-se de dez capítulos que discutem a temática das narrativas orais. No primeiro, "Os tempos do contador de histórias", a autora Cleo Busatto apresenta um olhar para os tempos do contador de histórias considerando que o tempo da narrativa é circular, mítico e transformador. Numa linguagem poética a autora tece uma reflexão sobre a ação de contar histórias, que traz do coração o que estava na memória, e faz da memória um só coração, que se configura na forma circular. O círculo, enquanto símbolo da totalidade, do temporal e do recomeço, é a configuração eleita pelo narrador para fazer soar suas histórias. "Do coração, lança um fio de ouro que abarca e acolhe o ouvinte. O coração do narrador é a ponta que une as outras duas, à sua direita e à sua esquerda. O círculo é roda. Na roda de fiar, as deusas tecelãs fiavam o destino. Na roda soam as histórias, enquanto se tecem as tramas da imaginação, enquanto se renovam as palavras esquecidas, que então se tornam novas outra vez".

No segundo capítulo, as autoras Ellen Maira Alcântara Laudares e Ilsa do Carmo Vieira Goulart, ao escrevem sobre "Memórias de encantadores de histórias... nas (entre)linhas das narrativas orais", discutem sobre as narrativas orais e a arte da contação de histórias. A narrativa aufere sua intensidade pela voz de um narrador, apoiadas na proposição de Benjamin (1994) traçam uma reflexão sobre a expressividade, pois o narrador possui a liberdade para interpretar a história ao seu modo, com seu olhar, com seu estilo, imprimindo na narrativa a sua marca, sua identidade. Possuidor de uma memória oral, o narrador segue em busca de uma descrição de cenas, com a junção de palavras, gestos, vozes, figurinos, cenários, compondo de modo envolvente a sua história. Assim, o

texto toma como inspiração as lembranças de experiências com contadores de histórias, tendo em vista que o ato de narrar possui densidade na memória e na capacidade de rememoração. Para as autoras a "ação de contar percorre os labirintos da memória, pois a cada tentativa de aproximação com o passado, os acontecimentos, no caso, as histórias ganham outras cores e nuances, porque a memória não é estática, nem fixa, mas dinâmica e fluida, joga com a fugacidade, trata-se de uma produção marcada pela instabilidade e seletividade dos acontecimentos".

A autora Elaine Cristina Villalba de Moraes, escreve "De encantada a encantadora de histórias", no compartilhar de experiências como contadora de histórias, discute sobre a arte da contação e da mediação de leituras para diferentes públicos. Ao refletir sobre a palavra "encantamento", relaciona-a à magia para explicar e descrever esta aventura humana, mas que ao certo sua compreensão, então, cabe muito bem no contexto da Arte do Contador ou Narrador de Histórias. No texto, a autora discute que para "compreender o existir, segundo a filosofia fenomenológica, é necessário compreender os ciclos de existência e do vir a ser, sendo assim, aproveito esse espaço para uma leitura particular, entendendo o encantamento tanto como parte da ação deste fazer, como é também parte do resultado do Era uma vez".

Fabiano Moraes, no quarto capítulo, "Entre as ondas do rádio e as salas de aula: a contação de histórias no brasil dos anos 40 aos anos 60 do século XX", compartilha uma pesquisa que teve como finalidade efetivar um esboço panorâmico do período que sucedeu imediatamente o prenúncio de Benjamin, em seu ensaio *O narrador* datado de 1936, da rarefação da figura do narrador em nossa sociedade contemporânea, o presente capítulo apresenta um breve traçado histórico, da década

de 40 à década de 60 do século XX, da contação de histórias no Brasil. Elenca, para tanto, por meio de uma pesquisa de caráter documental e bibliográfico, registros que apontam para a presença dessa arte no rádio e no espaço escolar no período abrangido pela pesquisa, apresentando algumas das mais relevantes produções radiofônicas e bibliográficas da década de 40 à década de 60 do século XX. No texto defende-se o uso do termo "contação de histórias", cada vez mais presente tanto em livros e artigos de especialistas como nos usos cotidianos, apresentando os mais antigos registros escritos encontrados em que se atesta seu uso no Brasil. Apresenta paralelos entre, de um lado a coleta das narrativas do cada vez mais raro contador de histórias e a proposta de escolarização dessa prática popular nas décadas de 40 a 60 do século XX, de outro a coleta de histórias da tradição popular no século XVII e a consequente eruditização e escolarização da cultura popular por meio de versões dos contos tradicionais na então nascente literatura infantil. Por fim, destaca, no contexto de sua rarefação, a não eruditização da contação de histórias e o seu estabelecimento como entre-lugar ruptor de dicotomias.

No quinto capítulo, "Um papagaio encantado, uma moça e o poder do amor verdadeiro: uma mesma narrativa folclórica na versão de diferentes autores", Maria das Dores Soares Maziero descreve que a tradição de reunir narrativas orais editadas em livro, a partir da audição de contadores de história, é prática recorrente no campo da literatura para crianças. A autora apresenta um percurso das histórias destacando que, no Brasil, os *Contos populares do Brazil*, de Sylvio Romero, publicados em 1885, em Lisboa, foi um marco importante no que diz respeito ao registro de contos, lendas e histórias diversas transmitidas oralmente por gerações de contadores, cujas

origens se perdem no tempo. Outros autores, posteriormente, recontaram muitas daquelas narrativas recolhidas no estado de Sergipe por Sylvio Romero no século XIX, e seguindo esta vertente, o presente texto analisa uma narrativa tradicional do folclore brasileiro, "O papagaio do limo verde", em quatro diferentes versões dirigidas ao público infantil. Discute-se a permanência da prática de transpor narrativas folclóricas, portanto de tradição oral, para os livros destinados ao público infantil, bem como os procedimentos e estratégias linguísticas e editoriais utilizados pelo polo da produção (escritores e editores) no que diz respeito a atender à imagem de leitor infantil pensada para cada período histórico. As fontes utilizadas são uma edição publicada em 1950 de *Histórias da Baratinha;* uma edição de 1919 de *O príncipe do Limo Verde,* de Arnaldo de Oliveira Barreto (Biblioteca Infantil Melhoramentos); uma de 2005 de *O papagaio do limo verde*, de Sílvio Romero (Ed. Scipione) e, finalmente, uma de *O papagaio real,* de Luís da Câmara Cascudo (2004, Global Editora).

As autoras Ilsa do Carmo Vieira Goulart e Dalva de Souza Lobo, no sexto capítulo, "O percurso estético, artístico e dialógico da arte narrativa na contação de histórias", buscam uma aproximação na vertente da formação de contadores de histórias, com o propósito refletir sobre a arte de contação como processo estético, artístico e dialógico. Segundo as autoras, os recursos internos se caracterizam por aspectos estéticos e artísticos que implicam a ação do corpo, da voz e dos sentidos na expressividade e articulação do texto incorporado. O aspecto dialógico implica a ação de narrar que decorre do próprio narrador. Esta relação possibilita a este sujeito-narrador, além de representar e regular o pensamento e as formas de processar as informações internamente, também, comunicar suas ideias, seu modo

de ver e compreender o mundo, seus sentimentos, desejos e inquietações, a influenciar o outro e a estabelecer relações interpessoais. Assim, discutem que as práticas de formação do contador de histórias não advêm apenas da observação e da reprodução de técnicas oferecidas por cursos e oficinas, mas de uma formação estética e do exercício da imaginação criadora dos narradores em movimento dialógico com a história e seu público.

No capítulo sétimo, "Contar para o outro é falar de si: intersubjetividade e ato responsável na videoanimação Bridge", os autores Marco Antonio Villarta-Neder e Helena Maria Ferreira, analisam, a partir da videoanimação Bridge, de Ting Chian Tey, dentro da constituição arquitetônica intersubjetiva, a produção dos sentidos enquanto processo de contar. Sob um viés do Círculo de Bakhtin, Medviédev e Volóchinov, discutem como a constituição do projeto de dizer da equipe autoral da videoanimação constitui um contar, não somente pelo conteúdo da narrativa, mas, sobretudo, pela maneira por meio da qual os enunciados multissemióticos dialogam, construindo-se, tanto pelos recursos técnicos, quanto pelas escolhas do projeto de dizer da equipe autoral, um posicionamento (postupok – ato responsável) entre os sujeitos envolvidos.

Os autores Juliano Guerra Rocha e Meiriene Cavalcante Barbosa trazem, no oitavo capítulo, uma discussão sobre a "Acessibilidade e inclusão nas práticas de contação de histórias", considerando as diferenças humanas e a acessibilidade no processo de ensino. O texto se articula a partir de algumas questões: como pensar na contação de histórias para crianças com deficiência auditiva, cegas ou autistas, por exemplo? Que conhecimentos e recursos podem ser importantes para os profissionais que atuam nesse campo? E como um profissional com deficiência pode contar histórias? Os

autores discutem que a arte de contar histórias não se limita aos atos de fala e de escuta e, tomando como ponto de partida a teoria discursiva do círculo de Bakhtin e da Semiótica de Barthes, convidam a uma reflexão para pensar em experiências literárias que consideram as características e os saberes de todos os sujeitos envolvidos nessa atividade humana tão fundamental. Ao final, discorrerem sobre os desafios dos profissionais que atuam com contação de histórias (dentro e fora do ambiente escolar), no empreendimento de uma educação estética e literária para todos, que resguarda o direito à igualdade e à diferença.

No nono capítulo, Guilherme Trielli Ribeiro, no texto "A música na performance de narradores orais", busca por meio da análise de diversas performances de contação de histórias, mais especificamente, das interações entre narradores orais e músicos, refletir sobre como são criadas as sequências acústicas das performances. O autor se preocupa com o modo como se processa a relação entre o discurso musical e o discurso poético ou, em outras palavras, como a improvisação livre e a narração de histórias se entrelaçam de modo dialógico e inventivo. O texto descreve esta simbiose à luz dos conceitos de movência (ZUMTHOR), oralitura (MARTINS) e presença (GUMBRECHT).

"A contação de histórias como forma de vida", compõe a reflexão do décimo capítulo, de autoria de Vanderlei Barbosa, com a finalidade de propiciar ao leitor o contato com situações marcantes que perpassam o contexto acadêmico, decorrentes tanto de experiências vividas por professores e alunos, em contexto da sala de aula, quanto de registros de eventos e acontecimentos que permeiam a vivência do autor e o existir no universo da educação. A partir de algumas situações circundadas

pela emoção, o autor propõe reflexões sobre a prática pedagógica, "transformando tudo em histórias"...

Retomando o filósofo Benjamin, a arte de contar é a arte de contar de novo, esperamos que na edição desta obra possamos recontar nossas experiências, redescobrindo nelas, histórias ancestrais e quiçá futuras, não apenas em função das novas mídias e suportes, mas, talvez, pelo nosso inacabamento como sujeitos de nossa narrativa e pelo que nos afirma em nossa humanidade, a saber, nosso desejo de encontrar formas de nos dizer e de preservar o diálogo entre a tradição e a inovação.

Sem perder de vista o prazer que o ato de viver nos proporciona, seja no âmbito individual, seja no coletivo, desejamos que as leituras e reflexões, aqui propostas, ensejem outros diálogos e histórias.

OS TEMPOS DO CONTADOR DE HISTÓRIAS

Cléo Busatto[1]

Prólogo

Ao iniciar esta conversa, lembro que tanto se falou desta arte encantatória e seus desdobramentos, convencionada a se chamar pelo neologismo "contação" de histórias, ainda que eu prefira narração oral de histórias, que fico em dúvida se tenho o que dizer. Veja bem, digo, se eu tenho o que dizer. Certamente, muito há que se refletir e expor sobre ela. Mas, ando sem ânimo para discorrer teoricamente sobre histórias e suas narrativas.

Prefiro contá-las, apenas. Prefiro construir uma história, do que edificar elaborações sistematizadas, analisar, esquadrinhar os meandros de uma narrativa, levantar hipóteses, defender ideias, fragmentar para entender o que não precisa ser entendido. Uma história pede apenas acolhimento.

Quando o escritor senta em frente a um bloco de papel, ou uma tela do computador, ele apenas da vazão ao fluxo de imagens que jorram do seu imaginário, e registra através da escrita, o texto que vai se materializando, sem analisar nenhuma destas imagens que se apresentam, na velocidade do seu pensamento. Aos poucos, ele vai criando um mapa de situações e personagens, que interagem, reagem e mostram ao leitor para que vieram à luz.

---

[1] Escritora. Mestre em Teoria Literária, UFSC. Pesquisadora Transdisciplinar, CETRANS.

Quando o ilustrador se senta em frente ao bloco de desenho ou tela do computador, também ele deixa apenas que as imagens se concretizem, através da harmonização de traços, pontos, linhas. Vai construindo formas, observando luz e sombra na superfície onde elas vão surgindo, as cores que vão assumindo e assim, definindo cenários e personagens.

Quando o narrador de histórias se debruça sobre um texto escrito, ele olha para esta história e tenta sentir, se ela lhe diz alguma coisa, por que sabe que se ela não tocar seu coração, não tocará o coração do ouvinte. Presta atenção à sonoridade do texto, construída pela maestria rítmica do escritor. Busca textos de reconhecida qualidade literária, com imagens poderosas, porque sabe do seu poder, na arquitetura de uma narrativa oral. Reconhece a força das imagens verbais que irão compor a cena, onde ele irá atuar. Sabe da importância do gesto preciso que preencherá o espaço e construirá paisagens no ar, visíveis, e quase palpáveis aos olhos do ouvinte.

Em cada uma desta ações está presente a intuição, a criatividade e a permissão do livre fluxo de associações dos pensamentos. Não existe racionalização no momento da criação. Apenas permissão, para que a obra seja fecundada e gerada. Mais tarde, o artista é levado para a etapa de elaboração da sua criação, cortando, apagando, jogando fora os excessos, chegando a forma essencial.

Na teorização da obra de arte existe, a priori, um conhecimento que fundamenta quaisquer teorias que o estudioso venha lançar sobre ela, afim de explicar sua natureza. Entra em cena, o princípio da razão, antes da intuição. As teorias lançam luzes sobre as diferentes dimensões da arte, para ensinar as pessoas a verem a obra com olhos diferenciados, serem mais críticos e múltiplos nos seus pontos de vista. Para isto, a teoria esmiúça,

separa, analisa. Sua conclusão é artística, mas a via que leva a ela é racional.

Assim, meu leitor, não espere deste texto - que está mais para um ensaio, um relato poético e híbrido -, uma teoria que explique o porquê, disto ou daquilo. Se veio atrás de um texto mais didático, encadeado e conceitual, errou de página. Tampouco busque aqui, um pensamento linear, que lhe conduza a uma síntese das suas suposições.

Antes, encare este texto, como uma distração, capaz sim, de iluminar algumas das suas ideias, para que você construa ou reconstrua as suas próprias. Talvez, ele venha lhe dizer, de forma às vezes poética, às vezes até ingênua, que a arte de criar e narrar histórias, não precisa de muita explicação.

Primeiro tempo – o tempo

Não sei onde foi parar aquele tempo, em que eu tinha o tempo nas mãos. Eu o moldava e o deixava do tamanho do meu sonho. Tinha tempo para contar a minha história e para ouvir as histórias dos outros. Não sei se foi a alteração do eixo da terra que roubou um bocado das horas; se foi minha adultice, que colocou coisas a mais para eu fazer; se, a velocidade da informática; ou se os anos me trouxeram mais prazer naquilo que faço, então o mergulho é mais demorado, prazeroso, logo, o tempo passa mais rápido.

Seja qual for a razão, só sei que quando me dou conta é meio-dia, meia-noite, um outro dia, e as ideias aguardam o momento certo para se tornarem escritos poéticos, teóricos, práticas de trabalho, um novo espetáculo de narração oral. Ou uma nova história, que acolhida pelo coração, aguarda seu tempo para ser transformada numa narrativa oral.

Penso nesta urgência em dar conta de tudo e na falta de tempo. Não sei se a consciência da finitude é que traz esta premência de criar, ou se nos tornamos mais férteis, à medida que os anos avançam, e assim, temos mais histórias para contar.

Acúmulo de histórias. É isto que acontece com as pessoas em idade avançada. Quando estão diante de um ouvido atento, elas se põem a contar causos. Oitenta, noventa anos de história narradas em dez minutos, meia hora talvez, quando se encontra um ouvido disponível, porque as pessoas não têm mais tempo para ouvi-las. É preciso produzir, produzir, produzir.

Será que eu também fui contaminada pelo ato de produzir e a urgência de que falo, não é apenas a exigência de um tempo, pelo qual me deixei seduzir?

Neste momento paro de escrever e vou preparar um café.

Segundo tempo – por que contar histórias?

De volta à escritura, descrevo o corte provocado no tempo. Enquanto bebia o café, deixei meu olhar vagar pela janela, pelo único corredor vazio que me leva ao horizonte e de onde, ainda vejo o pôr do sol. Refleti sobre este relato, o qual deveria ser uma reflexão fundamentada, sobre algum aspecto da narração oral de histórias.

Decidi que escreveria num outro tom, intimista e confidencial. Garantiria um fragmento da minha história pessoal, alimentada pelo devaneio desta arte, que para alguns é apenas um delírio. E me pergunto, será que a contemporaneidade ainda nos reserva tempo, para contar e ouvir histórias? Avanço nesta trilha, sem me importar com a quantidade de ouvidos disponíveis a me ouvir.

Cada vez que eu termino uma narrativa de contos, abro espaço para um bate-papo com a plateia. Durante uma conversa com alunos do sexto ano, de um colégio para pessoas de alto poder aquisitivo, em São Paulo, um garoto fez a seguinte pergunta, "Cléo, porque você resolveu ganhar a vida contando histórias?"

Ali estudam filhos de empresários, profissionais liberais bem-sucedidos, políticos. Sei que eles não veem a narração oral de histórias como uma profissão. Na hora, fiquei tão surpresa, que não encontrei resposta mais coerente que esta, "e você quer coisa melhor do que ganhar a vida contando histórias?"

Mais tarde ampliei a resposta, e reafirmei, que considero imprescindível a presença dos contadores de histórias na sociedade, pois eles nos lembram que a vida é feita de sonhos, e que sonhos criam realidades. Que a presença dos escritores, poetas e narradores é essencial para o mundo, por que eles nos recordam a importância do imaginário.

No meu livro, "A arte de contar histórias no século XXI" (BUSATTO, 2013), eu faço eco à voz do filósofo Michel Maffesoli, que crê na abertura do espírito para uma nova ordem social; crê numa razão interna, capaz de unir os opostos e aceitar a pluralidade de sentidos, que se instaura nos diversos setores da sociedade.

Acreditamos numa organização, que considera possível integrar sentidos à teoria, e dar uma dimensão sensível à progressão de conhecimento, assumindo uma "postura entusiasmante" (MAFFESOLI, 1998), capaz de provocar uma nova revolução, a se instaurar no século XXI. Uma revolução pelo reencantamento do mundo.

É neste panorama, que vejo o papel dos narradores de história, dos poetas e escritores, dos mediadores de leitura, instrumentos capazes de servir de ponte, para ligar as diferentes dimensões da realidade e conspirar para a

recuperação dos significados, que tornam as pessoas mais humanas, íntegras, solidárias, tolerantes e dotadas de compaixão. Vejo o contar história como um ato social e coletivo, que se materializa por meio de uma escuta afetiva.

Terceiro tempo – a contemporaneidade

Nesta reflexão, sobre os tempos do contador de histórias, eu não deixaria de mencionar a contemporaneidade e a sua lógica da velocidade, do exagero e da fragilidade das informações e interpretações. Ela vem nos roubar o tempo de fazer nada, essencial para o equilíbrio físico, mental, emocional e espiritual do ser humano. Somos solicitados, continuamente, a atuar e a produzir. Enquanto isto, o tempo escorre pelos dedos, nos esquecemos de voltar para casa de dentro e olhar para a alma. Esquecemos de respirar.

Nesse tempo de "velocidade absoluta", (VIRILIO, 2002), como professa Paul Virilio, é quase impossível recuperar o olhar subjetivo para a vida, tão ameaçado pelo pragmatismo da contemporaneidade. Difícil assegurar a possibilidade de parar, contemplar, e garantir o espaço para o imaginário criador, berçário das criações humanas.

Que tempo tem a história que se conta agora, quando a realidade virtual é tão impositiva quanto a realidade presencial?

Interage-se no ciberespaço por meio das redes sociais, conta-se com detalhes o que se fez no dia-a-dia: o que comeu; com quem comeu; com quem dormiu. Mas falta tempo, para contar o que estas ações provocam na alma. Falta texto para contar, se o que comeu animou as papilas gustativas ou, se o trajeto da boca para o estômago foi apenas mais um processo automático,

realizado sem consciência, de uma rotina composta de tédio e enfado.

Enfado, eta palavrinha feia, tal qual seu significado: estado de espírito feito de agastamento. Difícil de falar, até a língua se enrola na boca ao dizer, enfado. Sai, enfado pós-moderno, e que se abra espaço para o tempo do deleite, suscitado por um bom contador de histórias, daqueles que já foi se deitar com os deuses, se nutrir de histórias antes, para nos deslumbrar depois.

Quero ser deslumbrada por estas vozes e provocar deslumbre. Nasci para brincar de ser vagalume e viver, assim, acendendo e apagando luzinhas na mente das pessoas, com aquilo que escrevo e narro. Esta definição luzidia é de uma moça, que mora ao lado das grandes águas do Norte e, se a tomo emprestada, é porque ela insiste em me definir. Às vezes olho para a imagem que ela me apresenta e digo, não é que pode ser isto mesmo?

Este talento para conceituar poeticamente coisas e pessoas, deve ser atributo de quem vive perto das águas. Com Manoel de Barros foi assim. Com a água é assim. Amolece o tempo dentro da gente, leva para longe o peso que não nos deixa sorrir, brincar, contar histórias. Fluidifica o mundo à nossa volta.

Quarto tempo – o silêncio

Vamos puxar um fio que deixei solto lá no início, quando falava, que o tempo da narração oral de histórias é o tempo do reencantamento, que se materializa por meio de uma escuta afetiva. Afetiva e efetiva. Afetiva porque, ao contar uma história trazemos para o coração, o que estava na memória e fazemos da memória, um só coração.

Reativamos uma relação com a narração original, aquela que se ouviu primeiro, aquela que primeiro despertou no imaginário. Quem sabe a voz da mãe

embalando o sono. Quer coisa mais afetiva que essa? E mais efetiva também. Quem não tem ou teve uma voz para preparar o sono, sabe bem disso.

Quando conto uma história é a história que se narra através de mim. Eu me torno a história. Eu me torno a minha própria história. Ao trazer do coração para o corpo-memória, as histórias narradas e suas significações, ativa-se a instância do recordar a si próprio, de reacordar a experiência vivida, seja ela intelectual ou emocional.

Para o século XXI, que vive sob a marca da indiferença; para a sociedade contemporânea, sedimentada numa visão consumista, incentivada pelos instrumentos da globalização, e pelo poder financeiro; para esta sociedade, que gravita em torno da cultura do descarte, como nos lembrou o Papa Francisco, na sua Carta Encíclica, contar histórias pode ser interpretado como perda de tempo. É só observar a pouca paciência que temos para ouvir o outro.

Contar histórias tem um papel significativo na contemporaneidade. Recupera o tempo de ouvir, que pressupõe, disponibilidade e serenidade por parte do ouvinte. Este estado de espírito, a escuta-sensível, pede quietura, qualidade seminal para a audição plena. Na contemporaneidade, o silêncio cedeu lugar ao barulho. A quietude foi solapada pela pressa e pelo agastamento típico, de quem acha que já detém informações suficientes para viver.

A literatura pede silêncio. A educação pede silêncio. Viver pede silêncio.

Quinto tempo – a contemplação

Outro fio, para tecer o manto luminoso do contador de histórias e do seu tempo de encantamentos: quero ser deslumbrada por estas vozes e provocar deslumbre.

Uma das vias para se deslumbrar com o cotidiano é lembrar, sempre, que a arte é um refúgio para a alma, e que temos a arte ao alcance da nossa mão.

Neste instante, convoco a literatura, a arte das palavras escritas e faladas, afinal, sem ela, não haveria a narração oral de histórias. O escritor é o primeiro narrador a dar voz aos personagens. Depois, vem o contador de histórias, que busca no texto ouvido ou escrito, a história que lhe encanta, para encantar o outro. Pois bem. Vamos invocar a literatura, para nos ajudar a restaurar este espaço de quietude e nos deslumbrarmos com o viver.

A literatura nunca foi tão necessária. Ela colabora para a inteireza do sujeito. Para efetivar a obra literária, o leitor deve cessar os movimentos externos e, se deixar tocar pelos efeitos e afetos do texto, o que implica em presentificação, estar inteiro na experiência literária. A literatura exige, que estejamos de corpo e espírito no espaço ficcional e, se não estivermos, corremos o risco da ficção não se materializar.

Esta vivência estética, promovida pelos poderes ocultos entre as linhas de um livro literário, faz da literatura uma arte imprescindível para os dias de hoje. Ela, a literatura, pede nossa cumplicidade e a nossa a inteireza durante a experiência, para que o mundo fictício se torne um mundo, no qual podemos penetrar e lá, após vivenciar as crenças e as emoções do personagem, acionar nossa própria memória, ativar nossas próprias crenças e sentimentos, e sair daquele mundo de mentira, modificado de verdade.

Ao cessar os movimentos externos, e se deixar tocar pelos efeitos e afetos do texto, o leitor efetiva a obra literária e é agraciado com uma vivência simbólica, capaz de promover, entre outras coisas, a autoidentificação ou a desidentificação, com aquilo que é lido.

Através da alteridade, a experiência literária nos possibilita ingressar na ficção e, deste lugar imaginário, ampliar contradições, resolver conflitos, e ver no outro, o personagem, aquilo que pode ser meu, ou aquilo que eu rejeito como sendo meu.

Para isto, é importante dar uma pausa das ações cotidianas, das inúmeras rotinas estabelecidas, e abrir espaço para o tempo circular, mítico e transformador, proporcionado pelas boas histórias.

Contemplar as histórias. Acho que encontrei o fio do tempo da criação. Escrevo levada por este fluxo de ideias, que se encaixam umas às outras, e o tempo, me traz o não-tempo, aquele que traz histórias. O tempo da narrativa não tem fim, não tem começo. Antes, como um espiral ascendente, ele vai se construindo.

> E para esse imaginário que está se formando sobre contos e contação de histórias, interessa um coração que se configura na forma circular e o movimento rítmico da circularidade. O círculo é símbolo da totalidade, do temporal e do recomeço. O círculo é a roda, e é na roda de fiar que as deusas tecelãs fiavam o destino. É na roda que soam as histórias, enquanto se tecem as tramas da imaginação. (BUSATTO, 2013)

Sexto tempo – intervalo

Levantei para fechar a persiana da janela da sala e protegê-la do sol. Percebi uma sombra se movimentando junto ao teto. Levantei os olhos e vi uma coisa preta voando. O gato se agitou com pequenos saltos, para pegá-la. Um filhote de pássaro, pensei. Como pode ter entrado, se todas as janelas têm tela de proteção?

Abro rapidamente a persiana recém-fechada e a janela, para a coisa sair. Quando ela viu a saída precipitou-

se para ela, mas ficou presa à tela, apenas por um instante, o suficiente para que eu pudesse identificar que não era um pássaro. Era um morcego. Um pequeno morcego. Ele atravessou a tela e voltou ao mundo de onde veio.

Minha cabeça começou a trabalhar rapidamente. Como pode um morcego alcançar o sétimo andar de um edifício, na região central de uma cidade grande? Morcegos não têm vida noturna, não saem apenas à noite? Que fazia este bicho aqui, em pleno meio-dia?

Enquanto me agito em especulações sobre a visita do morcego à minha casa, outro pensamento se apresenta, mais lógico, ainda que irracional. Afinal, um contador de história se vale de subjetividade e uma boa história para explicar seu mundo. E lá vou eu, à busca dos significados para o morcego.

Antes que me venham com explicações nefastas, do tipo, morcego é a personificação do mal, um vampiro perdido na cidade em hora imprópria, eu lhe digo, que as apresentações para este mamífero voador, no nível simbólico, vão além da representação do Nosferatu. E aqui, ninguém foi mordido por ele, portanto, nada de raiva entre nós.

Para alguns povos indígenas da América Central, que acreditam em reencarnação, o morcego está relacionado com o ciclo da vida: nascer, morrer, renascer. Alguns aspectos simbólicos, o relacionam com a jornada da alma. Ora, e não era disto que falávamos, no justo momento que deixei a escrita de lado, para proteger a sala do sol do meio-dia?

Para os maias, o morcego é uma divindade, o invocador das forças subterrâneas, símbolo do renascimento. A casa do morcego é uma das regiões que se deve atravessar, para se chegar à casa da morte. Seu aparecimento sugere a necessidade de alguma morte

ritualística, como o abandono de antigos padrões e crenças, para renascer como um novo ser.

Sua imagem está ligada ao ritual de morte simbólica do xamã, quando ele deixa a existência profana e terrena, e ascende a uma dimensão superior, que lhe dá acesso ao plano dos conhecimentos, que são revelados apenas aos iniciados, como os segredos dos rituais de cura.

Nesta abordagem, a cura está relacionada com o aspecto espiritual do ser e o morcego sugere o uso da coragem e determinação, para facilitar o renascimento e promover a ampliação da consciência individual. Ele nos lembra, dos sonhos adormecidos dentro de nós e nos propulsiona a encarar a nova vida, antes que os sonhos murchem e se apaguem. Lembra-nos, que somos os ancestrais do futuro e o que fazemos hoje, seja em pensamentos ou ações, afetará sete gerações que estão por vir.

No Extremo Oriente, o morcego é sinal de felicidade, longevidade, tranquilidade, saúde e boa morte. Outros simbolismos ligados a esse voador, não são tão benfazejos como os indicados acima. Nas tradições alquimistas ele era visto como um demônio. Estas interpretações não me interessam.

Lanço o olhar para o que edifica, afinal, a história é minha. A aparição do morcego materializa algumas reflexões do meu instante, este em que me revejo e me ressignifico, à luz dos sinais que me são dados. Morcegos voam à noite. Sonhos voam à noite. Sonhos constroem o futuro. Morcegos sugerem o novo. E eu? O que construo para as novas gerações? O que deixo para o mundo?

Acabo de lhe contar uma história.

Sétimo tempo – o sopro e a fala

Volto a atenção para as histórias e para os tempos do narrador, este sujeito capaz de "parar o tempo e nos apresentar um novo tempo" (BUSATTO, 2012). Lembro dos Wapixana, povo indígena que habita as terras que ficam entre os grandes rios, na fronteira do Brasil com Guiana. Há muito, eles sabem da força criativa das histórias, da fala que conta histórias. Dizem, que no começo tudo falava, tudo era *puri*. *Puri* é pluri, é prece, fórmula de encantação, magia.

Encantação é a linguagem dos seres que povoaram o mundo deste povo, quando a fala exercia seu poder criador. "Antes, falava e mudava as coisas. O mundo era maleável e tudo podia ser criado. Hoje o mundo é duro, a fala perdeu sua força". (BUSATTO, 2011). A fala, expressão da alma, é o que diferencia o homem do resto das coisas do mundo.

Para os Wapixana, desenvolver o potencial da fala tem alto valor simbólico e ensinar a falar, está relacionado com o processo de humanização do sujeito. A fala se reveste de tal importância, que as pessoas mais velhas, as que detêm maior poder de verbo são consideradas as bibliotecas da aldeia. São chamadas de *kwad pazo*, aquelas que sabem as histórias da comunidade, desde que o mundo é mundo. O *kwad pazo* é um sábio, e sabedoria, um derivativo da experiência de vida. Para eles, a fala, princípio cumulativo, só encontra sua plenitude na velhice, quando se é mais alma do que corpo.

O princípio vital é *udurona*. *Udurona* está presente na respiração, na fala e no sangue. É a força primeira que movimenta e anima o ser humano. *Udurona* é a alma. Na morte, a alma vai para um lugar não determinado e nem explicado por eles. Mas a morte não é o fim da *udorona*,

apenas o fim nesta existência. Enquanto há respiração, tem sopro, tem som, tem fala.

Eis a magia. O efeito encantatório do sopro e da fala. Através delas o homem recupera a criatividade da palavra original e transforma o mundo.

Acabo de lhe contar outra história.

Oitavo tempo – a memória

Gostaria de retomar algumas ideias, apresentadas e desenvolvidas em "A arte de contar histórias no século XXI", quando eu busquei, na cultura Ianomâmi, um mito que viesse esclarecer a função do narrador para aquele povo e fazer um paralelo entre o narrador e a sua função, no século XXI.

Através da fala do cacique Davi Kopenawa Yanomami, encontrei aquilo que buscava e que me ajudou a pensar a questão. Ele diz, que os brancos desenham as palavras, porque a sua memória é cheia de esquecimento. Enquanto os ianomâmis, guardam as palavras dentro deles, e cada vez que as recontam, aumentam seus pensamentos e tornam a palavra nova.

Olha que imagem forte. Ao se recontar uma história, ela se renova. Isto faz com que haja uma ampliação da consciência pessoal, faz com que o sujeito veja as coisas de uma forma diferente, veja as coisas de longe, coisas passadas, coisas dos antigos, e as ressignifique com uma nova forma de ser.

Ora, isto é transgressor e revelador. Veja que papel tem este narrador, quando se dá conta do tempo do renascimento das palavras. Costumo dizer, que o bom contador de histórias é aquele que sabe contar a sua própria história. Cada vez que se conta a nossa história ou a história de um outro, reatualiza-se a memória, e se faz com que as palavras se tornem vivas outra vez.

Este é um tema precioso. Contar histórias é tornar o antigo, novo. É trazer para o presente, o que estava esquecido. É despertar a memória, para manter a história viva.

Nono tempo - reticência ao invés de ponto final

Assim foi, assim é, assim será. Que as histórias acendam o fogo sagrado que mora no coração e nos faça melhores aos nossos próprios olhos, nos humanize e nos divinize, dotando-nos de iluminação e sabedoria, para encantar o outro com as nossas narrativas...

Referências

BUSATTO, Cléo. *A arte de contar histórias no século XXI* – tradição e ciberespaço. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. *Contar e encantar:* pequenos segredos da narrativa. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. *O Fio da História*. Curitiba: CLB, 2011.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

VIRILIO, Paul. *A máquina da visão*. Tradução de Paulo Roberto Pires. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MEMÓRIAS DE ENCANTADORES DE HISTÓRIAS... NAS (ENTRE)LINHAS DAS NARRATIVAS ORAIS

Ellen Maira Alcântara Laudares[1]
Ilsa do Carmo Vieira Goulart[2]

Desenrolando fios de narrativas...

"Exprimir acerca da contação de histórias e tudo que a circunda, extrapola as contingências de perscrutação das mais distintas perspectivas. Minha fascinação pelo ato de contar histórias teve início nos fins de tarde, quando eu e minha mãe íamos ver meus primos, tios e minha querida avó, Maria Geralda, que era uma tradicional contadora de histórias e foi a primeira educadora do sul de Minas, em que alfabetizava as crianças da cidade e de toda a zona rural no entorno de sua terra natal. Vovó vivia a relatar os "causos" de sua época, como o espantoso dia em que a igreja anunciou nos alto-falantes da cidade de Guapé, Minas Gerais, o falecimento da Maria. Considerando ser a minha avó, que na época havia se mudado para lecionar em Formiga, MG, à aproximadamente 100 km, um comboio partiu, choroso, de Guapé rumo a Formiga, para oferecer o último adeus a minha estimada avó. Lembrando aqui que naquela época, não havia telefones, os meios de comunicação eram morosos e chegavam a demorar dias

[1] Mestre em Educação. Professora Substituta do Departamento de Educação da Universidade Federal da Lavras.
[2] Professora do Departamento de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Lavras.

para se propalar informações de uma cidade à outra. O ônibus então seguiu rumo ao endereço da casa de vovó.

Os amigos mais próximos se preparavam para acalentar as quatro filhas da Maria Geralda, que ficariam sozinhas no mundo, uma vez que minha avó já era viúva. Ao baterem a campainha, o portão já se encontrava aberto. Foi então que eles desceram a rampa de acesso a casa, que naquele instante parecia ainda mais longa e infindável. Adentraram todos juntos, eram aproximadamente quarenta pessoas, chorosas, quando avistaram Celina, a filha mais nova de Maria Geralda. Abraçaram-na fortemente, quando enxergaram, ao fundo, uma sombra de uma senhorinha, já curva, de andar vagaroso, momento em que se iniciaram os gritos:

– *Ai, socorro, Geralda! É ela mesma? Acode gente, acode que estou passando mal...*

Sim, era vovó, viva, em carne e osso! Vovó, no primeiro momento, se espantou com toda aquela gente chorando por seu falecimento, até conversarem e esclarecerem o mal entendido, as lágrimas caíram sem cessar. Foram dados muitos abraços e agradecimentos a Deus pela vida da vovó Geralda. Com o passar dos anos, esta história veio a compor o repertório divertido de narrativas de minha avozinha..." (LAUDARES, 2018, p.13-14).

"Quando criança o alpendre parecia alteroso, o que o engrandecia não era a metragem dos quase 90cm da perdura alvenaria, mas a flexibilidade do fantástico, do encontro com o impossível, com o inimaginável. Foi ali, abaixo de um alpendre que as palavras tomaram formas, tons e ritmos... Palavras fortes, tecidas no entretom paterno e narrador, abriram-me espaços para a criação imaginária, que me colocou em proximidade com a leveza e a fluidez, os medos e os assombros presentes nos

contos populares. Os olhos entreabertos e os ouvidos atentos às palavras que se encadeavam em suspense e me amedrontavam, mas que não me deixaram esvair, sair no esvaziamento angustiante da interrupção das histórias, queria ir até o final. Para isso, enfrentava, junto ao temor do desconhecido, o peso do cansaço, o incômodo do sono e do frio das noites geladas na varanda da casa. Ficava estática, acompanhando vigilante o desenrolar de cada causo, de cada trama contada. Em frases alongadas criavam-se fabulosas narrativas que, em afinco esforço, eram encenadas pelo dramaturgo iniciante. As palavras dançavam no ar, em espaços que desconhecia. O desejo era o findar das histórias infindáveis, criadas e ampliadas, com intencionalidade, para atrair a atenção de um público constituído por familiares, amigos e até curiosos, que enchiam o alpendre da casa. Por vezes, as histórias recontadas, já conhecidas, eram reavivadas e replicadas pela voz, narradora e inebriante, de um pai contador causos em noites estreladas...

Somente tempo depois fui perceber o quanto as histórias contadas por meu pai foram provocadoras tanto de risos e sonhos, quanto de incertezas e frustrações, decorrente da tentativa de compreender a distância entre o real e o ficcional, no entanto colocaram-me frente ao mundo de possibilidades inventivas do ato responsivo da linguagem e do ato da criação imaginária. Apresentavam-me, sem reservas, à preciosidade do ato de ler, antes mesmo da apreensão do código linguístico" (GOULART, 2018, p.21).

As lembranças que compõem as narrativas, aqui descritas, apresentam-se envoltas num enredo de enlace familiar e afetivo, trazem episódios de acontecimentos reais de alguém que um dia ouviu ou vivenciou uma história, um fato vivido que se torna mote para outras

histórias... Lembranças que demonstram os percursos narrativos que antecedem processos formativos de um contador ou amante de histórias. Os excertos narrativos demonstram momentos marcados pela ação encantadora de um contador de histórias.

As histórias contadas, encenadas ou lidas se fizerem presentes, de alguma forma e em algum momento, na vida pessoal de cada sujeito, reproduzidas e criadas por autores, narradores ou contadores que, em proximidade ou distanciamento, com afeto ou pesar, deixaram as suas marcas, porque o ato de viver se molda em cenas diárias, em enredos e tramas vivenciados na complexidade das relações humanas, nos desafios do cotidiano, nos fazeres e desfazeres de cada dia, que ao serem retomados, seja na oralidade, na escrita, na filmografia, em imagens, entre outras, constituem-se em narrativas.

Estas narrativas ganham a vivacidade pela voz de um narrador que, para Benjamin (1994), possui a liberdade para interpretar a história ao seu modo, com seu olhar, com seu estilo, imprimindo na narrativa a sua marca, sua identidade. Possuidor de uma memória oral, o narrador segue em busca de uma descrição de cenas, com a junção de palavras, gestos, vozes, figurinos, cenários, compondo de modo envolvente a sua história.

Tomando como inspiração os dois fios de lembranças citados, tecemos uma reflexão sobre a arte da contação de histórias, tendo em vista que o ato de narrar possui densidade na memória e na capacidade de rememoração. A ação de contar percorre os labirintos da memória, pois a cada tentativa de aproximação com o passado, os acontecimentos, no caso, as histórias ganham outras cores e nuances, porque a memória não é estática, nem fixa, mas dinâmica e fluida, joga com a fugacidade, trata-se de uma produção marcada pela instabilidade e seletividade dos acontecimentos (GOULART, 2009).

A memória, segundo Certeau (1994), aproveita-se de modos de procedência, organizado pela *ocasião*, ou seja, fatos, situações ou acontecimentos que oportunizam a reminiscência, no comportamento do cotidiano. Para o autor, a memória utiliza de três modos de procedência: o jogo "múltiplo da alteração", a "prática metonímica da singularidade" e a "mobilidade desconcertante". A primeira procedência, "jogo múltiplo da alteração", é formada por encontros externos, de relações estabelecidas por meio de fatos vivenciados com outras situações já vivenciadas, marcas colecionadas internamente. (CERTEAU, 1994, p.164). O segundo modo de procedência da memória é a "singularidade" da resposta produzida em gestos ou palavras. Para Certeau (1994) a memória é feita de clarões ou focos de lembranças e fragmentos particulares, de um a muitos detalhes. Embora incontáveis coleções de fatos estejam retidos, nem tudo é lembrado, apenas um foco que se sobressai, que se destaca em relação ao todo que se tem armazenado (GOULART, 2009). O terceiro modo é a "mobilidade da memória" em torno de si mesma. Há uma capacidade implícita de alterar detalhes, pois se deparam com uma ferrugem do tempo: o esquecimento. Os fragmentos não são o que realmente parecem ter sido: "[...] nem objetos, pois escapam como tais; nem fragmentos, pois oferecem o conjunto que esquecem; nem totalidades, pois não se bastam; nem estáveis, pois cada lembrança os altera" (CERTEAU, 1994, p.165).

O narrador trabalha com a memória, num jogo "múltiplo da alteração", relacionando a história com o vivenciado, numa prática metonímica da "singularidade", colocando a cada narrativa um gesto, um tom peculiar na "mobilidade desconcertante" das minúcias, de construir em palavras ou no timbre da voz, pormenores da cena detalhada. Entendendo que a memória é parte

constitutiva da ação narrativa, apoiamos neste viés argumentativo, para trazemos uma reflexão sobre ao ato de narrar e a figura do narrador nas tramas das atividades de contar e encantar das histórias.

O contador de histórias e as narrativas: em linhas de reflexão

As histórias, desde a antiguidade, são contadas para que se perpetue a memória, para que os ensinamentos sejam repassados de uma geração à outra, bem como para que as leis, das mais diversas ordens, da divina à social, sejam reforçadas ou impugnadas, conforme enfatiza Carrière (2008). Segundo o autor, as narrativas se fazem presentes em todos os espaços, são reforços da curiosidade e do inesperado, bem como da inquietação humana.

> Contar história, além de uma partida rumo a outro lugar, é uma maneira específica de, num mesmo movimento, deixar-se levar pelo tempo e de negá-lo no mesmo golpe. Um tempo de narração se instalou quase sem esforço no leito do mestre irresistível. Ele parece perder qualquer influência e toda a ação sobre nós mesmos (CARRIÈRE, 2008, p.13).

Para Murray (2003), a humanidade concebeu seu universo alegórico e fantasioso ao longo do decurso civilizatório, especialmente a partir de seu aprofundamento na sociedade oral. A escrita somente surgiu como aquela que novamente configurou-se em um construto social e cultural do homem, após milênios de anos da palavra oral.

> A linguagem é tão esmagadoramente oral, que, de todas as milhares de línguas – talvez dezenas de milhares – faladas no curso da história humana, somente cerca de 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura – e a maioria jamais foi escrita – Das cerca de 3 mil línguas faladas hoje existentes, apenas aproximadamente 78 têm literatura (ONG, 1998, p.15).

Para Ong (1998), a execução da língua oral traspassou toda a história da leitura. Até mesmo na leitura feita em silêncio ela se faz corrente, em tal grau para decodificar como na conversão da letra em som dentro da mente. Conforme o autor, a oralidade é capaz de subsistir sem a escrita, contudo a escrita não persiste sem a oralidade, a primeira, diferentemente da escrita, não gera vestígios fósseis para serem avaliados, portanto, durante anos, a sua investigação tornou-se desvalorizada. O conhecimento, no período da cultura oral, precisava ser assimilado e repetido, para que não se perdesse.

> As pessoas das sociedades orais aprendem pela prática, [...] aprendem ouvindo, repetindo o que ouvem, dominando profundamente provérbios e modos de combiná-los e recombiná-los, assimilando outros materiais formulares, participando de um tipo de retrospecção coletiva, não pelo estudo no senso restrito (ONG, 1998, p.17).

Desde então a língua passou a ser compreendida como viva e dinâmica, em que as sociedades orais atribuíram às palavras potencialidades de transformação, tendo na memória o principal recurso de sobrevivência, assegurando o conhecimento via os mais velhos e transmitindo-os aos mais jovens. Dentre outros autores que tratam dessa questão, destaca-se Mellon (2006), que defende a posição de que o ser humano é, por natureza, um contador de histórias, que possui um infindável

repertório de temas, sejam eles individuais ou coletivos. As palavras, os sentidos, os movimentos circundam o contador de histórias, estruturando os ambientes emocionais e físicos, possibilitando, assim, o desenvolvimento do pensamento, potencializando a criatividade e a imaginação.

> Elementos poderosos de velhas histórias como o enredo, a linguagem e o imaginário agem nas psiques do século XXI como um bom alimento, fazendo com que o corpo e o sangue se revigorem com alegria e disposição. O próprio processo de contar histórias através do uso da voz, dos gestos, da participação da plateia e das fontes de sabedoria que a atividade resgata, é evocado do âmago de um saudável estado de aventura criativa (MELLON, 2006, p.14).

Por meio do ato de contar histórias concebeu-se a memória dos povos. Desde as mais distintas culturas, às mais diferentes formas de linguagens, o ato de contar histórias afigura-se como elemento constituinte da cultura, sempre em renovação, considerado uma arte de compartilhamento, acolhimento e acalanto, que possibilita a ressignificação da vida em si, e a transcendência daquilo que é humano, como os mitos e os ideais imaginários.

As narrativas emergiram para que fosse possível explicar o inexplicável, como as indagações sobre o que era morte e vida e de onde viemos? Perguntas estas que estavam entremeadas no seio das comunidades consideradas civilizadas e nos grupos apontados enquanto primitivos, ambos instigados pela aspiração de compreensão do universo. Por meio das histórias, passa a ser possível compreender as situações-problema e as suas possíveis soluções, multiplicando e potencializando os saberes humanos, pois,

> Na narração oral, o narrador é essencialmente um artesão da palavra e das técnicas narrativas. Orador hábil, o narrador utiliza o poder de sedução, mágico (quase hipnótico) e sedativo da palavra para construir sua história, por mais inverossímil que possa ser. A narrativa de um orador deve ser tão eloquente e convincente como a de um mediador. Uma boa história ficaria absolutamente aguada se faltassem ao narrador, palavras concisas, expressões eloquentes e adjetivos contundentes para narrá-la. Construir uma história, um discurso, uma narrativa na mediação, é semelhante ao processo que seguimos para contar o enredo de um relato oral (NKAMA, 2012, p.261).

Para Huizinga (2000), existia uma necessidade indispensável ao homem, a de dispor o universo no seu entorno e significá-lo. Segundo o autor, o homem originário, por meio das lendas e dos mitos, tenta compreender os fenômenos universais atribuindo-lhe um fundamento divino. O pensamento primitivo oral estabeleceu relações por meio dos componentes observados de forma sintética, ou seja, foi realizada a junção de distintos fenômenos, na tentativa de assimilá-los, misturando-se à própria natureza. Depois de séculos, narrando suas histórias, os homens perceberam que se tornaram os defensores da memória de um povo, sendo possível resgatar aprendizagem, repassar valores e conhecimentos por meio das histórias.

Assim como afirma Nkama (2012), Freire (1981) assegura que é preciso identificar as nossas origens, a nossa individualidade e descodificar o mundo e a nossa cultura. Narrar histórias é então, constituir interação entre aqueles que se apropriam da história, com quem a ouve e quem a conta. No tocante à questão do ato de contar histórias, Moraes (2012) coaduna com Sousa Santos (2005, 2008), quando reafirma o esquecimento da sabedoria popular, subordinado à manifestação preponderante do

conhecimento científico, que determina a forma de se fazer o saber contemporâneo, definindo-se como o saber absoluto. Abarcando a posição de Sousa Santos (2005, 2008), mas adicionando outras características, Moraes (2012) considera que o contar histórias deve ser abalizado como meio de renitência à predicação soberana da ciência.

A robustez do narrador oral residia na sua habilidade de organizar o mundo por meio das histórias, sendo a sua voz, sua expressão, sua performance e os seus gestos, o que intensificariam a veracidade do que foi narrado. À vista disso, a contação de histórias é um componente da representação de cada indivíduo, que o possibilita sentir, perceber e expressar ideias e pensamentos, se fazendo presente em todas as culturas, em diferentes perfis socioeconômicos, insubmissa ao tempo e ao espaço, apresentando uma correspondência intrínseca entre quem conta e quem ouve a história. Dentre os autores que tratam desta questão, destaca-se Moraes (2012) que descreve o liame do contador com seu público como dialógico, pois "contar histórias não é um monólogo, mas um constante diálogo. [...] quanto maior o respeito que este mostre às diferentes crenças e modos de se ver e constituir o mundo, mais amplos os diálogos serão, menos monológica, mais dialógica, quiçá heterológica" (MORAES, 2012, p.49-50).

Pode-se afirmar que, conforme Busatto (2013), o contador de histórias apresenta duas categorizações: tradicional e contemporânea. O primeiro é fruto advindo da tradição, aportado pela oralidade, mantenedor da memória de seus antepassados, em que realizava suas contações nos diminutos grupos de convívio diário, que tem em seu âmago o ser, o porta voz de sua tradição e cultura enquanto o segundo é aquele que se faz ouvido nos mais diferentes públicos e suportes. Assim, como elenca Benjamin (1994), as três características marcantes

do contador de histórias são: a experiência, a artesania e o senso útil:

> O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer a um acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. [...] O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo (BENJAMIN, 1994, p.221).

Da mesma forma que Benjamin (1994), García (2012) afirma que o contador faz uso de uma narrativa que apresenta características marcantes: por meio dos trovadores, dos contadores de histórias populares e dos profissionais, todos se influenciaram e expediram diversos contos, romances, exercendo a transmissão de valores, ao passo que o contador contemporâneo é resultado da complexidade social, tecnológica, urbana e globalizada, fundeado na cultura tecnológica e escrita.

O ato contemporâneo de contar histórias obteve diferentes delineamentos, agregando à contação distintos instrumentos, deslocando-se por correntes espaços e atribuições, possibilitando também numerosos territórios de atuação, a exemplo as escolas, os hospitais, as clínicas, teatros, praças, dentre outros. Em conformidade com Moraes (2012, p.16),

> o contador de histórias é o agente que (re)produz o texto na forma oral. Ele, segundo Bronckart (1999), é ao mesmo tempo emissor, correspondendo ao indivíduo enquanto organismo que produz o texto; e enunciador, no caso o

> papel social que este assume no momento da narração: professor, pai, artista, avó, palestrante.

No intuito de perenizarem a contação de histórias, os narradores fazem uso do cinema, da televisão, das redes sociais. Aquele que narra uma história deve estar preparado para gerar uma cumplicidade entre o ouvinte e a história, promovendo um espaço para o audiente se envolver com a narrativa. Os principais mecanismos do narrador são o seu corpo e a sua voz, e ambos irão transmitir as emoções ao enredo. A voz se configura no elemento natural, e a escrita "se constitui numa língua segunda, os signos gráficos remetem, mais ou menos, indiretamente às palavras vivas" (ZUMTHOR, 2005, p.63). Por sua função elocutória, a voz, durante uma contação de histórias, precisa ser entoada em consonância com o que é narrado, a performance, exercida pelo narrador, deve ser consequência da sua leitura e do estudo da sua ação, permitindo que a narrativa seja significativa ao ouvinte ou ao leitor.

Depreender as múltiplas formas de linguagem, seja a contação oral ou a escrita, é também compreender o contexto em que foram produzidas, nesse viés,

> [...]não existe uma forma de linguagem mais expressiva que outra, atribui-se à expressividade aos diferentes gêneros discursivos, em conformidade com a finalidade formulada e seu contexto. À vista disso, o ato de narrar histórias pode ser compreendido como uma tendência natural do ser humano, uma forma considerável de estabilidade cultural e uma relevante ferramenta de aprendizagem (BRUNER, 1990).

Em via disso, ao narrar um episódio, o narrador expõe sua forma de ver o mundo, de modo que narrar torna-se uma sistematização da experiência para a compreensão do fato ocorrido, assim como também ocorre com o ouvinte. Narrar

e ouvir não são ideações livres, visto que englobam o saber, a racionalidade e a identidade de como se percebe o mundo. Na prática, segundo Chartier (2001, p.82), "a capacidade de decifração que muitos possuem recobre uma gama de habilidades das mais virtuosas às mais hesitantes".

Assim, é por meio das narrativas que o contador de histórias e o seu ouvinte, comunica-se, dissemina-se e constitui sua tradição. Narrar a sua própria experiência remete à memória sobre a vida social, ao cotidiano, aos significados e significantes que o sujeito atribui aos fatos, compreendendo que "a experiência é o que nos passa, acontece, chega, sucede" (LAROSSA, 2002, p.26).

As narrativas empregadas pelos contadores se constituem por distintos pontos de vista, existindo distintas versões de uma mesma narrativa, que se formam de modo a significar a própria existência, promovendo a compreensão da realidade. Contar histórias tem sua base nos povos ancestrais que narravam e representavam histórias para difundirem seus rituais, conhecimentos, mitos e experiências vividas, transmitindo a sabedoria de uma geração para a outra e perpetuando as lembranças e a cultura de um povo. Trata-se de uma arte essencialmente, fundada pela coletividade e para a biocenose. Narrar histórias é o mesmo que integrar os ouvintes por meio de histórias, músicas, casos, suspense, risos, desafios, dentre outros.

> O contador narra para se sentir vivo, para transformar sua história pessoal numa epopeia, uma narrativa essencial. Esse personagem e suas palavras aladas sempre estiveram presentes na alma da comunidade. Ele recebeu vários nomes através dos tempos: era o *rapsodo* para os gregos; o *griot* para os africanos; o *bardo* para os celtas; ou simplesmente o *contador de histórias* (BUSATTO, 2013, p.18).

A utilização da narrativa acontecia como uma tentativa de organização social, como forma de propagação dos mitos que fundamentavam a cultura, o contador era aquele que acondicionava viva a consciência do seu povo por intermédio da memória e o seu elemento essencial era a palavra. Por meio da palavra o narrador poderia extasiar, galhofar, compungir ou até mesmo terrificar e espavorir os ouvintes (BUSATTO, 2013).

Ao contador é permitido emocionar quem o ouve e até a si mesmo, e dessa forma reverberar toda a sua crença e conhecimento. A transmissão das histórias, anteriormente, acontecia via oralidade, de uma geração à outra e era uma forma de serem preservados os saberes fundamentais à sobrevivência de um povo.

O contador se apresentava como aquele que aconselhava e disseminava os saberes obtidos ao narrar, para isto era necessário coletar os saberes de seu povo e representá-los por meio das histórias, em ocasiões onde as pessoas formavam círculos no entorno da fogueira e ouviam as narrativas. O contador de histórias trazia consigo os códigos de uma narrativa, mesmo que de maneira intuitiva, ele a permitia de maneira aberta, não findada a história, explicitando os vazios e convocando o ouvinte a interpretar o que lhe fora narrado. Os contadores narravam lendas, contos, fábulas, casos, mitos, "causos", o que possibilita o imaginário e a idealização do desfecho da história, mesmo sendo criações milenares.

> O texto narrado é um relato pessoal, um fato vivido, ele é muitas vezes pontuado por pausas e silêncios, o tempo da memória do contador e também a trilha, que leva o ouvinte até o cenário da ação narrada, para repousar ali sua imaginação. Esses detalhes, nunca explicados, nunca preenchidos pelo conto e, consequentemente, pelo

> contador de histórias, transformam o ouvinte numa grande interrogação e se tornam elementos de encantamento e envolvimento, pois cabe ao ouvinte significar o narrado de acordo com seus referenciais internos (BUSATTO, 2013, p.18).

Para Ong (1998), o contador apreende suas técnicas no ato da narração e no perpassar da vida cotidiana, como uma característica do pensamento da cultura oral, que associa as histórias aos eventos da atividade humana. A posição deste autor coaduna com a de Benjamin (1983, p.58), pois as narrativas são trocas de experiências e,

> a experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores. [...] quando alguém faz uma viagem, então tem alguma coisa para contar, diz a voz do povo, e imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas não é com menos prazer que se ouve aquele que, vivendo honestamente, ficou em casa e conhece as histórias e as tradições de sua terra.

O contador de histórias compreende-se em comunhão com o narrado e extrai dele os significados e significantes presentes, configurando a leitura de mundo a datar da interpretação do mundo cultural em que está inserido, para posteriormente partilhá-lo com o ouvinte, sociabilizando o saber e configurando o ato de narrar histórias em um átimo de concepção de sua convicção. Segundo Zumthor (1993), há três modalidades de oralidade: a oralidade "primária", em que os representantes não possuem envolvimento com a escrita; a "secundária", quando há uma oralidade mista, em que os sujeitos convivem com a escrita, contudo, a mesma pouco influencia o seu cotidiano; e a "terciária", em que há a total apropriação da escrita para a manutenção da oralidade.

Ong (1998) posiciona-se de forma aposta a Zumthor (1993), no sentido de pormenorizar as culturas que não compreendiam a escrita e as culturas pós impressão, a atual cultura tecnológica.

Com a extensão tecnológica e a emergência das mídias eletrônicas ou digitais, a exemplo do rádio, televisão, cinema, redes sociais, a arte de contar histórias aproximou-se da extinção,

> são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 1987, p.198).

Com o surgimento da imprensa, as revistas e os jornais reverteram-se nos agentes culturais sociais e os contadores foram olvidados. Contudo, vale ressaltar que a informação veiculada por meio da imprensa segrega o imaginário, o extraordinário e os silêncios, capazes de encantar e envolver os ouvintes, avultando a narrativa, permitindo os devaneios, os passeios e ampliando o tempo narrado, conduzindo o ouvinte por caminhos a serem escolhidos por ele próprio. A narração não se exaure, conserva-se coesa e possibilita desdobramentos mesmo após muitos anos.

A arte de narrar histórias sugere uma pausa na apressada rotina do homem contemporâneo, afigura-se como um ensejo a um momento de comunicação. Momento este não tão cheio de informações, mas sim, histórias.

> Cada manhã nos informa sobre as novidades do universo. No entanto somos pobres em histórias notáveis. Isto ocorre porque não chega em nós nenhum fato que não já

> tenha sido impregnado de explicações. Em outras palavras: quase mais nada do que acontece beneficia a narrativa, tudo reverte em proveito da informação. Com efeito, já é metade da arte de narrar, liberar uma história de explicações à medida que ela é reproduzida (BENJAMIN, 1994, p.61).

Atualmente, os narradores de histórias, encontram-se incorporados a um hodierno contexto mediado por distintas formas de comunicação e transmissão de conhecimentos e rotineiramente seu tempo é tomado pelo trabalho, televisão e redes sociais. Os contadores de histórias podem ser encontrados nas comunidades dos centros urbanos, na zona rural, em diferentes locais, todavia, o tempo e a palavra ainda se constituem em sua memória e em sua matéria de trabalho. Benjamin (1994) assevera que a superficialidade das relações sociais atuais, promovem a extinção da partilha e que a individualização faz com que se perca a familiaridade e aproximação com o universo das histórias. Porém, o contador de histórias permanece a existir, desafia as tecnologias e apropria-se delas em sua arte de narrar.

É possível conviver em um mesmo espaço, o contador tradicional, que narra os fatos de sua tradição e o contador contemporâneo, que faz uso da narração oral e a transforma em espaço de recomposição estética e simbólica, que obtém sentido por meio da troca entre o público e o artista, em uma relação objetiva. Enquanto para Machado (2004, p.23), "o que importa é que o conto estabelece uma nova conversa entre sua forma objetiva – a narrativa – e as ressonâncias subjetivas que desencadeia, produzindo um efeito particular em cada ouvinte".

Os contos populares são abundantes em temas controversos, que retratam os conflitos vividos rotineiramente, aproximando-se da realidade de toda

população, uma vez que abarcam comportamentos e características humanas. O contador contemporâneo opera em um sistema de oralidade secundária, isto é, localiza-se dentro do contexto da cultura letrada, que se apropria da escrita e das diferentes tecnologias (ONG, 1998).

Emerge em distintos domínios da sociedade, instigado pela vontade de se fazer ouvido, açorado pela aspiração de conhecer a fundo a narração. Traz consigo a defluência de seu tempo e das formas de comunicação, imprimindo em sua narrativa, marcas de outras artes, como a poesia, o teatro, o canto, a dança etc. Para que as palavras tenham vida, o contador de histórias faz uso do seu corpo como ferramenta de pronunciamento de sua arte, obsequia a expressão viva para abrilhantar e oportunizar a emoção a sua sequência narrativa. Por conseguinte, ao narrar uma história, o contador concede seu corpo para a narrativa, com o propósito de que a narrativa o governe, para além de qualquer situação.

Por fim, ouvir, contar ou ler uma história instituem capacidades de contemplação estética, por sua habilidade de abarcar e integrar as experiências vividas e reconhecer a beleza sem justificação. A permanência das histórias ao longo dos anos se deve a sua qualidade de gerar signos e também à sua plasticidade. As histórias orais eram e são contadas de acordo com o contexto social, geográfico e cultural do narrador. Baseado no arcabouço narrativo, o contador contextualiza, elabora personagens, cria a ambiência narrativa, destaca e sobreleva os fatos em conformidade com sua perspectiva.

Tecendo em fios de arremate...

A partir da reflexão proposta procuramos compreender as nuances da arte narrativa, o que permite acionar espaços obscuros da intimidade do ser. A narrativa

torna-se lugar de potencial criativo, lugar para onde se transporta, considerando a imaginação enquanto inventiva, criadora, imaginativa da própria essência humana (MACHADO, 2004).

Neste percurso narrativo a figura do narrador exerce seu protagonismo, pois ao trazer à tona uma história, por dar a conhecer um fato, por criar possibilidades de se experienciar, de sensibilizar, de emocionar, "[...] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois" (BENJAMIN, 1994, p.37).

A narrativa ganha forma, corporifica-se pela voz, gestos, palavras e silêncios de um narrador. As narrativas em meio a uma prática que decorre de um contar e de um ouvir histórias de príncipes e princesas, de assombrações, de seres meio bichos, meio homens, de tragédias, de dificuldades, de viagens, de lutas e conquistas, ao redor de um fogão à lenha, uma fogueira ou alpendre da casa. Resumia-se numa reunião de pessoas que desenrolavam fios de uma narrativa, na qual entrelaçavam histórias e, com isso, asseguravam a atenção do público ouvinte. Pois age e atua na expressividade, e quanto maior a naturalidade com que o narrador abdica às sutilezas psicológicas, mais prontamente a história se gravará, ficará selada na memória do ouvinte, "[...] mais completamente ela se assimilará na sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado cada vez mais raro" (BENJAMIN, 1994, p.204).

O papel que o narrador exerce não se resume em memorizar histórias e reproduzi-las com precisão, mas em assumir que ao contar uma história está envolvendo seu público a tal ponto de se gravar o enredo na memória,

provocar-lhe um ato de afeto, uma marca, uma experiência e instigá-lo ao (re)contar sua própria história, pois segundo Benjamin (1994, p.205), "[...] contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas".

Referências

BENJAMIN, Walter. *O narrador.* In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *O narrador*. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Mágia e Técnica, Arte e Política*. Traduzido por Paulo Sérgio Rouanet. (Obras Escolhidas; v. I). São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Rua de Mão Única. Traduzido por Rubens Rodrigues Torres Filho e José Martins Barbosa. Obras Escolhidas; São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRUNER, Jerome. *Aspectos de significado:* para uma psicologia cultural. Lisboa: Edições 70, 1990.

BUSATTO, Cleo. *A arte de contar histórias no Século XXI, Tradição e ciberespaço.* Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

CARRIÈRE, Jean-Claude. C. *Contos Filosóficos do Mundo Inteiro.* São Paulo: Ediouro, 2008.

CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano.* Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro, do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP, 1998.

_____. *Historia y praticas culturais.* Entrepasados, Buenos Aires: Ano IV, 1999.

_____. *Cultura Escrita, Literatura e História.* Porto Alegre, RS: Artmed, 2001.
FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido.* 10. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
GARCÍA, Carles. Muitos anos atrás, aconteceu em um lugar distante chamado Europa. A arte de contar histórias e a Europa Moderna. In: MORAES, F.; GOMES, L. *A Arte de Encantar* – O contador de Histórias contemporâneo e seus olhares. São Paulo: Cortez, 2012.
GOULART, Ilsa do Carmo Vieira. *O livro:* objeto de estudo e de memória de leitura. 191f. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação), Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens.* 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n° 19 p.20-28, jan. /abr. 2002.
LAUDARES, Ellen. Maira. Alcântara. *Literatura Infantil Digital*: um estudo sobre os aplicativos de contação de histórias. 118f. 2018. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Lavras, Lavras, 2018.
MACHADO, Regina. *Acordais:* fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias. São Paulo: DCL, 2004.
MELLON, Nancy. *A arte de contar histórias.* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2006.
MORAES, Fabiano. *Contar histórias.* A arte de brincar com as palavras. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2012.
MURRAY, Janet H. *Hamelet no Holodeck:* o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itaú Cultural: UNESP, 2003.
NKAMA, Boniface. Ofogo. A arte de contar histórias: entre o mito, a ponte e a realidade. A formação do contador de

histórias na África. In: MORAES, F.; GOMES, L. *A Arte de Encantar* – O contador de Histórias contemporâneo e seus olhares. São Paulo, SP: Cortez Editora, 2012.
ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita.* Campinas: Papirus, 1998.
SOUZA SANTOS, Boaventura. *A crítica da razão indolente:* contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez Editora, 2005.
_____. *A gramática do tempo*: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez Editora, 2008.
ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura.* Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

DE ENCANTADA A ENCANTADORA DE HISTÓRIAS

Elaine Cristina Villalba de Moraes[1]

Somente um Encantado pode vir a ser um Encantador

Quando fui convidada para escrever um capítulo para este livro, senti-me honrada e muito grata a Deus, pois que melhor sentimento poderia ter com a oportunidade de compartilhar trajetória e desafios de um ofício que há 15 anos dá enorme sentido a minha existência. Identifiquei-me imediatamente com o título deste novo livro, "Encantadores de Histórias", pois encantar e ser encantado são expressões próprias da vivência do Contador de Histórias em suas múltiplas faces. Além disso, acredito tanto no encantamento desta arte, que me apresento artisticamente como Nani Encantadora de Histórias. Mas, então, o que eu poderia registrar em algumas páginas, deste livro, que represente uma contribuição significativa aos meus pares encantadores?

Acredito que toda arte, sendo um produto estético-cultural, impacta a sensibilidade das pessoas de variadas formas, produzindo inúmeros efeitos sensoriais, por isso pensar em "Encantadores de Histórias" mobiliza atenção com certa afetividade, para quais os tipos de encantamentos que somos capazes de identificar e analisar, a fim de compreendermos a função dos Encantadores de Histórias.

---

[1] Filosofia e Psicanálise – Atriz, Contadora de Histórias - PROEC-Unicamp.

Segundo os dicionários de língua portuguesa, *encantar* é um verbo que pode significar o mesmo que fascinar ou seduzir, enfeitiçar, maravilhar, mas apenas substituir estas palavras para exprimir o que significa esse encantar e seus encantadores não é suficiente. É verdadeiro afirmar como é fascinante ver um bom filme ou escutar uma bela história. Também é comum dizer que se fica seduzido pelo jeito do Contador jogar com as palavras, pela sua expressão do corpo e voz. Assim como, podemos falar que uma criança ficou enfeitiçada por uma história pedindo para que ela seja contada repetidas vezes.

Mas como isso acontece? De que forma e por quê?

Certas palavras não podem ser compreendidas se não forem adequadamente contextualizadas, então, o convite me lançou ao desafio de escrever um ensaio hermenêutico cultural, tendo como conceito chave a palavra *encantamento*, numa tentativa de alcançar uma nova interpretação do "fazer" Encantar Histórias. Tal leitura é possível, uma vez que o nosso existir através das Narrativas está presente desde os primórdios da humanidade. Isso já é uma prova viva de que há algo permanente na essência desse ato e que o faz perdurar mesmo em tempos tão cibernéticos quanto o nosso. Se a palavra *encantamento* parece ser muito mágica para explicar e descrever esta aventura humana, haveremos de compreender então por que ela cabe tão bem no contexto da Arte do Contador ou Narrador de Histórias. Para compreender o existir, segundo a filosofia fenomenológica, é necessário compreender os ciclos de existência e do vir a ser, sendo assim, aproveito esse espaço para uma leitura particular, entendendo o *encantamento* tanto como parte da ação deste fazer, como é também parte do resultado do Era uma vez. Ou seja, encantamento é a mola propulsora que impulsiona o Narrador, mas também é o produto do seu trabalho

quando o ouvinte se vê encantado. Para esta empreitada, muitas linhas com histórias reais de uma Carochinha Encantadora de Histórias, cujos exemplos oriundos da prática, pretendem ilustrar o encantamento afetivo dessas rememorações, a fim de interpretar e analisar as relações narrador-ouvidor, contador-escutador, e abarcar alguns dos tantos significados de Encantamento no contexto das Contações de Histórias.

Iniciarei defendendo que um Contador de Histórias é aquele que, primeiramente, foi *encantado* para depois se tornar *Encantador* de Histórias. Contarei a minha própria trajetória de encantada e vir a ser uma Encantadora de histórias. Em seguida, o artigo terá ênfase para os efeitos que a Narrativa oral ou escrita tem na vida das pessoas e da sociedade, conto com o auxílio da psicanálise e da filosofia, para uma leitura da função humanizadora do Ato das Narrativas. E por último, mesmo que deixando de aprofundar sobre outros encantamentos, mas por considerar uma prioridade, convoco transitarmos para a grande atribuição e expectativa que a sociedade reveste no trabalho do Contador de Histórias, a árdua tarefa de formar novos leitores em dias atuais.

Não importa qual o sentido do encantamento, ele estará sempre presente, seja antes, durante e após o trabalho do Contador de Histórias. Por meio desses encantamentos que o mundo do Faz de Conta das Histórias tem auxiliado a humanidade a viver na realidade. Por fim essa é a grande contribuição do Encantador de Histórias, humanizar.

Para *encantar* é preciso ter sido encantado por um *encantador*

É premissa dizer que o objeto antecede o desejo e que o desejo reconhece seu objeto assim que o percebe.

Isso funciona desde a escolha de um par amoroso, quanto para a escolha de uma profissão, e da mesma forma é possível que muitos Contadores de Histórias profissionais, voluntários ou de raiz como os Griôs Africanos, de certa forma reconheceram o desejo de fazer da Oralidade de Narrativas um estilo de vida, daqueles de colecionar contos e histórias, de dar vida a personagens e encantar pessoas.

Conhecendo a vida de alguns contadores de histórias, notamos algo em comum na maioria deles: uma infância rica de momentos com narrativas, leituras, poesias, sempre mediados por uma pessoa especial que se caracteriza como um contador de histórias. Se não foi rica em quantidade, pelo menos houve uma marca em algum momento. Fosse um conhecido da família que possuía na memória todas as histórias locais, fosse uma tia a fazer arrepiar os pelos falando de fantasmas e assombrações, fosse a professora que amava ler contos de fadas, uma avó que sempre tinha uma fábula para falar de moral, ou até mesmo aquele contador de piadas da família. Esses contadores de histórias que estão na memória afetiva de todos os Encantadores de Histórias lançaram seus feitiços sobre nós quando pronunciaram as palavras mágicas: "Era uma vez...". Com todo aquele jeito de olhar, dos gestos e vozes, a narrativa nos carregava para lugares distantes, paisagens inimagináveis em épocas que não o presente. Esses encantadores fizeram-nos conhecer personagens com nomes estranhos tipo Branca de Neve, Saci, Pedro Malazarte, todo tipo de princesa e príncipes. Descobrimos que nas histórias alguns são engolidos por um lobo mau e ainda assim saem inteiros e vivos no final da história. Também nos apresentaram aqueles bichos que falam e pensam como gente com suas regras e valores. E quantas Bruxas más que existem! Raposas espertas, macacos danados, lebres inteligentes, gatos com botas. Caipiras da

roça mais inteligentes que os da cidade grande, histórias de patinho feio, de madrasta que enterra menina, cabelos que viram chorão para que a justiça seja feita e o final da história seja feliz. Foram esses Contadores de Histórias que nos fizeram ficar próximos de várias culturas, da produção literária, ou tanto quanto de uma tradição oral que já há tempo não é tão pura, mas que nos liga ao passado sempre em direção ao futuro. Sutilmente as narrativas fantásticas que crescemos escutando, nos contavam coisas familiares e nos conduziam sempre para um final feliz ou quando não, pelo menos era um final instrutivo, informativo ou uma boa lição.

No lugar de quem escuta, além das palavras está o olhar penetrante de quem conta, nos fazendo acreditar que tudo aquilo é verdade, encorajando o ouvinte a embarcar sem medo no devaneio a se ver no enredo de situações desconcertantes com seu personagem favorito, bem como imaginar-se recebendo os louros, sendo o próprio herói após salvar tudo à sua volta.

Certamente que os Contadores de Histórias, mais do que outras pessoas, foram escolhidos em decorrência deste encantamento pelos primeiros contatos com a oralidade das narrativas em sua infância. Quanto a mim, admito ter avô paterno que contava histórias em Portunhol. Ele chamava os netos e começava bem, mas logo eu não já entendia mais nada do que ele falava, achava muito engraçado seu jeito de emitir uns sons, seu olhar no horizonte, suas mãos que se moviam de um lado para o outro, indicando como havia de ter acontecido aventura, e emitia mais um som, Vupt! A nossa imaginação criava uma história do mesmo jeito, no final ele ria e ria muito, e a gente ria com ele, pois devia ser muito engraçada.

Meu pai contava histórias que aconteceram de verdade e, deviam ser, pois não tinha detalhe que ele não

falasse, mesmo que fosse um defeito na cerca de arame farpado ou a presença de um pássaro a cantar num galho da árvore, enquanto o herói sofria ou vencia. Um querido tio fez com que eu me apaixonasse por Ziraldo, pois lia seus livros para mim e, minha mãe contava de memória histórias de princesas dos Contos de Fadas e tantas histórias de sua infância, que tanto me serviram para que eu me desenvolvesse como pessoa. Também minha mãe era proclamadora de poesias oficial em seu Colégio quando era mocinha. Enchia-me de orgulho, eu a admirava quando proclamava alguma poesia. E também fui da época ver o grande ator, João Acaiabe, contando histórias no programa "Bambalalão" da TV Cultura. Todo o dia ficava com a cara grudada na TV até o final da história. Não se pode afirmar que todos, mas grande parte dos Contadores de Histórias tem em sua memória os narradores e os contos que o fascinaram e os fizeram reconhecer o seu objeto de desejo e o seu destino. Fazer arte é algo que se liga diretamente ao desejo, eis nesses exemplos o que faz um encantado se tornar um encantador porta voz da cultura. Aquele que se apropria de um bem da cultura imaterial para poder compartilha-lo, recria-lo, e assim dar continuidade à tradição oral, encantando com palavras, transmitindo o existir da vida de um jeito muito especial, vivendo de conto em conto, acrescentando aquele ponto no reconto do conto que conta os segredos das almas e das gerações.

Encantada pela notícia do rádio- Relato da Nani

> Frequentar histórias imaginadas por outros, seja escutando, lendo, assistindo a filmes ou a televisão ou ainda inda ao teatro, ajuda a pensar a nossa existência sob pontos de vista diferentes, habitar essas vidas de fantasia é uma forma de refletir sobre destinos possíveis e cotejá-los com o nosso. (CORSO, DIANA E MÁRIO, 2009, p.21)

Tudo começou no vazio de uma tarde de agosto em 2003, uma xícara de chá na mão, um rádio ligado e de repente a notícia: "Acontece do dia tal a tal, no Rio de Janeiro, o Encontro Nacional de Contadores de Histórias...".

Ouvir estas palavras fez meu coração arder com um fogo até então desconhecido. Nunca ouvira algo parecido, nem imaginava poder existir tal encontro. Logo me veio a imagem de João Acaiabe contando histórias na TV Cultura, meu avô com sotaque espanhol a narrar coisas engraçadas que só ele entendia e minha mãe lendo histórias de uns livros emprestados e essas recordações me encheram de felicidade. Imaginei que no Encontro haveria vários "Joãos" contando histórias uns para os outros e eu me imaginei diante deles, ouvindo muitas histórias. Senti no âmago do meu ser o desejo em fazer parte desse mundo e ser uma Contadora de Histórias. Até aquela tarde, eu era uma mulher casada, mãe de dois filhos, trinta e poucos anos, passava por um momento muito difícil na minha carreira de Profissional de Informática e me tratava de uma LER (Lesão por Esforço e Repetição). Mas a notícia ressuscitou a minha veia artística, lembrando do grupo de teatral que eu fazia parte aos treze anos e como isso havia sido uma boa experiência para mim. Além disso, lembrei-me que quando criança eu inventava peças de teatro infantis e reunia os amigos da rua e da escola para brincar de apresentar teatro, que também eram como Contações de Histórias. Chamávamos as mães e irmãos para assistir, com tudo improvisado, mas para nós era uma coisa tão séria, fruto de grande imaginação que Deus dá às crianças e que, na minha infância, vejo que foi respeitada e valorizada.

Com todas essas reverberações provocadas pela notícia do Encontro Nacional de Contadores de Histórias no Rio de Janeiro, já posso apresentar o segundo

encantamento. O primeiro encantamento tem o significado de me apaixonar por ouvir as histórias e, o segundo encantamento, foi perceber que era possível ser um encantador, portanto, reconheci naquela tarde o desejo de ser porta voz das histórias como aqueles que me encantaram com elas. Como começar? Mundo tão desconhecido para uma profissional de Informática e que vivia de linguagem de máquinas, mal sonhava pisar num palco ou coisa parecida. Eu buscava mudanças, estava mais exigente, depois de um longo processo de autoconhecimento com terapia e análise, mas a minha escolha foi determinada apostando na minha satisfação e realização pessoal. Contar história não me parecia nada como profissão, por isso desejei adentrar a esse mundo contando histórias voluntariamente para crianças hospitalizadas. E foi assim que iniciei, levando histórias, carinho e atenção para as crianças e seus acompanhantes. Não pensava em ser atriz, nem psicanalista, nem biblioterapeuta como hoje sou, nem imaginava em todo o estudo que teria pela frente. Na época tudo o que eu queria era uma vez por semana vestir meu jaleco amarelo cheio de bichinhos de pelúcia, levar uma malinha com muitos livros atraentes e passar duas horas contando histórias entre os leitos da pediatria do Hospital de Clínicas da Unicamp.

O poder do encantamento

O objeto de desejo do Contador de histórias se mistura com sua própria essência, com seu próprio ser, uma vez que por ele a história vive, as trocas significantes perpassam sua subjetividade e se torna algo novo, uma nova estética, uma nova resposta ao seu tempo de existir. Este processo de fazer arte é um encantamento misterioso que incluiu o Ator-Contador, o repertório e o

público. O resultado dessa mistura é a essência do ato de narrar histórias, uma arte.

Desde que iniciei meu desenvolvimento na arte de Encantar Histórias, do primeiro degrau de uma Contadora de Histórias voluntária de Hospital até chegar a "Nani Encantadora" - Atriz Profissional, sempre esteve presente o desejo criativo de poder transmitir com graça e beleza uma história, mas entre desejar e transmitir uma história com graça e beleza para que fique na memória de quem a ouve, há a necessidade de muita pesquisa, fazer muitas leituras, degustar contos, mitos, lendas fábulas. Frequentar cursos com mestres do ofício para potencializar recursos de voz e de corpo, ser dedicado a ensaios e elaboração de materiais visuais complementares. Dar vida as narrativas utilizando objetos e muita imaginação para que um garfo vire rei, caixa vire castelo, pratinho de bolo num peixe, tesouras falantes, lenços em cobra e por aí vai. Deve-se ter algum domínio na manipulação de bonecos, fantoches, confeccionar painéis de tudo quanto é material, e muitas vezes costurar a própria roupa para um espetáculo. Certa vez fiz um tapete para contar histórias, até hoje meu tapete colorido encanta com seu visual de retalhos alegres e cheio de histórias. Nele já viajaram muitas crianças pelos mundos dos contos e dos livros.

Sempre envolvida em meus afazeres de Contadora de Histórias, carrego na mala tudo o que posso para encantar meu público, seja uma criança, dez, uma centena delas, ou um auditório com trezentos adultos. É necessário ousar de vez em quando e envolver os músicos e seus arranjos. Salpicar as histórias com poesia e rima para criar clima de amor e sonho. Aprendi que a profissão de Contador é muito séria, pois a palavra encanta e cura, apazigua, mas pode também ser usada para gerar desânimo, intrigas etc... Temos que manter em forma nossa capacidade de

encantar, temos que exercitar em nós mesmos, e nos deixarmos encantar com as nossas pesquisas literárias, teóricas e práticas. A cada nova história, a cada nova leitura uma nova interpretação e uma nova emoção para nos encantarmos. Até nos momentos de ócio, nosso cérebro trabalha para as histórias, basta mencionar a característica de acumular objetos, e creio que todo Contador dá um riso quando nos percebemos viciados em acumular tralhas, todas úteis para nosso trabalho. E haja espaço em nossas moradas para guardar tantos objetos, livros, roupas, chapéus etc...

Além disso, há outro elemento extremamente relevante: o público. O Contador de Histórias só vê seu trabalho existindo, quando está diante do seu público. Antes disso, de nada adianta, pois é interagindo com o público no momento da sua apresentação que a verdadeira história acaba sendo construída e ganha forma. Segundo Gyslaine A. Matos e Inno Sorsy (2007, p.37) "Usamos nossa voz, gestos, expressões faciais, linguagem corporal, imitação para melhor transmitir uma história. Inconscientemente, percebemos as reações dos outros e ajustamos a contação minuto a minuto. Todas as armas do arsenal de um bom contador são ferramentas que todos nós já usamos inconscientemente".

Tudo isso faz parte do ofício e pode ficar mais interessante quando o sentido do encantamento não termina no final de um espetáculo ou de uma mediação de leitura. SE prestarmos atenção no pós contar histórias, principalmente ouvindo a versão de quem escuta, veremos vários efeitos da narrativa em nossos ouvintes. O mais comum é a criança relacionar os personagens e situações com a sua casa e seus familiares. Nos adultos, mais endurecidos, nem sempre as barreiras são quebradas, mas se a história é boa ela vai até onde o monstro está adormecido. Observando tais efeitos a partir

dos comentários dos ouvintes, fiquei instigada a compreender a função lúdica e terapêutica das histórias. Tal compreensão me motivou ainda mais no desenvolvimento do meu trabalho, pois o encantamento já se fazia, mas conhecendo como isso acontece e porque, eu faria meu trabalho de forma mais consciente e ajudaria muito mais as pessoas.

Primeiramente, encontrei muitas respostas na obra de Bruno Bettelheim psicanalisando os contos de fadas, mas como dizia Sócrates: "quanto mais se sabe, mais você percebe que não sabe". A psicanálise fala de inconsciente e eu não sabia nada disso, por isso logo empreguei esforços para estudar Freud e aprender Lacanês. Descobri que Freud dedicou muitas páginas de sua extensa obra para revelar o inconsciente presente nas Artes plásticas, literatura, poesia e contos de fadas, tornando o homem consciente de que o desejo também fala através da arte e da estética como numa linguagem onírica. Que na arte há o registro do desejo e do inconsciente. É por isso que a arte impacta sensibilidades e nos causa emoções. Já Lacan desenvolveu a tese de que o Inconsciente é estruturado como uma linguagem, que somos seres falantes e faltantes, seres do vir a ser do seu objeto 'a', do desejo inconsciente, mas nascemos num mundo simbólico, nos desenvolvemos no mundo imaginário e assim podemos sobreviver no mundo real. Logo, a formação psíquica do sujeito também está relacionada com as narrativas parentais e da cultura que incidem na vida daquele sujeito. Somos sujeitos da palavra, da língua e da linguagem, pois possuímos imaginação e nossas imagens projetam as nossas realidades. Tudo o que somos e vivemos na pele precisa passar pelo crivo da linguagem, tudo para nós deve ser nomeado, aquilo que não poder ser suportado pela palavra se transforma em sintoma e se sente no corpo. Aos poucos me tornei mais consciente da

importância da arte literária, dos contos de fadas e do funcionamento psíquico que requer nomear nossas vivências. Também fui atraída pela Biblioterapia de Marc-Alain Ouaknin, e por fim me identifiquei com a Socióloga Francesa Michelli Petit diante da tese de que a leitura pode ter uma função reparadora para problemas psíquicos e sociais. Conheci a pesquisa da psicóloga brasileira Glória Radino que contribuiu enormemente para esclarecer como os Contos de Fadas são importantes no desenvolvimento psíquico e social das crianças, desmistificando o uso das histórias como conteúdo puramente didático. Na Filosofia, percebi que a palavra tem lugar central, pois ela é interface que tenta descrever o Real e a torna realidade para nos fazer compreender o mundo. Sem a palavra não há pensamento. Aristóteles já conferia ao teatro das Tragédias Gregas, às Epopeias e Mitologia a capacidade de expurgar e purificar a alma dos ouvintes. Não purificar no sentido religioso, mas no sentido de alívio que o empréstimo das paixões e sofrimentos interpretados pelos atores, trazia para os espectadores enquanto podiam ver no espetáculo os seus próprios medos e desejos ocultos, o chamado efeito catártico. Até hoje a humanidade bebe dessas fontes: mitos, lendas, tragicomédias. E como nos são atraentes as telenovelas, filmes, seriados e nossos mitos e heróis modernos como Batman, Super-Homem e muitos outros.

Já na modernidade a filosofia da linguagem e do existencialismo, com Nietzsche, Michel Foucault, Heiddeger, Hegel, Schopenhaeur, entre outros, aprofunda o saber sobre o funcionamento e conhecimento do intelecto humano, o expandir da consciência social, histórica e política que permeiam o existir de cada indivíduo na sociedade. Diante das contribuições filosóficas vai ficando cada vez mais claro que o homem em sua essência é agente da linguagem e, portanto,

agente das transformações que a dimensão simbólica pode proporcionar, mas que também é sujeito da linguagem e por ela também é constituído e transformado. No tecer das teorias, sem perder de vista a função de Encantar do Contador de histórias ou Narrador literário, temos que reconhecer o grande poder da palavra e da oralidade desde a origem da humanidade. Alegorias, mitologia, fábulas e parábolas não foram invenções para distrair a mente dos homens, foram palavras que deram os primeiros sentidos à nossa existência, do surgimento do mundo, terra, céu, mares, animais, plantas. Palavras que davam suporte aos sofrimentos e paixões da alma. Já fomos meros brinquedos dos deuses caprichosos, mas também tínhamos os exemplos dos mortais que caiam nas graças dos deuses. Por muitos séculos, antes das explicações da ciência, as narrativas orais apascentavam o viver dos homens. Francis Bacon, filósofo do século XV (2002, p.21), dizia que as fábulas e alegorias prestam a dois propósitos antagônicos: iludem e escamoteiam, mas também esclarecem e ilustram.

O ser humano é falante, é faltante, vive continuamente ansioso por compreender o sentido da vida, o que significa o mundo e como viver nele. Portanto, deuses do Olimpo, as histórias religiosas orientais e ocidentais, a astrologia, a filosofia, e até a ciência que escreve os capítulos sobre a teoria do Big Bang, da teoria da evolução, a viajem do homem à Lua... Tudo isso é narrativa e tudo o que é história, é parte da verdade humana, somos feitos de tudo o constituiu e constitui a humanidade, sua história, seus símbolos, suas crenças e teses.

Nesse sentido, nós existimos antes de nos darem um nome, ganhamos existência na medida em que as histórias familiares e do mundo de antes e de agora nos são contadas e recontadas. Certamente que vivemos pela

linguagem, encontramos os sentidos da vida por meio das histórias que ouvimos, lemos ou inventamos, porque mesmo sem nos darmos conta, as histórias foram, são e continuarão sendo suporte de nosso existir.

Celso Gutfreind (2010, p.28) diz que falta de história é falta de vida, é morte, e que os mortos vivos são aqueles que não podem contar porque não contaram para eles... "Vida nenhuma começa sem história. Sem ela, a vida não avança, não encontra duração, continuidade. É narrando que a vida se transmite e permanece, seja nos escritos, seja na transmissão oral".

O trabalho que Encanta

Tive muitas experiências para falar de toda esta importância intrínseca da Arte da Narrativa e seu impacto de encantamento, mas escolhi aquele que me serviu de marco de abertura para todo esse entendimento, ensejando para mim novas possibilidades de aplicação das Mediações de Leitura e Narrativas Orais.

Em 2003, após um curto treinamento na ONG Griots – Os Contadores de Histórias – para me tornar uma Contadora de Histórias Voluntária, iniciei meu trabalho sem a madrinha, que é aquela pessoa que nos acompanha até nos sentirmos seguros diante dos pacientes e das coisas importantes que precisamos saber diante de leitos de internação. Lá estava a Nani (meu nome escolhido para o crachá) com os livrinhos ansiosos para serem lidos. Logo que entrei no pátio da pediatria, senti a energia ruim com o choro ininterrupto de uma criança. Uma enfermeira feliz a me ver, me pediu para distrair a criança. Sim, no início de carreira as pessoas acham que contar histórias é para distrair criancinha. Voltando ao relato, a garotinha internada tinha uns cinco anos de idade e estava em crise de choro a tarde toda. Achei que não fosse capaz disso,

então invoquei *a luz lá de cima*, a luz dos contadores de histórias e fui ter com a menina. Esta nem sequer dirigia seu olhar para mim. Como criar contato? Recorri ao chaveiro fantoche Rinoceronte, que ganhou vida e voz para falar com ela. Ele se mostrou frágil disse que também estava internado como ela e pediu para ser seu amigo até que houve contato. Somente depois que o Rinoceronte e a menina se apresentaram é que a história pôde ser contada, mas pelo fantoche, pois eu ainda não fazia parte da conversa e a menina ainda soluçava em lágrimas. O livro que eu tinha era: "A Dama e o Vagabundo", um livro da Disney bem ilustrado e com recursos de movimentação nas páginas. Sim o livro chamou a atenção, mas o fato foi que a menina pediu para contar quatro vezes essa história e a cada vez ela foi deixando de chorar mais um pouquinho.

Bettelheim (1903, p.74) nos orienta em a Psicanálise dos Contos de Fadas, que quando uma criança ouve várias vezes a mesma história, ela pode aproveitar integralmente aquilo que ela mais necessita naquele momento para compreender seus sentimentos e como enfrentar dificuldades.

Esta foi a minha primeira experiência como Mediadora de Leitura, em que pude constatar esta verdade tão bem observada por Bettelheim.

Sim, a história produziu um encantamento, uma fascinação e agiu sobre o humor e disposição de uma criança que não encontrava consolo.

Este conto que já foi filme da Disney, Dama e o Vagabundo narra a história de Lady, uma cachorrinha de estimação que vivia confortavelmente no lar de um casal e rodeada de carinho e atenção, até que um dia a mulher engravida e precisa passar algum tempo fora de casa para ganhar o bebê. A vida de Lady muda quando chega uma tia da moça para tomar conta da casa e traz consigo seus

dois gatos, nada simpáticos que ocupam todos os espaços antes pertencentes somente a ela. Lady sente-se estranha e amedrontada em sua própria casa e resolve fugir. E é aí, nas ruas e nos becos que ela conhece Vagabundo, um cão de rua que apresenta a ela um mundo mais divertido fora dos portões de uma casa. Lady acaba conhecendo outros cães e outras histórias como os perigos da famosa carrocinha. Dama e Vagabundo vivem até uma cena romântica num beco ao fundo de um restaurante. Ao final de muitas aventuras, Lady volta para sua casa, seus antigos donos também voltam, mas Vagabundo ainda não faz parte da família, até que um dia uma enorme ratazana entra na casa de Dama e invade o quarto do bebê. Dama assustada late, mas não enfrenta e então Vagabundo entra em ação e livra a casa do animal intruso e indesejado. Após esse feito heroico, Vagabundo passa a viver também na casa e eles formam uma família, cujo final feliz mostra os filhotes que se parecem metade com Dama e metade como Vagabundo. Em primeira vista acreditamos estar diante de um romancezinho ingênuo entre cãezinhos, mas vejamos como passei a ver essa história com outros olhos, e com um novo significado àquele que ouve.

Quem trabalhou como contador de histórias voluntário em hospitais sabe que quanto menos se sabe sobre o problema de saúde do paciente é melhor, e que se deve saber o essencial para não sobrecarregar um paciente recém-operado, ou para evitar gafes contando uma história que fale de comidas deliciosas para um paciente se encontra em jejum por exemplo. Mas no caso da menina chorosa, eu não sabia nada, apenas na semana seguinte o pessoal da enfermagem veio me contar sobre os motivos do choro e como meu trabalho foi importante naquele dia, tanto para a menina quanto para os profissionais que estavam agoniados sem saber o que

fazer para amenizar o sofrimento e melhorar o clima do ambiente de trabalho que já é pesado por sua natureza. A menina de cinco anos de idade recebeu alta para ir para casa, mas no mesmo dia foi informada que não poderia ir, pois sua mãe perdera a sua guarda na justiça, a menina teria que ir para outra casa e conviver com desconhecidos. Numa idade tão crítica que requer laços afetivos bem estruturados para uma saúde física e mental, imaginem se o choro não fosse a melhor das saídas naquele exato momento. Pois, ao tomar conhecimento desse fato, fiquei impressionada com a incrível verossimilhança entre o conto "Dama e o Vagabundo" e o conflito familiar da menina. Como foi providencial o fato de eu ter justamente este livro em minhas mãos para contá-la. De lá para cá eu passei a colecionar esse tipo de encantamento. Um dos poderes de encantamento de uma história me foi revelado na prática, eu fiquei tão encantada que passei a investigar como essa mágica funciona. Eu era da área de exatas, da linguagem de máquina e não de humanas. Cai no laço de um mundo que eu não conhecia e fui me apaixonando sem olhar para trás.

Este exemplo ilustra bem os conhecimentos que me encantaram a posteriori, "re-significando" todas as experiências da prática do contar e narrar histórias.

Fica aparente que a trama do conto "Dama e o Vagabundo" e seus personagens fictícios, sugeriram uma mensagem que pudesse fazer algum sentido para aquela paciente com alta. Não podemos afirmar com certeza qual o sentido, mas talvez o conto tenha lhe dado a percepção de que coisas ruins acontecem também com os bichos mais fofinhos das histórias, que há mudanças em nossas vidas nas quais podemos perder coisas e pessoas importantes, mas que também podemos fazer novos amigos que farão parte de nossa vida e até encontrar o

amor para que vida continue sempre em busca de finais felizes.

Mais tarde compreendi lendo Bettelheim (1903, p.59) que o conto de fadas pode emprestar para a criança o modelo de vida consoante ao que ela está vivenciando e por isso ela acredita no conto e o aprecia. Para Bettelheim "Ela pode obter um consolo muito maior de um conto de fadas do que de um esforço para consolá-la baseado em raciocínio e pontos de vista adultos".

Bem triste saber que histórias reais, principalmente, as familiares, expõem a criança em conflitos com os quais ainda não é capaz de elaborar psiquicamente. Por outro lado, é dessa forma que o desenvolvimento emocional acontece. As emoções na infância gradativamente precisam ganhar nomes e significados tais como: medo, separação, ciúme, raiva, amor, ódio, inveja, etc. Enquanto esses nomes e significados não chegam à criança por meio de uma linguagem narrativa que as atendam, elas tendem a gerar comportamentos como agressividade, apatias, depressão ou compulsões por alimentos, games, desatenção, ou ir de um extremo de alegria ao choro. Tudo isso configura uma inquietação que necessita ser traduzida, uma espécie de dor na alma que precisa ser transformada em nome e significado.

Glória Radino (2003, p.113) enfatiza que a literatura infantil deve ter uma estrutura literária próxima dos contos de fadas, cujo conflito do herói frente aos obstáculos impostos por inimigos e situações adversas, deve ser resolvido com ações próprias do herói ou com o auxílio de amigos ou entes mágicos. E o mais importante é que a história tenha um final feliz mostrando ao jovem leitor que há vitórias para aqueles que enfrentam os inevitáveis problemas, assim como na vida real.

Reafirmo que essa minha experiência com a menina chorosa, foi o início para meu processo de compreensão para a questão: O que conta um conto?

Uns cinco meses depois, em meu trabalho semanal voluntário de contar histórias, vejo a mesma menina no pátio da pediatria vir correndo em minha direção com os braços abertos. Eu larguei tudo e corri para o melhor abraço da vida! Para minha surpresa ela me disse assim: *Oi Nani! Você se lembra de mim?... Aquela menina que não parava de chorar naquele dia?* Eu senti meu coração em festa. Fortaleceu mais ainda a crença no trabalho de Contar Histórias, e depois disso não suportava mais ouvir a frase "vamos ouvir uma historinha?", ou "você conta uma historinha pra fulana?" Não, esse trabalho tem um encantamento que é muito mais sério do que se imagina. Diante da grandeza do que isso representa, compreender o que conta um conto, muda toda a forma de realizar um trabalho como este, desde a escolha do livro, da história, da forma como contar, pois tudo isso irá contribuir para apaziguar a alma de quem escuta, indo além de um acolhimento lúdico.

Minha maior paixão pelo trabalho de Contar Histórias desde aquele dia foi por causa desta dimensão do Encantamento Narrativo, que pode nomear emoções, servir de espelho aos desejos e anseios mais escondidos, mostrar conflitos e algumas formas de superação, que amplia o lado humano e social nas resoluções dos conflitos, e que finalmente cria um ar de otimismo quando se chega ao final feliz. Com esse convencimento fui voluntária e coordenadora da ONG "Griots, Os Contadores de Histórias" por lindos e gratificantes sete anos, divulgando o poder da narrativa oral entre os voluntários e fornecendo a eles as bases para a melhor escolha das histórias e como contá-las.

O encantamento que forma novos leitores

Dentre todos as questões que envolvem a Arte da Narrativa das Contações de Histórias e das Mediações de Leitura, não devemos ficar indiferentes à problemática da formação de novos leitores. O *encantamento* a ser analisado aqui é o que faz um espectador tornar-se um leitor, ou reabilitar-se para a leitura. Atribuição que tem inserido o Contador de Histórias dentro da área Educativa, obtendo mais notoriedade por esse aspecto do que propriamente um ser guardião de verdades e portador de valores e da identidade cultural de um povo. Mas que também o insere em projetos de políticas públicas voltadas ao incentivo da leitura.

Para a antropóloga francesa Michèle Pettit (2008), não há humilhação maior neste mundo do que estar excluído do universo da escrita, pois quem é privado das palavras fica sempre à margem da sociedade e sem condições de dar sentido a sua própria vida. Ter acesso às obras literárias da humanidade é um direito cultural e não um luxo. Quando se compartilha uma leitura ou uma narrativa, dá-se ao outro a oportunidade do pertencimento das coisas da humanidade, sejam deste tempo ou outro, deste lugar ou longe daqui. O Contador de Histórias ou Mediador de Leitura mesmo sem consciência disto ocupa o lugar privilegiado na inclusão do outro pela transmissão da palavra oral ou escrita, pela vertente mais cultural do que educacional.

Quando julgamos que o desejo pela leitura deva surgir naturalmente ou exclusivamente no espaço da escola, devemos olhar para nossa própria experiência de leitores ou de educadores para ver que não é bem assim. Ás vezes é necessário pensar nos fatores que desencantam o embrião leitor para depois elencar e aprimorar aquilo que de fato cativa o sujeito pela leitura.

Devemos compreender a dinâmica social e cultural, e verificar como a sociedade atual encara e entende a leitura, aquilo que atrai ou desvia os sujeitos de tal atividade.

Segundo Ilan Brenman (2012) todo educador deveria estar consciente que a escolarização da literatura não atrai leitores, mas que um trabalho elaborado para uma leitura gratuita em voz alta levaria o educando a sentir prazer em contato com a arte literária.

Segundo Michèle Pettit (2009), a Escola não deve ser o único lugar onde se brota o desejo pela leitura. Muitos leitores são despertados, encantados em suas próprias casas, junto dos familiares que na maioria das vezes fazem da leitura um hábito. Mas pela observação da socióloga um leitor formado nessas condições é raro em sociedades como a nossa, cuja maioria da população se mantém com baixa renda, com uma educação escolar precária, cujas fontes de cultura mais acessíveis são a TV e o Rádio. O acesso a narrativas literárias de boa qualidade é dificultado pelas condições de vida da maioria das pessoas, seja pela falta de tempo, dificuldades financeiras, pelo desconhecimento dos benefícios de uma boa leitura ou por preferências a outras atividades como esporte, música, religião, games, etc...

Quando esta Nani contadora de histórias voluntária percorria os leitos da pediatria do HC da Unicamp, atuava muito mais com mediadora de Leitura, sempre cuidadosa na escolha da história e do livro adequado à idade da criança, seu estado emocional e físico. Hospital não tem cara de escola, tão pouco de um lar, mas para alguns pacientes que necessitam ficar muito tempo hospitalizado, pode ser ali mesmo o lugar perfeito para se desenvolver o gosto pela leitura. A memória desses anos de voluntariado me traz vários pacientes que se tornaram leitores por causa deste trabalho. Uma das pacientes que

recebeu minhas visitas por quase seis anos, aprendeu a ler com desenvoltura, interpretando a voz dos personagens das histórias e dizia que seria uma Contadora de Histórias como eu. E ela foi mesmo uma contadora que vivia fazendo empréstimos de livros que lia para outras crianças internadas e seus acompanhantes. Dessa forma ocupou o seu tempo com mais conhecimento, além de poder vivenciar nas histórias aquilo que não poderia vivenciar na realidade, levando a fantasia até outras crianças que tinham que permanecer o dia todo num hospital como ela. É muito gratificante saber esse trabalho fez nascer encantadores de histórias, mesmo em lugares que não são ideais.

Mais fácil em uma livraria que isso aconteça, mas que não acontece se não houver o Contador-Mediador, nem pais que incentivem seus filhos a participarem das contações de histórias. Em cinco anos fazendo o Canto do Conto na Livraria FNAC de Campinas, fiz muitos amiguinhos leitores, e orientei muitos pais e pessoas que procuravam livros para seus filhos ou para presentear alguma criança. Quando os pais levam seus filhos para um entretenimento cultural em uma loja, como uma livraria, eles estão preocupados em oferecer mais contato com os livros. Tive fãs (ouvintes crianças) me ouviam numa semana e na outra traziam livros que eles liam para mim em plena loja. O momento do Canto do Conto era transformado num encontro lúdico. O repertório do Canto tinha aminha assinatura e não faltavam as narrativas orais que agradavam desde os pequeninos até os maiores, estas colhidas das belas obras e de autores e tradutores reconhecidos internacionalmente, histórias sempre ricas em fantasia, que faziam o ouvinte querer ficar até o final da história para saber o final. Cada semana, três histórias diferentes e depois mais uns vinte minutos de Mediação de Leitura, degustando páginas, palavras e ilustrações de

livros infantis que eu criteriosamente pesquisava e analisava antes de qualquer mediação. O contador de histórias encanta porque cria um tempo e espaço aconchegante para o espectador viajar no tapete colorido e macio, e se entregar ao prazer da narrativa e depois deixa-lo á vontade para um bate papo como um café-filosófico-mirim. Posso afirmar que as crianças levantam questões existenciais bem mais profundas, pois tem o pensamento mais livre e seus anseios por respostas são parte de sua natureza psíquica em construção. Não posso afirmar que este é jeito correto de se fazer uma sessão de histórias, mas é mais ou menos nesse formato que acredito exercer grande parte do potencial de um Contador de Histórias e Mediador de Leituras. Quando numa sessão de Histórias todo esse processo acontece, volto para casa com a minha autoestima nas alturas e nem sinto cansaço. É puro prazer e satisfação constatar o brilho nos olhos do público. Encerrar uma sessão tão boa só mesmo com a promessa de nos encontrar na semana seguinte. Graças a Deus isso aconteceu por quatro anos e meio todos os sábados à tarde. Tenho a consciência que ajudei muito a loja a vender livros, mas o mais importante para mim, foi a certeza de que fiz muitos amiguinhos leitores.

Nunca é demais dar outros exemplos de Encantadores de Histórias que transformaram vidas de outras pessoas. Esse é o caso do presídio de Itaúna Minas Gerais, cuja gestão humanizada permitiu o desenvolvimento de um projeto de Contação de Histórias entre os detentos. Para estes, o contato com a literatura e com os novos significados encontrados nas palavras forneceram novas formas de enxergarem suas vidas, suas dores, e pensar novas saídas para seus conflitos. Tempos depois, os detentos encantados pelas histórias, tornaram-se leitores, escritores e Encantadores de Histórias com

permissão para realizar o trabalho fora dos muros dos presídios e apresentar em instituições e escolas. Tive a oportunidade e o prazer de conversar com alguns desses homens no Simpósio "Histórias na terra do Boi-Falô" na minha cidade de Campinas, São Paulo. No palco do SESC Campinas, numa tarde de agosto de 2009, eles contaram suas histórias de superação e como se tornaram Contadores de Histórias. Podemos dar os créditos deste feito à Rosana Mont'Alverne, Contadora de Histórias de Belo Horizonte, Minas Gerais, que ajudou muito com seu trabalho, criando melhores expectativas de dignidade na preparação de uma nova vida para esses detentos após cumprirem suas penas. Emociona-me a lembrança desses depoimentos. Foi o dia em que, mais uma vez, encantei-me pela função humanizadora e revigorante das narrativas e da oralidade.

Guardando no coração todas essas venturosas intervenções, independente de seu modo performático, voltei-me ao trabalho das narrativas com a intensão terapêutica e busquei espaços para desenvolver métodos e divulgar a Biblioterapia. De 2011 a 2018 realizei vários projetos de oficinas destinados ao Programa "UniversIdade", para pessoas acima de cinquenta anos de idade, projeto que envolvia a escuta e a leitura de narrativas, textos filosóficos e poéticos, com o objetivo de reabilitar o prazer pela leitura, pela voz interpretando um texto, pelos significados das metáforas compartilhadas na roda de conversa e pelo testemunho de mudanças na vida dos participantes. Ocasiões onde a habilidade de mediar interpretações se soma as sensibilidades dos participantes, exercitando a capacidade de ouvir e ser ouvido para em grupo construir novos significados e sentidos para a nossa vida diária. A leitura com intenção terapêutica, a biblioterapia como é pouco conhecida, atua no campo do inconsciente. Vou citar apenas um caso de minhas oficinas, que julgo ser mais claro

em termos de resultados práticos. Num dos grupos da Oficina "Leitura, Um Santo Remédio", um tímido participante disse estar mais interessado em começar a ler, pois sua vida foi muito difícil, nunca teve tempo nem espaço para a leitura, também confessou que ainda não havia experimentado o gosto, e que estava participando do grupo para ver o que ia acontecer. Num dos encontros do Grupo foi narrado e depois lido, o conto "O Gigante Egoísta" de Oscar Wilde. Neste dia o grupo estava bem entrosado, a metáfora do conto estava fértil na conversa do grupo e de repente o participante tímido perdeu a timidez e acabou compartilhando uma dor guardada em sua alma, sobre um episódio de sua vido que o fez parar de tocar violão, uma desilusão que estava quieta, não incomodava, mas naquele momento foi tocada pelo conto na roda de conversa. Segundo Freud e Lacan, tudo aquilo que não pode ser dito, pensado ou elaborado em palavras, fica no corpo como um sintoma, completo a informação e resumidamente afirmo que pode ser sintoma físico ou emocional. Eis que uma palavra, um significado novo pôde ser pinçado por aquele sujeito num grupo de leitura terapêutica. Ressalto que não se faz leitura de livro de autoajuda nesses grupos. São contos, recheados de fantasias essenciais para que as metáforas existam e nos invada a couraça inconsciente de nossas dores, nossos conflitos tão bem disfarçados no dia a dia como estão disfarçadas nos sonhos e nos contos. Oscar Wilde é do século XIX, mas seu conto foi fundo na dor adormecida deste homem. Segundo suas palavras, ele reconheceu ter criado um muro como o do Gigante para se proteger, mas que isso também veio também o isolamento. Cerca de um ano depois o vejo andando com um violão nas costas pelas ruas do campus da Universidade. Não aguentei e fui dar-lhe um abraço e para a minha felicidade constatei que a minha oficina "Leitura, Um Santo remédio", também faz milagres, pois além de voltar a tocar violão ele estava dando aulas de

música e lendo um livro bem interessante, porque tinha aprendido a buscar alívio para a alma através de boa leitura.

O prazer de ouvir histórias é a porta que se abre para o hábito da leitura. Mas uma boa história tem que conter elementos que nos levam uma identidade cultural, e a formação de valores, que trazem os códigos da vida social na forma de fantasia. É dessa maneira que nossas inquietações tornam-se apaziguadas e algo como uma cura pode ser considerada. Uma boa história nos conecta à nossa humanidade e cultura, nos dá identidade, tornam claras nossas fantasias e ainda despertam a esperança por harmonias. É isso que faz uma boa narrativa é esse encantamento que se busca, para impulsionar a vida re-significando nossos revezes e harmonia o que nos impulsiona pela vida. Ajuda a re-significar as nossas experiências traumáticas.

Relaciono aqui alguns fatores que acredito não precisarem de muita confirmação. Em primeiro lugar, há os excluídos da palavra como na fala Michèle Pettit se deve aqui muito pelo fator econômico e social, o alto custo dos livros, a falta Bibliotecas com Mediadores de Leitura próximo dos considerados marginalizados, a baixa qualidade da literatura desenvolvida para os menos favorecidos, que perpetua suas condições cognitivas e de compreensão muito abaixo para serem considerados leitores críticos. Vemos isso em materiais que são doados para as crianças de baixa renda, com textos pobres em metáforas e vocabulário simples. Justificam isso como forma de inclusão usando as palavras que eles têm condições de compreender. Mas se é assim, não há nada novo, não há aquisição de conhecimento nem de abstrações, nem de novos sentidos e significados. Não atraem nem mesmo esse público como leitores, pois não é literatura que encanta. Para se ofertar uma boa literatura, deve-se contar com um mediador de leitura que pode receber do ouvinte ou leitor de uma obra, suas

interpretações, divagações e assim contribuir com o crescimento pessoal do leitor, que em última instância tem o benefício da arte ao seu favor. A Arte tem sua função na vida humana, senão não existiria. Pela arte condensa-se o espaço, o tempo e a dimensão do sentir na pele fica registrado sob a forma de poesia, de imagem, de humor ou de tragédia. Transmutamos o viver em arte e por ela somos transmutados.

Muitos fatores contribuem para que número tão baixo de leitores em nosso meio. Há os que consideram leitura apenas para obter algum conhecimento técnico. Além da falta de recursos que deixam milhares de jovens distanciados do universo da leitura, em nossos dias atuais quase todo ritmo de vida é ditado pela velocidade cibernética. Desde muito cedo, bebês com poucos meses já recebem enxurradas de informações eletrônicas e a sensibilidade humana aos poucos se desloca para os cliques em telas brilhantes. Na aparente conexão com o todo, verificamos o anestesiamento para outras atividades lúdicas e prazerosas como a leitura. Formar leitores nesse cenário tem sido um grande desafio para a Pedagogia e Educação principalmente. Há países que assumem as políticas públicas para Incentivo à leitura e sustentam vários programas de Contação de Histórias, rodas de Leitura, Leituras Mediadas em Bibliotecas e Espaços Culturais. É assim que se tem despertado o novo leitor.

Triste informar, mas sempre que digo isso nas aulas e palestras sobre Leitura as pessoas ficam tristes e assustadas. Há um prejuízo enorme para o país que não investe em tais políticas. Um país onde mal se aprovam as políticas públicas para incentivar a formação de leitores, o baixo investimento em projetos e programas culturais de Contação de Histórias, Saraus, concursos literários entre outros, tem como resultado o baixo rendimento na interpretação de textos. Segundo o PISA (Programa

Internacional de Avaliação do Aluno) nossos jovens brasileiros entre 10 e 16 anos ocupam a mais de uma década as penúltimas colocações conforme o ranking dos países avaliados. Ficamos atrás até de países mais inferiores que nós economicamente. Acostumamo-nos a ver com normalidade o problema de analfabetismo funcional, mas segundo José Hildebrando Dacanal (2012) nessas últimas décadas, em relação ao ensino da língua, comprou-se o discurso de que não é preciso ser letrado, basta saber se comunicar, mas que isso não tem contribuído em nada com a nossa sociedade, desestimula o espírito crítico das pessoas, bem como as afasta das leituras que trazem os benefícios para o seu dia-a-dia. Não se trata de decodificar letras e símbolos, mas de fazer leitura, saber interpretar o que se lê, saber abstrair as mensagens produzidas pelas metáforas.

Dentro do Projeto "Vivências da Carochinha" o objetivo maior era despertar o prazer da leitura nos alunos de escolas públicas do ensino infantil e fundamental. Para isso, o projeto gastava alguns meses na formação das novas Carochinhas, que eram alunos bolsistas de projeto de extensão universitária. Para fazer a Vivência da Carochinha os bolsistas tinham como lição de casa ler histórias infantis para contá-las nas escolas públicas da periferia da nossa cidade. Era preciso horas de conversa para digerir a histórias preferidas por eles, a fim de saber sobre o que eles iriam contar. Após cada história apresentada, ressaltava-se o nome da história, mostrava-se o livro, falava-se sobre o autor do livro. Em seguida fazíamos a releitura da história, página a página para que as crianças pudessem ficar encantadas com o livro. Não importava de que forma a história era contada, com três vozes, com fantoches, com meias ou um belo kamishibai. O importante era ao final do trabalho mostrar o livro de onde aquela linda história saiu, que alguém a escreveu e

que alguém também desenhou a história. Como recompensa, ganhávamos muitos desenhos sobre as histórias que contamos, e muitos e-mails de professores agradecendo o projeto pela iniciativa. A forma de trabalhar com os livros, motivava os professores a criarem novas formas de aproximação da criança com o livro, de forma lúdica e prazerosa. O projeto formou cinco novos contadores de histórias e atendemos mais de duas mil crianças em dois anos de atividade.

Ser contador de história é compreender a dimensão do encantamento produzido pelo ato de narrar é estar ciente dos efeitos que a presença ou ausência das histórias traz na vida das pessoas. Uma narrativa literária ou oral é sempre uma intervenção cultural que opera com manifestações de sentido na vida das pessoas. Ter consciência dessa verdade nos encanta e nos motiva em nosso fazer diário.

É assim que vivo encantada e encantando, porque toda metáfora é mágica, é remédio e pode fazer milagres. "Além de compartilhar experiências, o contador também compartilha sonhos. Porém, não se compartilha aquilo que não possui. É necessário apropriar-se também dos sonhos de um herói, torná-los os seus próprios, para só então oferecê-los aos ouvintes". (MATOS; SORSY, 2007, p.11)

Referências

ARISTÓTELES. *Os Pensadores:* Poética. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BACON, Francis. A sabedoria dos Antigos. Tradução de Gilson C. C. de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

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

BRENMAN, Ilan. *Através da Vidraça da Escola:* formando novos leitores. Belo Horizonte: Aletria, 2012.
CORSO, Mário; CORSO, D. Lichtenstein. *Fadas no Divã:* Psicanálise nas Histórias Infantis. São Paulo: Artmed Editora S.A., 2006.
DACANAL, José Hildebrando. Linguagem, poder e ensino da língua. Porto Alegre: Ed. Leitura XXI, 2012.
FREUD, Sigmund. *Arte, Literatura e os Artistas:* Sigmund Freud. Tradução de Ernani Chaves Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
GUTFREIND, Celso. *Narrar, ser mãe, ser pai & outros ensaios sobre a parentalidade*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.
HEGEL, G.W. Friedrich. Estética, O belo artístico ou o ideal. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2006.
INTERPRISE, Disney. A Dama e o Vagabundo. Ilustração de Fernando Güel e tradução de Maria A. Batista. São Paulo: Editora Manole, 1997.
MATOS, Gislaine; SORSY, Inno. *O Ofício do Contador de Histórias*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
OUAKNIN, Marc-Alain. *Biblioterapia*. Tradução Niymi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
NETTO, G. A. Ferreira*. Doze Lições sobre Freud e Lacan:* Geraldino Alves Ferreira Netto. Campinas: Pontes Editores, 2017.
NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. A filosofia na Época Trágica dos Gregos. Tradução de Antônio C. Braga. São Paulo: Editora Scala, 2008.
PETTIT, Michèle. *A arte de Ler, ou como resistir à adversidade*. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Editora 34, 2009.

PETTIT, Michèle. *A Leitura: Do espaço íntimo ao espaço público*. Tradução de Celina Olga de Souza São Paulo: Editora 34, 2013.
PETTIT, Michèle. *Os Jovens e a Leitura:* Uma nova perspectiva. Tradução de Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2008.
RADINO, Glória. *Contos de Fadas e Realidade Psíquica:* A importância da fantasia no desenvolvimento. São Paulo: Casa do psicólogo, 2003.
SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como Vontade e Representação*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
WILDE, Oscar. *O Gigante Egoísta*. Tradução e Adaptação de Liana Leão. São Paulo: Cortez, 2011.

ENTRE AS ONDAS DO RÁDIO E AS SALAS DE AULA: A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS NO BRASIL DOS ANOS 40 AOS ANOS 60 DO SÉCULO XX

Fabiano Moraes[1]

Introdução

Menino pequeno, ainda escoteiro, caminhei por estradas e trilhas, passando por vilas, igrejas e fazendas, cruzando riachos, pedras e praias dos arredores do lugar em que nasci. Nessa época conheci meu grande mestre de vida, o Chefe Escoteiro Aroldo Silva, homem sábio que me ensinou as tradições de minha terra e as belas histórias dos lugarejos e povoados por onde passamos. Histórias de nossa gente. Histórias da nossa terra. Posteriormente, prossegui minhas viagens pelo estado do Espírito Santo coletando histórias e conhecendo outros tantos mestres narradores tradicionais.

Venho, nesse texto pretensamente ensaístico e pretensamente histórico, certamente muito mais narrativo do que científico, em defesa do contador de histórias e da contação de histórias. Sim. "Contação". Contação de histórias. Termo que provavelmente se perde nas origens da oralidade de nossa língua entre antigos narradores anônimos, guardiães de nossa tradição. Como objetivo, destaco a urgência de traçarmos, por meio de uma

[1] Doutor em Educação, Mestre em Estudos Linguísticos, Licenciado em Letras-Português e em Pedagogia. Professor Adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo.

pesquisa documental e bibliográfica, um primeiro esboço panorâmico do período que sucedeu imediatamente o prenúncio de Benjamin (1980) da rarefação da figura do narrador em nossa sociedade contemporânea.

A contação de histórias configura-se hoje, a meu ver, como uma arte por meio da qual cidade e campo dialogam, alimentando-se mutuamente de suas maiores riquezas: de um lado a beleza ancestral que vincula a narrativa à terra, fruto da cultura camponesa; de outro a velocidade de sua propagação e divulgação, fruto da cultura urbana.

Em meio a prognósticos fatalistas, profecias e aparatos tecnológicos que nos enredam, como a refazer nossa concepção de tempo e espaço, os narradores sobreviveram. E aqui estamos nós, Contadores de Histórias, para mostrar os frutos da história de resistência e de re-existência dessa arte.

Proponho, nesse capítulo, um breve tracejado histórico, desde a década de 40 até a década de 60 do século XX, dessa arte que a cada dia ganha mais espaço em nossa sociedade contemporânea. Elenquei, para tanto, alguns dos registros que apontam para a presença dessa arte no rádio e na escola no período abrangido pela pesquisa.

Inicio destacando os primeiros registros escritos de usos do termo "contação de histórias", cada vez mais presente tanto em livros e artigos de especialistas como nos usos cotidianos.

Poucos anos após o prenúncio de Benjamin (1980) da rarefação da figura do narrador publicado no ensaio *O narrador*, datado de 1936, pudemos detectar seu o deslocamento do contador de histórias dos círculos familiares e comunitários para o rádio e para o ambiente escolar. Percebemos, por exemplo, que a partir da Era do Rádio, algumas ações, publicações e atuações permitiram

que essa prática milenar ganhasse nova roupagem no Brasil contemporâneo e, sobretudo, urbano. Ao mesmo tempo, as produções bibliográficas sobre o tema, publicadas em nosso país, destacam a importância de que se conte histórias nas escolas. Busco, por meio de uma pesquisa documental e bibliográfica, elencar e apresentar algumas das mais relevantes produções radiofônicas e bibliográficas da década de 1940 à década de 1960.

Reconheço desde já as lacunas e o alcance limitado desse, até onde tenho notícias, primeiro apanhado histórico da contação de histórias no Brasil. Que dele surjam novas iniciativas de pesquisas, estudos, levantamentos e buscas que nos auxiliem a mergulhar na história da contação de histórias no Brasil.

Contação de histórias: questões terminológicas

A primeira questão terminológica a ser apresentada neste trabalho, no que diz respeito ao uso da expressão contação de histórias, trata da escolha entre o vocábulo "história" e o vocábulo "estória".

Em 1919, João Ribeiro propôs a adoção do termo "estória" para as narrativas folclóricas, de modo que tais narrativas se distinguissem da narrativa historiográfica por influência da distinção entre *history* e *story* presente na língua inglesa, afirma Moreno (2002). Cabe ressaltar, no entanto, que essa adoção não tratou-se de uma novidade, mas sim da retomada de um vocábulo registrado em nossa língua ainda no século XIII, como consta no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (HOUAISS; VILLAR, 2009).

A partir do uso proposto por João Ribeiro, a palavra "estória" figurou por um bom tempo como representação linguística de relatos ficcionais, fábulas, versões não oficiais, inverdades, enquanto a palavra "história" era usada para designar fatos que a historiografia permitia

que fossem considerados historicamente verdadeiros, e que por essa razão passaram a compor a narrativa totalizante e hegemônica, que se autoafirma superiora às demais.

Considerando-se que tanto os relatos reconhecidamente ficcionais, mitológicos e fantasiosos como os relatos autorizadamente históricos são "regimes de verdade" (FOUCAULT, 2007) constituídos discursivamente, ou seja, são verdades relativas; e que ambas as manifestações narrativas (história e estória) são ficcionais posto serem construções linguísticas que embora os relatem, não constituem a realidade vivida ou o fato ocorrido (CERTEAU, 1982), opto por uma não diferenciação. Por essa razão utilizo a palavra "história" para designar em pé de igualdade tanto uma lenda indígena que verse sobre a chegada dos portugueses ao Brasil como a história oficial da "descoberta" por tantos contestada: ambas ficção e verdade, ambas "história".

O próprio Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (2004) recomenda, no verbete "estória" de seu dicionário, o uso "[...] apenas da grafia *história*, tanto no sentido de ciência histórica, quanto no de narrativa de ficção, conto popular e demais acepções" (FERREIRA, 2004, p.833, grifo do autor).

Por outro lado, reconheço a presença dessa diferenciação terminológica como incontestavelmente viável e tão respeitável quanto a opção que ora escolho. Ao se trabalhar com a palavra viva como contador de "histórias" ou de "estórias", sabe-se que a língua é viva e que, em sua expressão, aquele que escreve tem o direito de usar tanto um como outro vocábulo. Sabe-se também, como defendem Bakhtin e Volochínov (1992), que o signo, em sua plurivalência, é uma arena de lutas, portanto no uso da língua é direito lutar pela ressignificação, pelo reconhecimento do atributo de verdade inerente à ficção

e do atributo de ficção inerente às "verdades", quer se use um ou outro termo.

Em outras palavras, embora eu opte por utilizar o termo "contar histórias" e argumente em favor de seu uso, considero equivalente, respeitando e admirando de igual modo o uso inventivo e respeitoso do termo "contar estórias", como o fazem os incontestes escritores Affonso Romano de Sant'Anna e João Guimarães Rosa a quem tanto admiro e presto as maiores reverências.

O termo "contação" de histórias, com o decorrer do tempo ganhou força e hoje é amplamente usado e cada vez mais difundido, fazendo-se presente em artigos, dissertações, teses, livros de especialistas e de escritores literários, além de estar há tempos na boca dos contadores de histórias.

Por ter visto algumas pessoas, sobretudo no início dos anos 2000, torcerem a cara para esse termo, busquei, em primeiro lugar, apontar para suas possíveis origens no Brasil, considerando o fato de a língua ser viva e permitir as constantes construções de neologismos realizadas por todo e qualquer falante nativo.

Parto da premissa de que um suposto primeiro uso oral deste termo certamente perdeu-se no tempo, tenha sido ele pronunciado em algum rincão do nosso país ou em outro país irmão lusófono. Em decorrência disso, os registros escritos são o caminho mais viável para embasar a nossa busca, posto tal modalidade constituir um registro material do uso linguístico. Ainda assim, prefiro supor, nesse caso, que o registro escrito desse termo seja apenas uma marca tardia das palavras faladas, como o eco gravado de um uso oral que o precedeu.

O mais antigo registro escrito desse termo vinculado à prática urbana de narrar e ao incentivo à leitura de que tive notícia está presente no artigo *Uma ilha rodeada pela literatura infantil*, da autoria de Fanny Abramovich,

publicado no jornal *Folha de São Paulo* do dia 8 de abril de 1984, no qual a pesquisadora e escritora refere-se à Biblioteca *General José Martí* de Havana: "Lá [...] há *contação de histórias* permanente, oficinas de escrita, de artes plásticas, de mapas, de pesquisa científica, etc." (ABRAMOVICH, 1984, p.71, grifo nosso).

Em outras pesquisas bibliográficas, pude encontrar um registro de "contação" anterior a esse, no termo "contação de casos" utilizado por Mário Palmério, em seu romance *Chapadão do Bugre*, publicado pela editora José Olympio em 1965:

> [...] no brejo, escondidos por detrás das moitas de marmela e capim-navalha, era o dia todo em *contação de casos* e mais casos, interrompidos somente pelo bicudo ou curió dono daquele trecho de banhado que apontava – ciumenta e valente ferazinha – para escorraçar de lá o cantador intruso, preso na gaiola de alçapão. (PALMÉRIO, 1965, p.79, grifo nosso).

No entanto, o mais antigo registro por mim encontrado no qual o termo "contação" denota "narração" (ainda que não esteja formando a composição "contação de... histórias, causos, casos, contos..."), está presente em *A estória de Lélio e Lina*, da autoria de ninguém menos que Guimarães Rosa. Na publicação editada originariamente em 1956 no volume único *Corpo de Baile*, pela José Olympio, Guimarães Rosa registra o uso do termo "contação". A novela foi publicada em 1965 no livro *No Urubùquaquá, no Pinhém*, também pela José Olympio, assim como no livro *A aventura nos campos gerais* [s. d.] da editora portuguesa Livros do Brasil. Faço questão de trazer a citação em certa abrangência com o intuito de convidar o leitor a verificar com que maestria esse grande narrador na modalidade escrita faz uso de palavras precisas que em suas mãos ganham sabor de oralidade, de contação de histórias:

> E quando o J'sé Jórjo começou a querer conversar, Lélio quase concebeu um susto. Nem se sabia como, o homem estava era narrando o caso todo de sua vida, o triste fim dum só acontecido. Era uma *contação* gostosa e puxada, indo adiante e retornando, de ora aos arrancos, de ora mastigando o gaguêjo, e umas esbarradas para pensar melhor, que punham a gente nervoso, e misturando nomes mesmo de pouco se compreender, e explicando passagens sem precisão, mas de que de certo ele, J'sé-Jórjo gostava, com todo tintim. (ROSA, 1956, p.292-293, grifo nosso).

O termo contação de histórias equivale à ação de contar, ao próprio ato de contar histórias, como o Grupo Morandubetá afirma na entrevista concedida a Júlio Diniz no livro *Contadores de histórias: um exercício para muitas vozes* (DINIZ; MORANDUBETÁ, 2011) e como se pode observar em alguns usos do termo, presentes em outros capítulos da mesma obra: "Elogiou a história e a contação [...]" (PESSOA, 2011, p.80); "[...] durante a contação presencial [...]" (BUSATTO, 2011, p.102); "Leitura e contação de histórias contribuem juntas para o mesmo objetivo [...]" (MOTA, 2011, p.123). Atualmente, não é raro nos depararmos anúncios como esse: "Hoje, contação de histórias, às 15h".

Para além de referir-se ao ato de contar, o termo contação de histórias também pode referir-se, de modo mais abrangente, à arte de narrar indissociável das técnicas e teorias que lhe subjazem. O termo contação de histórias abrange tanto o termo "ato ou ação de contar histórias" quando equivalente a sessão de histórias ou apresentação de histórias, como o termo "arte de contar histórias". É possível que as pessoas se refiram, por exemplo, a um livro sobre a arte de contar histórias como sendo "um livro sobre contação de histórias". Defendo, neste capítulo, o uso do termo "contação de histórias"

como equivalente a "ato ou ação de contar histórias" e a "arte de contar histórias".

Contação de histórias no Brasil: do rádio às salas de aula (1940-1969)

A morte do narrador é anunciada em um período no qual, como afirma Sant'anna (2011, p.15), são anunciadas a morte da arte, a morte do autor, a morte do homem. No entanto, o contador de histórias, historicamente deixado à margem no processo de valorização da escrita em detrimento da oralidade (GNERRE, 1998), apresenta-se como repositório e transmissor de toda uma tradição oral que, ao aparentemente caminhar em direção à extinção, passa a receber do folclorista um valor em decorrência de sua raridade, uma espécie de biblioteca viva que possibilitará mais tarde, por meio das gravações e apresentações de causos em teatros e mesmo na TV, a fundação de uma das vertentes do movimento de revalorização do contador de histórias tradicional.

Ao mesmo tempo em que o folclorista, por meio de suas coletâneas, resgata e perpetua as histórias do narrador, uma parcela de sua memória vai, aos poucos, deixando de fazer parte de uma cadeia que nos liga oralmente à ancestralidade e que transmite de geração a geração esse conteúdo cultural para se materializar em coletâneas escritas. O contador de histórias, quando ameaçado de extinção, parece ser reinventado em um de seus mais potentes e inquestionáveis agenciamentos, como um nômade a ocupar um entrelugar que permite o encontro e o convívio de oralidade e escrita (modalidades equivocadamente consideradas opostas em nossa sociedade). É quando as histórias dos narradores tradicionais são transpostas para coletâneas escritas que por sua vez serão lidas por outros contadores de histórias,

mostrando (mesmo aos olhos menos atentos) que oralidade e escrita "[...] estão irremediavelmente geminadas" (SANT'ANNA, 2011, p.14).

O primeiro livro brasileiro sobre contação de histórias de que temos notícia, intitulado *A arte de contar histórias*, publicado em 1941 pela editora da Confederação Evangélica do Brasil, é de autoria da farmacêutica e educadora Otília de Oliveira Chaves, uma importante personagem na história do metodismo brasileiro.

A autora chama atenção na introdução da primeira edição de sua obra para o caráter artístico dessa prática milenar. Para Chaves (1941, p.11), o caráter antigo e vulgar comumente imputado a essa arte a torna tão comum e corriqueira que justamente por essa razão ela não alcança o patamar de arte.

Considero que foi exatamente pelo fato de ter se tornado cada vez mais rara nessa primeira metade de século XX, como ressalta Benjamin (1980), que doravante será pleiteado o reconhecimento do cunho artístico de tais práticas tradicionais e populares (cabe ressaltar o distanciamento histórico entre a arte, como manifestação reconhecidamente erudita, e as práticas populares, como tão bem aborda Néstor García Canclini (1997) em *Culturas híbridas*), portanto, ao mesmo tempo em que, no contexto moderno e urbano, a narração oral se faz rarefeita, torna-se fundamental despertar para o valor artístico, porque raro, daquilo que agora ameaça desfazer-se e se perder.

O livro de Otília, como indicado em seu prefácio e em outros trechos da obra, é destinada a professoras do Jardim de Infância e da Escola Primária, por considerar dever de ofício que tais profissionais sejam peritas nessa prática. Com abordagem predominantemente educacional e discurso indiscutivelmente religioso e cívico, a autora vê na história um recurso pedagógico, mais do que

entretenimento e prazer. Sua obra desperta precocemente a atenção não apenas para a importância de se estudar e preparar a história e de dominar as técnicas para narrar bem e alcançar o ouvinte, mas também para a relevância do estudo dos aspectos vinculados ao desenvolvimento infantil e de não se apontar a moral da história ao narrar. A autora também desfia, em sua obra, um percurso histórico do contador de histórias no decorrer da história da humanidade. O livro, no contexto em que surgia e nos objetivos que apresentava, cumpre muito bem sua função antecipando técnicas para narrar em um momento repleto de mudanças nas práticas cotidianas familiares, inclusive no que tange à narração de histórias.

No que diz respeito à produção e difusão de histórias narradas pelo rádio nessa mesma época, cabe destacarmos a magnífica obra levada a cabo por um grupo de artistas de renome que levou as histórias ao rádio em uma mescla entre as artes da narração, do teatro, da música e, é claro, do rádio[2].

Tudo começa quando João de Barro, o Braguinha, assume em 1943 a direção artística do selo Continental, lançando em 1945 dois discos com histórias infantis, incluindo *Branca de Neve e os sete anões*. Em 1946 é lançado um vinil com a história de *Chapeuzinho Vermelho* e em 1950 outro com cantigas de roda. O sucesso das gravações conduz ao lançamento da *Coleção Disquinho*, prensada pela Continental em compactos de vinil

[2] O presente capítulo toma por foco as décadas de 1940 a 1960, no entanto, vale ressaltar que já na década de 1930 histórias eram narradas pelo rádio por ninguém menos que Monteiro Lobato. "Desde o dia 11 de junho de 1931, quando entrou pela primeira vez no ar, a PRA-R começou a transmitir [...] histórias para crianças narradas por Monteiro Lobato, no programa chamado "Hora Infantil" [...]" (RIBEIRO, 2014).

coloridos de 1960 a 1983[3], com dezenas de títulos gravados (muitos dos quais, considerados "clássicos" da literatura infantil universal) adaptados por escritores e compositores brasileiros, como o próprio Braguinha, arranjados e interpretados por músicos, atores e cantores conhecidos e reconhecidos na Era do Rádio como Dalva de Oliveira, Carlos Galhardo, Os Trovadores e Radamés Gnatali.

Em meio aos títulos da coleção é comum que se façam presentes nas reminiscências infantis de pessoas das mais diversas gerações: a história da *Dona Baratinha*, "que tem fita no cabelo e dinheiro na caixinha"; as súplicas da Formiguinha com o seu pé agarrado na neve, em *A formiguinha e a neve*; a versão cantada pelo Urubu de um trecho do chorinho *Urubu malandro* (de Pixinguinha e Braguinha) em *A Festa no céu;* a cantiga da *Chapeuzinho Vermelho* que pela estrada afora vai tão sozinha levar doces para a vovozinha. E, ainda, *O cabra cabrez, A cigarra e a formiga, O lobo e os três cabritinhos, A bela adormecida, Rapunzel, O soldadinho de chumbo, O patinho feio, O pequeno polegar, A bela e a fera, Pinóquio,* entre outros.

Nesse mesmo período, o professor e engenheiro Júlio César de Mello e Souza, por meio de livros, aulas, palestras e conferências, propagou a contação histórias utilizando, a partir de 1925, o pseudônimo Malba Tahan: fictício escritor árabe de tradição muçulmana nascido em 1885 na Arábia Saudita, nomeado pelo Emir como prefeito de El Medina que estudou em Istambul e no Cairo, recebeu grande herança e saiu pelo mundo criando contos relacionados à matemática, vindo a falecer em 1921. Seus livros, escritos em árabe, eram traduzidos pelo também fictício Prof. Breno Alencar Bianco (outro pseudônimo utilizado por

[3] A coleção foi remasterizada e relançada em *CDs* em 2001 pela *Warner Music.*

Júlio César de Mello e Souza). Tahan ministrou palestras e aulas sobre *A arte de ler e contar histórias* em cidades de diversos estados do Brasil até o ano de 1974, quando faleceu em Recife para onde viajou justamente para realizar uma conferência sobre o tema.

Sabe-se que Malba Tahan "[...] participou em programas da Rádio Mayrink Veiga [...] Alguns de seus contos foram, inclusive, radiofonizados" (A POPULARIZAÇÃO, [s. d.]), como é possível conferir em dois arquivos de áudio publicados no *Site oficial da família e dos admiradores de Malba Tahan* (TAHAN, [s. d.]). As gravações das histórias não são datadas, sendo consideradas possivelmente narradas pelo autor. Tahan atuou também na Rádio Nacional, onde a partir de 1941 ministrou aulas de matemática na "Universidade do Ar", projeto "[...] pioneiro na formação continuada à distância" (OLIVEIRA, 2007, p.42). Não há notícias de que em suas aulas e participações em programas de rádio ele tenha contado histórias, embora fosse muito frequente que o professor narrasse em suas palestras, conferências, aulas e entrevistas, como, por exemplo, na entrevista concedida a Silveira Peixoto e a Monteiro Lobato em 1941, em que Malba Tahan narra o conto *O juiz e o ovo* (PEIXOTO, 1976, p.173), ou na entrevista concedida a Neusa Fernandes, Horácio de Almeida, Adolfo Aizen e Nalmim Aizen para o Museu da Imagem do Som em 15 de abril de 1973, disponível no acervo de áudios do Site Oficial Malba Tahan, em que o professor narra (na parte 6 da entrevista) o conto *Matemática das surpresas* (TAHAN, 1973).

Foi também sob o pseudônimo de Malba Tahan que Júlio César publicou em 1957 o livro *A arte de ler e contar histórias* (TAHAN, 1957) pela editora Conquista, segundo título publicado no Brasil voltado para a contação de histórias. No livro, Tahan (1957), respaldando-se no depoimento de cerca de duzentos professores, inicia sua

abordagem discorrendo sobre a importância das histórias remetendo-se inclusive ao livro de Otília Chaves. Em seguida, o autor trata da figura do contador de histórias, destacando os cuidados que esse deve ter em relação à história e ao auditório, expondo técnicas, recursos, classificação etária das histórias, escolha de histórias, leitura de histórias e formas de apresentação. Cabe destacarmos do prefácio da obra de Tahan (1957), escrito por Denize Tavares, a defesa, por parte da autora, de uma valorização da narração educacional em detrimento da narração tradicional. A contação de histórias dirigia-se, cada vez mais, para o ambiente escolar.

Em 1967, Tereza Casasanta publica pela editora A Grafiquinha o livro *Criança e literatura*, dedicando os capítulos IV e V à contação de histórias (*Por que contar histórias* e *Vamos contar esta história?*). No livro, também destinado a profissionais da área de educação, a autora aborda técnicas, apresenta classificações etárias e tipos de histórias, discorre sobre a estrutura do conto e sugere um planejamento para contar uma história. Em seu livro podemos verificar a influência das teorias psicológicas na importância dada à valorização do imaginário e da fantasia infantil no processo educacional promovido por meio das histórias.

No sentido de promover uma importante reflexão, considero válido traçar um paralelo entre os dados da trajetória histórica por nós apresentada e o processo de apropriação dos contos da tradição oral pela cultura dominante no século XVII.

Na época de Perrault, o movimento clássico de resgate da cultura popular promovido na França, opondo-se à valorização ampla dos escritos antigos, contrapôs um saber essencial francês não apenas coletado junto aos meios populares, mas apropriado por uma cultura aristocrática e burguesa por intermédio da materialização

dos textos orais em uma reescrita permeada pelo discurso educacional que doravante se faria dominante, como afirmam Zipes (1993) em *Trial and tribulations of Little Red Riding Hood* e Ziolkowski (2007) em *Fairy tales from before fairy tales*. Por essa razão, afirma Zipes (1993), muitos contos tradicionalmente orais receberam "versões únicas" escritas (modelos dificilmente mutáveis ou pouco passíveis de receberem alterações). Ao mesmo tempo, surgia a Literatura Infantil vinculada à escola e ao estatuto da infância (ZILBERMAN, 2003).

Voltando ao século XX, no que diz respeito ao contador de histórias, ao que nos parece, apenas com a rarefação de sua prática corriqueira, cotidiana e popular, destacada por Benjamin (1980) em 1936, é dado o devido valor àquilo que, não obstante parecesse ser um caráter inerente à condição humana, ameaçava desaparecer. Nas palavras de Benjamin (1980, p.57): "É como se uma faculdade, que nos parecia inalienável, a mais garantida entre todas as coisas seguras, nos fosse retirada".

Menos de dez anos após a publicação do texto de Benjamin surge o livro de Otília Chaves em que se defende a contação de histórias como uma prática pedagógica. Ressaltamos a existência de títulos sobre contação de histórias publicados desde o início do século em outros países, como é o caso do livro *The art of the story-teller*, publicado em 1915 pela inglesa Marie L. Shedlock. A introdução dessa obra foi traduzida por Gilka Girardello sob o título de capítulo "Da introdução de *A arte do contador de histórias*" no livro *Baús e Chaves da narração de histórias* (SHEDLOCK, 2004). Posteriormente, Paulo Bocca Nunes traduziu integralmente o livro intitulando-o *A arte de contar histórias* (SHEDLOCK, 2016).

Sabemos que a apropriação da prática narrativa popular para favorecer a aprendizagem da escrita foi defendida ainda no século I d.C. por Quintiliano, que em

sua obra *Institutio Oratoria*, afirma que "[...] os alunos aprendem a parafrasear as fábulas de Esopo, que sucederam as histórias de suas progenitoras, narradas em linguagem simples e nem um pouco rebuscada, depois disso esse estilo simples se transferirá para a escrita [...]" (QVINTILIANUS, 2009, p.39, tradução nossa[4]). Cabe ressaltar que a prática de narrar nessa linguagem simples e nada rebuscada contrasta com a retórica ensinada institucionalmente em Roma e posteriormente nas escolas medievais europeias. Para Ziolkowski (2007, p.102), Quintiliano aprecia as vantagens de (para recorrer à terminologia que esteve em voga em décadas recentes) apropriar-se da "baixa cultura" (*low culture*) nos estágios precoces de treinamento infantil para a aquisição dos elementos da "alta cultura" (*high culture*).

Se no período clássico (séculos XVII e XVIII) essa cultura popular era apropriada por meio da materialização escrita em obras da nascente Literatura Infantil, no século XX a prática de contar histórias, ao tornar-se rara mesmo nos meios populares, recebendo por essa razão um valor que favorecerá a sua apropriação por parte dos aparelhos de dominação, passa a ser um dever do educador, não devendo estar relegada ao ambiente externo à escola, mas devendo estar em seu seio, devidamente escolarizada. E é por meio dos livros desses autores educadores e contadores de histórias que as professoras são convocadas a cumprir seu dever: contar histórias, como defendido no prefácio da 3ª edição do livro de Otília, publicada em 1963 (CHAVES, 1963, p.5).

[4] "Igitur Aesopi fabellas, quae fabulis nutricularum proxime succedunt, narrare sermone puro et nihil se supra modum extollente, deinde eandem gracilitatem stilo exigere condiscant [...]" (QVINTILIANUS, 2009, p.39).

A nosso ver, pelo menos no Brasil, essa tardia tentativa de eruditização da contação de histórias não logrou a consolidação do distanciamento entre popular e erudito como ocorreu com a literatura, o teatro, a pintura, a escultura, a música e a dança. Se no período clássico, afirma Ziolkowski (2007, p.102), o homem educado visualiza a distância entre os elementos das culturas populares e da cultura letrada como um abismo aberto entre ambas, passando a ver as histórias, músicas e outras expressões culturais dos povos humildes como merecedoras de coletâneas, a partir da década de 1960, abordagens pós-coloniais como a de Néstor Canclini (1997) questionam a constituição discursiva colonizadora, hegemônica e excludente da autointitulada "alta cultura".

Aos 45 minutos do segundo tempo a contação de histórias parece ter sido poupada do processo moderno de eruditização da cultura popular, passando a ocupar doravante, e cada vez mais, um potente entrelugar ruptor de dicotomias historicamente consolidadas: oralidade e escrita; campo e cidade; tradição e tecnologia; popular e erudito.

Reitero, por fim, minha defesa do uso do termo contação de histórias. Não somente pelo seu gosto de oralidade, mas também por apresentar-se como reinvenção da escrita. Não só pelo seu sabor popular, como também por potencializar-se em espaços e vozes até então reservadas ao saber erudito. Não apenas pela sua sonoridade interiorana, mas também pelos ecos urbanos que evoca. Não somente pelo seu viés tradicional, mas também pela sua re-existência tecnológica. Enfim, por constituir, em si, ação, reinvenção, potência, eco e re-existência.

Referências

ABRAMOVICH, Fanny. Uma ilha rodeada pela literatura infantil. In: Folha Ilustrada. *Folha de São Paulo*. 8 abr 1984. p.71.

A POPULARIZAÇÃO da matemática: 1937-1957. Biografia Júlio Cesar de Mello e Souza, [s.d.]. Disponível em: <http://www.malbatahan.com.br/biografias/1937-1957/>. Acesso em 24 out. 2018.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch; VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. *Marxismo e filosofia da linguagem.* 14. ed. São Paulo, HUCITEC, 1992.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____ et al. *Os pensadores:* Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980, 344 p.p.57-74.

BUSATTO, Cléo. Paiquerê Piquiri Fiietó, um experimento com as linguagens. In: PRIETO, Benita. *Contadores de histórias:* um exercício para muitas vozes. Rio de Janeiro: [s. n.], 2011. p.101-103.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EdUSP, 1997.

CASASANTA, Tereza. *Criança e literatura.* Belo Horizonte: A Grafiquinha Editora, 1968.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHAVES, Otília de Oliveira. *A arte de contar histórias*. Rio de Janeiro: Confederação Evangélica do Brasil, 1941.

_____. *A arte de contar histórias.* 3. ed. Rio de Janeiro: Confederação Evangélica do Brasil, 1963.

DINIZ, Júlio; MORANDUBETÁ. Muitas vidas, muitas vozes, muitas histórias. In: PRIETO, Benita. *Contadores de histórias:* um exercício para muitas vozes. Rio de Janeiro: [s. n.], 2011. p.49-57.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa.* Curitiba: Positivo, 2004.
FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
MORENO, Cláudio. A história de "estória". *Caderno de Cultura*: Jornal Zero Hora. Porto Alegre: 26 out 2002.
MOTA, Almir. Da boca da noite para a acolhida na escola. In: PRIETO, Benita. *Contadores de histórias:* um exercício para muitas vozes. Rio de Janeiro: [s. n.], 2011. p.121-125.
OLIVEIRA, Cristiane Coppe de. *A sombra do arco-íris:* um estudo histórico/mitocrítico do discurso pedagógico de Malba Tahan. 2007. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
PALMÉRIO, Mário. *Chapadão do bugre*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
PEIXOTO, Silveira. *Falam os escritores*. v. 3. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976.
PESSOA, Augusto. Contando na telinha. In: PRIETO, Benita. *Contadores de histórias*: um exercício para muitas vozes. Rio de Janeiro: [s. n.], 2011. p.79-83.
QVINTILIANUS, Marcus Fabius. *Institutio oratoria.* Napoli: Classici Latini Loffredo, 2009.
RIBEIRO, André. Os donos da bola. *Literatura na arquibancada.* 25 set. 2014. Disponível em: <http://www.literaturanaarquibancada.com/2014/09/o-dia-do-radio.html>. Acesso em: 11 out. 2018.
ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Contação de estória: vida e realidade. In: PRIETO, Benita. *Contadores de histórias:* um exercício para muitas vozes. Rio de Janeiro: [s. n.], 2011. p.79-83.
SHEDLOCK, Marie. L. Da introdução de *A arte do contador de histórias*. GIRARDELLO, Gilka (Org.). *Baús e chaves da narração de histórias*. Florianópolis: SESC/SC, 2004. p.19-35.
SHEDLOCK, Marie. L. *A arte de contar histórias*. Sapucaia do Sul: Aedos, 2016.
TAHAN, Malba. *A arte de ler e contar histórias.* Rio de Janeiro: Conquistar, 1957.
TAHAN, Malba. *Depoimento de Malba Tahan ao MIS.* Rio de Janeiro, 15 abr. 1973. Entrevista concedida a Neusa Fernandes, Horácio de Almeida, Adolfo Aizen e Nalmim Aizen pelo Museu da Imagem e do Som. Disponível em: <http://www.malbatahan.com.br/audiovisuais/audios/>. Acesso em 24 out. 2018.
TAHAN, Malba. *A girafa castigada e o rei da cara engraçada.* Histórias infantis de Malba Tahan narradas possivelmente pelo autor, [s.d.]. Disponível em: <http://www.malbatahan.com.br/>. Acesso em 24 out. 2018.
ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola.* São Paulo: Global, 2003.
ZIOLKOWSKI, Jan M. *Fairy tales from before fairy tales*: the medieval Latin past of wonderful lies. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007.
ZIPES, Jack David. *Trial and tribulations of Little Red Riding Hood*: versions of the tale in sociocultural context. New York: Routledge. London: Routledge, 1993.

UM PAPAGAIO ENCANTADO, UMA MOÇA E O PODER DO AMOR VERDADEIRO: UMA MESMA NARRATIVA FOLCLÓRICA NA VERSÃO DE DIFERENTES AUTORES

Maria das Dores Soares Maziero[1]

Introdução

A tradição de reunir narrativas de tradição oral em livro a partir da audição de contadores de história é prática recorrente no campo da literatura para crianças. No Brasil, os *Contos populares do Brazil*, de Sílvio Romero, publicados pela primeira vez em 1885, em Lisboa, é um marco importante no que diz respeito ao registro de contos, lendas e histórias diversas transmitidas oralmente por gerações de contadores, cujas origens se perdem no tempo. Esta obra traz 88 contos de tradição oral separados em três seções, segundo critérios de origem etno-geográfica estabelecidos pelo autor: contos de origem europeia; contos de origem indígena e contos de origem africana e mestiça – os quais, segundo Romero, foram "recolhidos diretamente da tradição oral. Não incluímos neles nenhum artifício; nenhuma ornamentação, nenhuma palavra há aí que não fosse fielmente apanhada da boca do povo" (ROMERO, 1954, p.441).

O livro em questão representa o resultado de parte dos estudos de Sílvio Romero sobre o folclore brasileiro,

[1] Doutora em Educação pela FE/Unicamp.Professora do Curso de Pedagogia da UNIFACP – Centro Universitário de Paulínia – e pesquisadora do grupo ALLE/AULA – FE/Unicamp.

conforme explicado pelo autor na Introdução, estando, portanto, à época de sua publicação, distante do universo dos livros destinados ao público infantil.

A edição consultada para a escrita deste artigo foi publicada em 1954 pela Livraria José Olympio Editora, sendo parte da Coleção Documentos Brasileiros, com notas de Luís da Câmara Cascudo e ilustrações de Santa Rosa.

Apesar de não ser uma obra publicada tendo em vista o público infantil, algumas das narrativas recolhidas por Sílvio Romero[2] vão integrar, posteriormente, livros infantis, em obras publicadas nos séculos XIX, XX e XXI. Seguindo esta vertente, o presente texto analisa especificamente uma destas narrativas tradicionais do folclore brasileiro registradas por Romero - "O papagaio do limo verde", em quatro diferentes versões dirigidas ao público infantil (1896; 1919; 2004; 2005). Discute-se a permanência da prática de transpor narrativas folclóricas, portanto de tradição oral, para os livros destinados ao público infantil, bem como os procedimentos e estratégias linguísticas e editoriais utilizados pelo polo da produção (escritores e editores) no que diz respeito a atender à imagem de leitor infantil pensada para cada período histórico.

A versão de o "O papagaio do Limo Verde" registrada na obra de Sylvio Romero foi recolhida em Sergipe, tendo sido classificada pelo pesquisador como um conto de origem europeia. Segundo nota de Câmara Cascudo

[2] Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero nasceu em Lagarto, Sergipe. Crítico, ensaísta, folclorista, polemista, professor e historiador da literatura brasileira, foi também um dos fundadores da Academia Brasileira de letras. Formou-se bacharel pela Faculdade de direito do Recife, transferindo-se em fins de 1875 para o Rio de Janeiro, onde em 1880 tornou-se titular da cadeira de Filosofia no Colégio Pedro II. (Disponível em <http://academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=154&sid=196>. Acesso em 04 jan. 2019.

(ROMERO, 1954, p.135-136), trata-se de um conto com elementos característicos da literatura oral da Finlândia, Lapônia, Dinamarca, Noruega, Suécia, Sicília e Grécia. O mesmo autor também registra a existência de versões da história em Portugal e no Uruguai.

Na versão de Romero (1954, p.128-135), a história se passa num "lugar retirado duma cidade", onde morava "uma velha" e suas três filhas, uma das quais tinha três olhos, outra tinha dois e a terceira tinha apenas um. Perto da casa da velha morava uma moça muito bonita, por quem se apaixonou o príncipe real do reino do Limo Verde, que dava muitas riquezas a sua amada. Curiosa, a velha pôs sucessivamente a filha de três olhos e a de dois olhos para dormir na casa da moça a fim de descobrir o segredo de sua riqueza, mas ela lhes dava um chá que as fazia cair em um sono profundo. Desse modo, não viam quando chegava o príncipe real do Limo Verde, encantado em um grande e lindo papagaio, que batia na janela do quarto da moça todas as noites; ao entrar e banhar-se numa grande bacia, além de transformar os pingos d'água que caíam de suas penas em diamantes, ainda se transformava, ele próprio, em um lindo príncipe.

Mas a felicidade dos apaixonados é interrompida quando a terceira filha da velha, a que tinha apenas um olho, consegue enganar a moça e descobrir o segredo do papagaio. Ao ficar sabendo, a velha vai dormir na casa da moça, onde, disfarçadamente, coloca navalhas bem afiadas na janela por onde o papagaio deveria entrar. Quando a ave chega, se corta nas navalhas e diz: "Ah! Maria ingrata, nunca mais me verás; só se mandares fazer uma roupa toda de bronze e andares até ela se acabar..." (ROMERO, 1954, p.130). Em seguida, bate asas e voa para bem longe.

Só então a moça descobre a razão das visitas constantes de suas vizinhas, mas já era tarde demais, e a

ela só restava mandar fazer uma roupa toda de bronze e sair pelo mundo à procura do reino do Limo Verde. Depois de muito andar e sofrer, a moça consegue a ajuda da Lua, que lhe dá de presente uma almofadinha de fazer rendas, toda de ouro, e a do Sol, que a presenteia com uma galinha de ouro e uma ninhada de pintinhos de ouro, vivos e andando. Mas é o Vento Grande quem a leva, finalmente, até o palácio do reino do Limo Verde.

Uma vez lá, a moça descobre que o príncipe real do Limo Verde estava muito mal, à beira da morte, mas em troca dos presentes que recebera da Lua e do Sol, a moça consegue entrar no palácio e curar o príncipe, graças ao remédio que havia descoberto ouvindo a conversa de três rolinhas. Finalmente, os noivos se casam, havendo muita festa na cidade e no palácio.

Essa versão recolhida por Sílvio Romero passa a ser o ponto de partida para a análise das quatro adaptações do conto para o público infantil.

Adaptações de "O papagaio do limo verde" para o público infantil brasileiro nos séculos XIX e XX

A literatura brasileira para crianças nasceu sob o signo das traduções e adaptações de obras produzidas em outros países, marcadamente os europeus. Segundo Lajolo e Zilberman (1986, p.17), "eram os clássicos infantis europeus que forneciam o material para as adaptações e traduções que precederam a propriamente dita produção brasileira de literatura infantil".

No que diz respeito aos livros infantis que circularam no Brasil no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX – antes, portanto, do surgimento do Sítio do Picapau Amarelo de Monteiro Lobato, havia editoras que produziam obras para as crianças brasileiras, ainda que nos moldes das traduções e adaptações de obras

europeias, ou dos livros de leitura destinados à escola que, à época, se confundiam com o que se considerava literatura para a infância.

Desse período, citaremos três autores que contribuíram de maneira importante para a constituição da história dos livros destinados à infância no Brasil. O primeiro deles é Carlos Jansen (1829-1889), professor do renomado Colégio Pedro II, que traduziu e adaptou para a Laemmert & Cia. muitas obras clássicas da literatura infantil, dentre elas os *Contos Seletos das mil e uma noites* (1882); *Robinson Crusoé* (1885); *Viagens de Gulliver* (1888) e *As aventuras do celebérrimo Barão de Münchhausen* (1891). Nas palavras de Arroyo (1990, p.172), Carlos Jansen "inscreve-se entre os pioneiros de nossa literatura infantil não só pelas traduções que realizou, como também pela consciência que tinha do problema".

Outro nome importante para a literatura infantil brasileira é o do escritor fluminense Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914), um jornalista e cronista carioca que recebeu de Pedro da Silva Quaresma, proprietário da Livraria Quaresma, a incumbência de organizar a Biblioteca Infantil Quaresma, traduzindo em linguagem acessível às crianças brasileiras os contos maravilhosos que circulavam no Brasil do século XIX, em traduções portuguesas ou em textos franceses (MAZIERO, 2015a).

Segundo Arroyo (1990, p.177), "Figueiredo Pimentel instaura na literatura infantil brasileira – que até então em sua forte maioria se manifestava através de livros presos e interessados ao sistema educacional do país – uma nova orientação: a popular".

Integrando a Biblioteca Infantil Quaresma, Figueiredo Pimentel publicou: *Contos da Carochinha* (1894); *Histórias da Avozinha* (1896); *Histórias da baratinha* (1896); *Álbum das crianças* (1897); *Teatrinho infantil* (1897) e *O livro das crianças* (1898).

O terceiro nome que consideramos importante para a constituição do campo da literatura infantil brasileira é o do Prof. Arnaldo de Oliveira Barreto (1869-1925), diplomado pela Escola Normal de São Paulo, Inspetor de Ensino e autor de cartilhas e livros escolares, como a *Cartilha Analítica* e a série de livros de leitura seriada Puiggari Barreto. Convidado pela Weiszflog Irmãos (posteriormente Editora Melhoramentos) para organizar o lançamento de obras de literatura não didática destinadas à infância brasileira, Barreto idealizou, em 1915, a Biblioteca Infantil Melhoramentos, série composta por livrinhos de formato pequeno, com ilustrações coloridas e publicados de modo sistematizado, em volumes numerados em sequência (MAZIERO, 2015).

A coleção ficaria sob a direção e coordenação de Arnaldo Barreto – que exercia simultaneamente as funções de autor/adaptador, editor e responsável pelos aspectos gráficos, até 1925, ano em que este faleceu, passando a coleção passou a ser coordenada por outro professor: Lourenço Filho. Em 1958, foi publicado o volume de número 100, encerrando-se o lançamento de novos títulos (MAZIERO, 2015).

Estes dois autores, que contribuíram decisivamente para a formação de um público leitor para os livros destinados à infância, deixaram registradas em sua obra as duas primeiras adaptações de "O papagaio do Limo Verde" para o público infantil; Figueiredo Pimentel, em *Histórias da Baratinha* (1896), e Arnaldo de Oliveira Barreto, no volume 13 da Biblioteca Infantil Melhoramentos, publicado em 1919.

Histórias da Baratinha segue a mesma estrutura de outros livros que Figueiredo Pimentel escreveu para a Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma no que diz respeito à fonte e ao tipo de textos escolhidos; as obras trazem recontos de histórias de Charles Perrault, dos

Irmãos Grimm, de Hans C. Andersen, fábulas, lendas e textos do folclore nacional, caso em que se insere "O papagaio real"[3], ora em análise.

Este conto é o primeiro dos 53 que *Histórias da Baratinha* traz. O exemplar analisado foi publicado em 1950, pela Editora Livraria Quaresma. Trata-se de um livro de 319 páginas, com capa dura e colorida, característica de todos os livros da coleção Biblioteca Infantil Quaresma.

Quanto ao volume 13 da Biblioteca Infantil Melhoramentos, de Arnaldo Barreto, trata-se de um livro de tamanho reduzido, medindo 11,5 cm x 16,5 cm, com 56 páginas e trazendo apenas duas histórias recontadas do folclore brasileiro: "Os três príncipes coroados" e "O príncipe do Limo Verde". O livrinho traz a capa típica dos exemplares da primeira fase da coleção, isto é, dura e ilustrada com a figura de uma senhora acompanhada por três crianças (MAZIERO, 2015).

Analisaremos as obras de Barreto e de Figueiredo Pimentel a partir das contribuições teóricas dos estudos de Roger Chartier (1990; 1991; 1999; 2001), partindo dos conceitos de representação, assim como de outros referentes às estratégias e dispositivos utilizados na adaptação e apresentação de obras escritas, sejam elas infantis ou não.

Para Chartier (1991), representação é o produto do resultado de uma prática; assim, a literatura como representação pode ser pensada como produto de uma prática cultural simbólica do real. Outro termo importante no escopo teórico deste pesquisador é o termo "estratégia", que para Roger Chartier (2001), se trata de procedimentos e intervenções textuais e editoriais

[3] Quando se tratar de conto inserido em coletânea, os títulos serão grafados com aspas; quando se tratar de título de livro, serão grafados em itálico.

pensadas no polo da produção pelos autores, adaptadores, ilustradores e editores, que visam conformar determinado gênero a determinado público.

No caso dos textos em questão, tanto Figueiredo Pimentel quanto Arnaldo Barreto se apropriaram de um texto de tradição oral que já circulava em forma impressa, recolhido e registrado por Sílvio Romero, para inseri-lo em uma coleção de livros destinados à infância, a partir de uma representação construída a respeito desse público leitor específico.

Ainda seguindo as trilhas teóricas de Chartier, este teórico aponta duas estratégias ou dispositivos que podem ser aplicados ao campo da leitura: 1) procedimentos de produção de texto, subordinados ao autor, puramente textuais, pensados como protocolos de leitura que garantem o sentido pretendido; 2) procedimentos ligados às formas tipográficas – pertencem à impressão e são decididos pelo editor, levando o leitor a construir sentidos diferentes para a obra.

Considerando o primeiro dispositivo, aquele ligado às estratégias textuais adotadas pelo autor, apesar de ser possível identificar as marcas que remetem ao texto fundante de Sílvio Romero ("O papagaio do Limo Verde"), houve uma alteração do título. Deste modo, Figueiredo Pimentel batizou sua adaptação de "O papagaio real", sugerindo já no título a ascendência nobre da ave, o que a torna diferente, especial; já Arnaldo Barreto apenas troca o termo "papagaio" do conto de Romero por "príncipe", antecipando também uma característica importante das personagens dos contos maravilhosos, isto é, sua vinculação à nobreza.

Quanto ao enredo, há diferenças entre o texto de Barreto e o de Pimentel: enquanto o primeiro mantém todos os pontos presentes na versão de S. Romero - características das personagens, desenrolar do conflito:

viagem da moça, visita à casa dos três elementos da natureza; oferta de presentes; troca dos presentes pela chance de visitar o príncipe doente e cura através de um remédio mágico descoberto pela protagonista - o texto de Pimentel se caracteriza pelo resumo dos acontecimentos que se desenrolam após o papagaio haver se ferido nas navalhas colocadas pela vizinha invejosa. No conto de F. Pimentel, não há pássaros que dizem à protagonista como curar o príncipe, ela apenas dá à rainha, mãe do príncipe, os presentes que recebera da Lua e do Sol, em troca de passar a noite no quarto do príncipe, que vai melhorando apenas com a presença da amada.

Também é possível perceber a interferência direta dos dois autores na própria história contada, quando eles, por exemplo, dão nomes às personagens. Enquanto na versão recolhida por Romero só ficamos sabendo o nome da moça (Maria), Figueiredo Pimentel e Arnaldo Barreto nomeiam as personagens: Andreza é a velha, e Chiquinha, Julinha e Mariquinhas são as filhas na versão de Pimentel, enquanto que na de Barreto as filhas se chamam Carmela, Beraniza e Nicacia.

Já em relação ao segundo dispositivo, aquele ligado às formas tipográficas, os dois textos integram livros com uma fórmula editorial pronta: trata-se de obras para a infância, parte de uma coleção, volumes com um formato e capa padronizados, além de ilustrações. O que diferencia a obra de Pimentel da de Barreto é o cuidado com os aspectos gráficos. Na de Pimentel não há menção ao ilustrador, as duas únicas ilustrações do conto são em preto e branco e não parecem guardar ligação direta com o enredo, sugerindo as gravuras "padrão", produzidas originalmente na Europa por estabelecimentos gráficos e editoras que publicavam contos de fadas.

Já na obra de Barreto, o ilustrador vem identificado: trata-se de F. Richter, pintor e desenhista tcheco radicado

no Brasil (MAZIERO, 2015). São seis belas ilustrações feitas com a técnica da aquarela, todas ligadas diretamente a algum fato importante do enredo. Destaque para a ilustração colorida que mostra o papagaio se banhando em uma bacia de prata, com os respingos de água transformados em pedras preciosas (BARRETO, 1919, p.39).

O voo do papagaio encantado para o século XXI: Sílvio Romero e Câmara Cascudo em duas obras dirigidas ao público infantil

Diferentemente da época em que ocorreram as primeiras publicações da história do príncipe encantado na forma de um bonito papagaio, cuja redenção estava no amor de uma moça bonita e corajosa, as duas publicações que ora serão analisadas são produto de um tempo em que já estão plenamente estabelecidos os sentidos para o termo "literatura infantil", havendo muitas editoras especializadas em produzir livros para a infância, motivadas, inclusive, por programas de leitura diversos promovidos pelos órgãos oficiais – potenciais compradores de livros.

É neste cenário que podem ser situadas as duas obras que agora serão analisadas. O primeiro deles é *Papagaio do Limo Verde*[4], de Sílvio Romero, com ilustrações de Rosinha Campos, 1ª edição publicada pela Editora Scipione, em 2005, com 31 página e parte da Coleção Do arco-da-

[4] Os títulos serão grafados em itálico quando se tratar dos livros infantis, apresentados como obras completas; quando se tratar do conto que integra a obra de Sílvio Romero, de Câmara Cascudo, ou mesmo de Arnaldo Barreto, a opção foi por colocá-los entre aspas, já que se trata de um texto que faz parte de obra com título próprio.

velha, composta por outros contos populares recolhidos por Sílvio Romero.

A página de apresentação explica que a história que o leitor vai ler, contada pelas pessoas do povo, foi recolhida por Sílvio Romero no interior de Sergipe; a página em que se encontra a ficha catalográfica da obra traz a seguinte nota informativa a respeito do estabelecimento do texto escrito, que reproduz na íntegra a versão de Sílvio Romero publicada em *Contos Populares do Brasil* (1885):

> Visando à clareza e inteligibilidade imediatas, e também com o intuito de evitar ambiguidades, adotamos alguns critérios na edição, procurando manter a máxima fidelidade possível ao original. Invertemos a posição de termos em algumas orações, atualizamos a pontuação e a colocação pronominal, trocamos algumas palavras por sinônimos. Há um glossário no final do livro para explicar alguns termos e expressões. (ROMERO, 2005, verso da página de rosto).

Quanto ao glossário, ele traz o significado de palavras como "arrufar", "birro", "cacunda", "vosmecê' e outras, que aparecem no corpo do texto impressas em cor diferente (amarelo dourado). A existência deste glossário pode ser vista como a tentativa de diminuir a distância temporal e cultural que separa o narrador adulto, nordestino, iletrado e morador da zona rural ouvido por Sílvio Romero, do leitor infantil a quem o livro se destina: uma criança em processo de escolarização, moradora da zona urbana, familiarizada com a tecnologia e outros recursos modernos. Também pode ser visto como uma tentativa de controlar o sentido a ser construído pelo leitor (CHARTIER, 1999).

Na página seguinte à do glossário, há foto e breve biografia do autor Sílvio Romero e da ilustradora Rosinha campos, onde também é informado que as ilustrações

foram produzidas usando a técnica da marmorização em acrílica no fundo e óleo nas figuras.

As ilustrações exercem papel central na composição geral do livro, sendo apresentadas sempre em páginas destinadas apenas a elas; geralmente a página da esquerda traz apenas texto, enquanto que a página da direita apenas ilustração.

Quanto à segunda obra analisada, trata-se de *O papagaio real*, de Luís da Câmara Cascudo[5], com ilustrações de Cláudia Scatamacchia, 1ª edição, publicada em 2004 pela Global Editora, como parte da Coleção Contos de Encantamento.

Do ponto de vista textual, a obra reproduz o texto original de Câmara Cascudo, publicado na obra *Contos Tradicionais do Brasil* (1946), inclusive com a informação, na última página, do nome da informante de Cascudo, Benvenuta de Araújo, de Natal, Rio Grande do Norte.

O livro traz ainda, na segunda contracapa, foto e uma breve biografia de Luís da Câmara Cascudo e de Cláudia Scatamacchia. A história é contada em 15 páginas, na maioria das vezes seguindo uma mesma orientação: uma ilustração de página inteira e uma página com texto e ilustração. Na 2ª capa, estão anunciados mais quatro livros da coleção Contos de Encantamento, à qual pertencem, além de *O papagaio real*, as seguintes obras: *Couro de*

[5] Luís da Câmara Cascudo (Natal, Rio Grande do Norte, 1898-1986) foi folclorista, professor, historiador e jornalista. Formou-se na Faculdade de Direito do Recife em 1928 e trabalhou como professor de história do Colégio Atheneu Norte-rio-grandense. Em 1934, torna-se sócio correspondente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Funda a Sociedade Brasileira de Folclore em 1941. Nas décadas de 1950 e 1960, é responsável pela organização de diversas coletâneas de textos históricos, etnográficos e sobre os mitos folclóricos nacionais. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1772/luis-da-camara-cascudo>, acesso em 7 jan. 2019.

Piolho, *A princesa de Bambuluá*, *Maria Gomes*, *O marido da Mãe d'água/A princesa e o gigante*.

O livro de Câmara Cascudo *Contos tradicionais do Brasil* (1946), no qual está o conto "O papagaio real", compõe-se de 100 histórias recolhidas pelo pesquisador a partir de relatos de pessoas do povo, histórias estas divididas em 12 seções, de acordo com o tema que apresentam. "O papagaio real" está classificado como conto de encantamento.

A narrativa recolhida por Câmara Cascudo no Rio Grande do Norte no século XX difere em alguns aspectos da que foi recolhida por Sílvio Romero em Sergipe, no século XIX. Na história recolhida por Cascudo (CASCUDO, 1997, p.54-55) não há vizinhas invejosas. Nesse caso, são duas irmãs que moravam juntas, uma muito boa e a outra "maldizente e preguiçosa". A irmã mais velha começou a desconfiar dos barulhos que ouvia à noite no quarto vizinho, vai olhar e descobre o segredo da caçula: um papagaio enorme, muito bonito, que entrava pela janela e ao banhar-se em uma bacia com água se transformava no "príncipe mais formoso do mundo". "Roxa de inveja", a irmã mais velha encheu o peitoril da janela de cacos de vidro, assim como a bacia, o que provocou ferimentos no papagaio, que voou para longe da amada, dizendo: "Ai, ingrata! Dobraste-me os encantos! Se me quiseres ver, só no reino de Acelóis".

A moça, desesperada, sai pelo mundo à procura do noivo, e depois de muito viajar, ao esconder-se à noite no alto de uma árvore, escuta vozes que mencionam o Reino de Acelóis e o fato de que o príncipe de lá estava muito doente, sendo o remédio para curá-lo "beber três gotas de sangue do dedo mindinho de uma moça donzela que queria morrer por ele".

Quando o dia amanheceu, a moça pôs-se a andar e chegou ao Reino de Acelóis, onde procurou o rei e propôs

a ele que lhe desse metade do reino em troca da cura do príncipe. Desesperado com a iminência da morte do filho, o rei aceitou. A moça foi para o quarto do príncipe, "meiou um copo d'água, furou o dedo mindinho, botou três gotas de sangue dentro, misturou e mandou ele beber".

O príncipe curou-se, mas o rei não queria deixar que ele se casasse com a moça, uma vez que ela não tinha sangue nobre. E aí se revela a esperteza da moça: como o rei havia lhe dado metade de tudo quanto era dele naquele reino, se não permitisse o casamento a moça exigia que ele dividisse o príncipe ao meio para dar a ela a metade por direito lhe cabia. O rei, sem outra opção, deu finalmente o consentimento para a realização do casamento, cuja festa durou três dias.

Uma vez que o texto das duas obras se manteve fiel aos textos fundantes estabelecidos por Sílvio Romero e Câmara Cascudo, o grande diferencial dessas duas versões de "O papagaio do Limo Verde" são as ilustrações, que ao se tratar de obras para crianças assumem papel bem mais significativo, ao contribuir para a construção de sentidos que ultrapassam aqueles sugeridos apenas pelo texto verbal. Elas funcionam ainda como estratégia para fragmentar o texto, apelando para a visualidade e evitando assim que o leitor infantil se canse (MAZIERO, 2015).

No caso de *O papagaio real* (2004), Cláudia Scatamacchia, a ilustradora, criou uma capa em tons de verde e amarelo, tendo como figura central uma moça, cujos cabelos são na verdade um papagaio. Em tons avermelhados, apenas os olhos e a boca da moça e os olhos da ave. O efeito é bastante interessante, esteticamente falando: a primeira impressão é de que moça e papagaio são um único ser.

No interior da obra, as ilustrações também assumem papel central: há uma quantidade pequena de texto em

uma página, também ilustrada, e na seguinte temos apenas ilustrações, que mostram a moça, o papagaio se banhando na bacia, a moça escondida ouvindo a conversa de animais estranhos; enfim, em todas as páginas o protagonismo, por assim dizer, está nas ilustrações, que proporcionam à criança uma outra leitura da história através das imagens que vê.

Outras considerações sobre estratégias editoriais em obras destinadas à infância

O presente texto se propôs a discutir a permanência da prática de transpor narrativas folclóricas, portanto de tradição oral, para os livros destinados ao público infantil, bem como os procedimentos e estratégias linguísticas e editoriais utilizados pelo polo da produção (escritores e editores) no que diz respeito a atender à imagem de leitor infantil pensada para cada período histórico, a partir de pressupostos teóricos da história cultural, pela obra do historiador Roger Chartier.

Pensamos que a relação de representação entendida como a relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pelo outro porque lhe é homóloga, defendida por Chartier (1991, p.184), se aplica à relação entre a obra produzida por autores e editores e o público a quem esta obra se destina.

Ainda seguindo as contribuições teóricas da história cultural, citando o bibliógrafo americano R. E. Stoddard, Chartier afirma que "seja o que quer que façam, os autores não escrevem livros. Os livros não são absolutamente escritos. Eles são fabricados por copistas e outros artífices, por operários e outros técnicos, por prensas e outras máquinas" (CHARTIER, 1999, p.17).

Deste modo, como já dito anteriormente, é necessário separar os dois conjuntos de dispositivos,

frequentemente confundidos, que visam ao controle do sentido a ser construído pelo leitor: os procedimentos de produção de textos são diferentes daqueles procedimentos de produção de livros, porque como Chartier afirma, há "os que destacam estratégias textuais e intenções do autor, e os que resultam de decisões de editores ou de limitações importas por oficinas impressoras" (CHARTIER, 1999, p.17).

Nesta discussão, Chartier chama a atenção, portanto, para a importância da questão do suporte ou materialidade para a construção de sentidos para o texto, afirmando que "não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou ouvir)" (CHARTIER, 1999, p.17). Os textos são corporificados em livros, e persistem neles elementos espalhados pelo autor, buscando assegurar uma leitura que garanta a correta interpretação. Seriam protocolos de leitura que inscrevem no texto a imagem de um "leitor ideal", cuja competência adequada codificaria o sentido preciso que o autor pretendeu ao escrevê-lo.

As quatro obras analisadas podem ser dispostas em dois grupos: o primeiro reunindo "O papagaio real" (1896), de Figueiredo Pimentel, e "O príncipe do Limo Verde" (1919), de Arnaldo Barreto – ambos publicados no início do processo de formação de nossa literatura infantil. Quanto ao segundo grupo, nele estariam *O papagaio do Limo Verde*, de Sílvio Romero (Scipione, 2005) e *O papagaio real*, de Câmara Cascudo (Global, 2004), produções contemporâneas de um período histórico em que a literatura infantil se tornou um dos segmentos do mercado editorial que mais vende livros.

Considerando-se os pressupostos teóricos apresentados, em que essas quatro obras se aproximam e em que pontos se afastam? Em primeiro lugar, é importante registrar que as quatro foram lançadas no

interior de coleções – o que parece ser uma prática recorrente nos livros destinados ao público infantil.

Em segundo lugar vem a questão do estabelecimento do texto escrito, onde se encontra talvez a maior diferença entre os dois grupos; Pimentel e Barreto recontam a história da moça e do papagaio encantado, sem preocupar-se em seguir a palavra do narrador de Romero. Ambos assumem o papel de narrador, procurando uma forma mais "adequada" e "correta" de contar a história para o público infantil, aparentemente eliminando expressões populares – talvez consideradas gramaticalmente incorretas para o público infantil, além de acrescentarem detalhes quanto ao caráter das personagens, que ganham até nomes na versão desses dois autores, conforme trechos reproduzidos a seguir:

Obra	Trechos das obras: situação inicial
1885: "O papagaio do Limo Verde" (Sílvio Romero)	Uma vez havia, num lugar retirado duma cidade, uma velha que tinha três filhas: uma de um olho só, outra de dois, e outra de três. Perto da casa da velha havia uma outra casa, onde morava uma moça muito bonita. Por esta moça namorou-se o príncipe real do reino do Limo Verde, que a visitava, todas as noites, e lhe estava dando muitas riquezas. A velha vizinha entrou a desconfiar daquelas riquezas, e, uma vez por outra, ia à casa da moça para ver se pilhava alguma cousa, e nada... (ROMERO, 1957, p.128).
1896: "O papagaio real" (Figueiredo Pimentel)	"Andreza era uma velha mexeriqueira que gostava de bisbilhotar as cousas passadas na vizinhança, para depois percorrer as casas das amigas e comadres, narrando tudo quanto vira, mas exagerando e

	mentindo. As suas três filhas seguiam-lhe o exemplo, invejando e odiando todo o mundo, por serem horrivelmente feias: Chiquinha, a mais idosa, com perto de trinta anos, tinha três olhos alinhados na testa; Julinha, a do meio, nascera com os dois, mas, desde criança, ficara vesga olhando para cada lado; e a caçula, Mariquinhas, tinha só um, logo acima do nariz. Perto da residência de Andreza, vivia u'a moça formosíssima, que ninguém sabia donde viera, mas a quem toda a gente queria bem. Chamava-se Elvira. (PIMENTEL, 1950, p.11-12)
1919: "O príncipe do Limo Verde" (Arnaldo Barreto)	Há muito tempo já, morava em uma certa cidade uma velha feiticeira que tinha por filhas três moças, feias, feias como uma noite de trevas. A mais idosa, de nome Carmela, tinha três olhos. A do meio, a Beraniza, dois. E a mais nova, chamada Nicacia, um olho só. Em frente da casa em que elas residiam, havia uma bela vivenda cercada de jardins, onde morava uma moça encantadora, que estava para se casar com o príncipe do Limo Verde. (BARRETO, 1919, p.33).

Já as edições da Editora Scipione e da Global optaram por reproduzir o texto integral de Sílvio Romero e de Câmara Cascudo, tal como as narrativas foram registradas, com a fala do narrador do povo, marcada por termos como "cacunda", "quenturão" "fede" e outros – num reflexo de entendimentos mais modernos a respeito das

variações linguísticas, em que se passou a valorizar a diversidade e a se compreender que a língua, varia de acordo com a época histórica, com a localização geográfica, com a classe social dos falantes, e que compreender isto é fator de enriquecimento cultural. Assim, o que antes poderia ser visto como "errado", portanto pouco adequado para o público infantil, agora passa a ser visto como legítimo e desejável.

Essa estratégia permite ao leitor compartilhar algo característico das narrativas de tradição popular - o que se poderia chamar de fórmula de encerramento: "Entrou por uma porta, /Saiu por um pé de pato; /Manda o rei meu senhor, /Que conte quatro" (ROMERO, 2005, p.28) ou "Foram três dias de festas e danças, e até eu me meti no meio, trazendo uma latinha de doce. Mas na Ladeira do Encontrão, levei uma queda e ela, *pafo*! No chão..." (CASCUDO, 2004, p.15, grifo do autor).

Finalmente, merecem destaque as ilustrações da obra de Barreto: já em 1915 a Weiszflog Irmãos valorizou o papel do ilustrador, contratando para ilustrar obras infantis um artista renomado, F Richter, que deixou sua assinatura em algumas das imagens que fez (MAZIERO, 2015).

No caso dos dois livros publicados no século XXI, as ilustrações ganham um destaque muito maior: além de gráfica e esteticamente muito bonitas, elas são uma estratégia do polo da produção para fragmentar um texto que os editores consideram longo e difícil para as habilidades leitoras do público infantil a quem a obra se destina, através de uma "multiplicação dos parágrafos, que quebram a continuidade ininterrupta do texto" (CHARTIER, 1999, p.18).

Considerações finais

Interrogar os caminhos que levaram duas narrativas de tradição oral, uma delas publicada pela primeira vez no século XIX, a serem transformadas em obras para a infância, sucessivamente, em 1896, 1919, 2004 e 2005 foi o que moveu a construção deste texto.

Das adaptações de Figueiredo Pimentel e de Arnaldo Barreto no final do século XIX e início do século XX, até as duas versões para "O papagaio do Limo Verde" e "O papagaio real" publicadas no século XXI, o que mudou? Por quais razões?

Segundo Bourdieu (2001, p.250), "quando o livro permanece e o mundo em torno dele muda, o livro muda"; deste modo, se o tempo passou e o mundo mudou, é natural que o público leitor também tenha mudado, o que explica o motivo de mesmo conservando a letra dos textos fundantes, os livros contemporâneos o tenham feito seguindo as normas e determinações do mercado editorial; como explica Chartier (1999, p.19), "a passagem de uma forma de edição para outra direciona, ao mesmo tempo, transformações no texto e a construção de um novo público".

O surgimento desse mercado editorial propiciou também a formação e atuação de um conjunto de profissionais – editores, ilustradores, diagramadores, etc. - que passaram a dividir com o autor a tarefa de produzir livros para crianças e jovens, livros estes que "exibem espetacular desenvolvimento quantitativo e qualitativo, propondo, desdobrando e consolidando novas formas de produção e difusão" (LAJOLO e ZILBERMAN, 2017, p.58).

A permanência de um tipo de texto ligado à tradição oral e ao folclore em pleno século XXI poderia ser explicada por duas perspectivas. A primeira seria a da razão, que apontaria o fato de que os autores e operadores do polo da produção conformam narrativas

populares ao que pensam ser o gosto do leitor infantil urbano contemporâneo porque isso é rentável para todos, especialmente por este leitor também estar em processo de escolarização, e a escola ter sido, historicamente, grande incentivadora do consumo de livros infantis.

A outra perspectiva, a do coração, veria na permanência, renovação e transformação dessas narrativas orais em plena sociedade do escrito, um indício de que a mensagem que elas trazem é atemporal e fala à sensibilidade de leitores de qualquer época. Enquanto houver um sonho encantado e alguém valente e corajoso disposto a encontrá-lo, mesmo enfrentando perigos, a literatura sobreviverá através das narrativas mágicas construídas por autores anônimos ou reconhecidos e inseridos no mercado produtor de livros.

Referências

ARROYO, L. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

CASCUDO, L. da C. *Contos tradicionais do Brasil.* Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

CHARTIER, R. Do livro à leitura. *In*: CHARTIER, R. (dir.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento; introd. de Alcir Pécora. 2.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

_____. A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII; trad. de Mary Del Priori – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

_____. O mundo como representação. Estud. av. vol.5 no.11 São Paulo Jan./Apr. 1991. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/ea/v5n11/v5n11a10.pdf. Acesso em 06 jan. 2019.

_____. Textos, impressos e leituras. In *A história Cultural* – entre práticas e representações, RJ, Bertrand, 1990.

LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. *Um Brasil para crianças:* para conhecer a literatura infantil brasileira. São Paulo: Global, 1986.
_____. *Literatura Infantil Brasileira* – História & Histórias. São Paulo: Ática, 1987.
_____. Literatura *infantil brasileira:* uma nova / outra história. Curitiba: PUCPRess, 2017).
MAZIERO, M. D. S. *Arnaldo Barreto e a Biblioteca Infantil Melhoramentos (1915-1925): histórias de ternura para mãos pequeninas*. Campinas, SP: [s.n], 2015. Tese de Doutorado, FE/Unicamp.
_____ *Alberto Figueiredo Pimentel adaptador de obras infantis:* quantos pontos aumenta quem conta um conto? Presidente Prudente-SP: Anais do IV Congresso Internacional de Literatura Infantil e Juvenil "Celebrando a Leitura", setembro de 2015a.
ROMERO, S. *Contos populares do Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1954.
ZILBERMAN, R. O lugar do leitor na produção e recepção da literatura infantil. *In*: KHÉDE, S.S. (org.). *Literatura Infanto-juvenil:* um gênero polêmico. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

Exemplares utilizados para análise:

BARRETO, Arnaldo de Oliveira. "O príncipe do Limo Verde", *in Os três príncipes coroados*. São Paulo: Weiszflog Irmãos (Biblioteca Infantil, nº 13), s/d.
CASCUDO, L. da C. *O papagaio real,* 1. Ed., São Paulo: Global, 2004.
PIMENTEL, Figueiredo. *Histórias da Baratinha.* Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1950.
ROMERO, S. *Papagaio do Limo Verde*. São Paulo: Scipione, 2005.

O PERCURSO ESTÉTICO, ARTÍSTICO E DIALÓGICO DA ARTE NARRATIVA NA CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS

Ilsa do Carmo Vieira Goulart[1]
Dalva de Souza Lobo[2]

Iniciado uma história...

Mas o desdentado aldeão já anoitecera, queixo no peito.
Seu mundo já esse que Tuahir anunciara, de extensos sossegos.
O próprio Muitinga está como se encantado com as palavras de Tuhair.
Não é a história que o fascina mas a alma que está nela. E ao ouvir os sonhos de Tuhair,
Com os ruídos da guerra por trás dela, ele vai pensando:
"não inventaram ainda uma pólvora suave, maneirosa, capaz de explodir o homem sem lhes matar.
Uma pólvora que, em avessos serviços, gerasse mais vida.
e do homem explodido nascessem infinitos homens que lhes estão dentro".
Mia Couto (2015)

Quando pensamos na contação de histórias como a arte do envolvimento de pessoas e ao que lhes é anunciado, nos deparamos com a linguagem nas potencialidades estética, artística e dialógica construídas por aquele que narra. Uma arte de malabarismos da atenção, do suspense, da participação e do entretenimento, que se busca provocar no outro o despertar para a quimera, assim como o personagem de

[1] Professora do Departamento de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Lavras (UFLA).
[2] Professora do Departamento de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Lavras (UFLA).

Mia Couto (2015, p.65), estar "como se encantado pelas palavras", sejam elas ditas, lidas, cantadas ou encenadas. A prática da contação de histórias pode ser vista tanto pela história, pela narrativa que lhe é expressa, quanto pela alma narradora que a incorpora, parece ser a fusão entre a narrativa e o narrador a "pólvora, que em avessos serviços", conforme descrita na epígrafe, que provoca a explosão sem tirar a vida, impacienta o mais íntimo do ser e ali faz emergir "infinitos homens" adormecidos.

No amálgama entre a narrativa e o narrador se consolida a beleza da criação imaginária tecida em doses homeopáticas na cadência do olhar atento e enfeitiçado do leitor ouvinte. Um feitiço que se inicia pela arte do suspense criado, para a degustação lenta, como escreve Quintana (2006, p.60), "[...] 'suspense', por culpa de Mestre Hicthcock, tem se aplicado a essas taradezas. O que eu queria dizer é que todas, todas as coisas têm de ser dosadas com o suspense, para poderem impressionar e encantar". Com o suspense criado, abrem-se as janelas do desconhecido, assim algo acontece no embalo da contação de histórias:

> [...] Mestra de estilo, feiticeira da arte narrativa, era aquela negra velha que nos contava histórias em pequeninos. Ficávamos literalmente no ar, nem respirávamos quando ela, encompridando a corda, dizia arrastadamente esta longa frase, cheia de nada e de tudo:
> – E vai daí o príncipe pegou e disse (QUINTANA, 2006, p.60).

A prática da contação de histórias se mostra uma arte narrativa que abarca as extremidades da linguagem oscilando do nada ao tudo, da singeleza à magnitude da enunciação, coteja ao que Goulart (2012, p.34) delineia como "[...] uma linguagem entremeada de contos e de

encantos que se misturam num jogo, numa vicissitude e numa proximidade entre a realidade e o mundo imaginário".

Uma linguagem que coloca os leitores em estado de assombro, diria Machado (2004, p.178), prostradas diante do mistério que se descortina frente aos olhos arregalados à espera da continuidade da história, isso porque "[...] a palavra mistério diz respeito a um tipo de experiência que a imaginação humana apenas vislumbra, mas quem tem habitação segura num lugar certeiro dentro da gente".

A arte narrativa por ser uma prática sociocultural, reveste-se da repleta complexidade, o que aguça interesses investigativos, de modo que diferentes pesquisas acadêmicas têm contribuído para a reflexão e análise da contação de histórias. Os estudos podem ser agrupados em duas grandes vertentes, uma voltada para o papel do contador de histórias, que retratam uma preocupação em descrever a formação dos contadores, com ênfase nas habilidades narrativas, conforme apresenta os estudos de Rocha (2010); em apresentar um processo vivencial das relações sociais e culturais, com base na experiência estética; em refletir sobre o papel social do profissional dos contadores de histórias, segundo nos mostra Fleck (2009), ou mesmo, em explicitar uma prática oratória do contador, discutida na pesquisa de Café (2015), com o emprego das técnicas da linguagem corporal por meio da oralidade, gestualidade e ritmo, o que se estabelece o alicerce do autoconhecimento.

Outra vertente se inclina à compreensão da prática do ato de contar ou narrar histórias, como na pesquisa de Rossoni (2013), a autora discute sobre a contação como uma possibilidade metodológica propulsora de significativas e múltiplas aprendizagens aos estudantes, já na pesquisa de Fonseca (2004), a autora defende a prática

da narração de histórias como forma de conhecimento que permite o desenvolvimento da imaginação, da sensibilidade, da manipulação crítica e criativa da linguagem oral, contribuindo de modo significativo para a formação docente.

A proposta de reflexão deste texto aproxima-se da vertente da formação de contadores de histórias e é impulsionada pelo objetivo de refletir sobre a arte de contação de histórias como processo estético, artístico e dialógico, a partir de atos discursivos em que a palavra se direciona a outras palavras, para, juntas, tecerem mundos de sonhos, de fantasias e de experiências concretas.

A contação de histórias na dimensão estética e artística: o corpo e a voz em movimento no ato de narrar

Ao refletirmos sobre quem é esta figura que movimenta a narrativa, que a incorpora e a vivifica na arte de contação de histórias, temos a inevitável tendência de pensar nas características que diferenciam um contador dos demais no exercício desta atividade, o que nos coloca em cumplicidade com a inquietude de Machado (2004, p.68): "que qualidade é essa que se apresenta na pessoa do contador de histórias, possibilitando a cada ouvinte um passeio pela própria paisagem interna, enquanto passeia pela paisagem da história, tendo como guia a voz do contador?"

Para Machado (2004, p.68-69) uma característica ou qualidade de um contador pode ser chamada de "estado de presença". A palavra presença vem do latim *praesentia,* que seria a junção de *preesse*, "estar à frente, ao alcance", formada por *prae*, "ser, estar", o que permite uma ideia de corporeidade, ou seja, não só de posicionamento, mas de alteridade.

A presença na arte narrativa torna-se uma espécie de espaço de encontro entre o narrador e narrativa, quando aquele que narra se permite ser o primeiro a se envolver com a história. O que Machado (2004) delimita é que esta presença está constituída por três habilidades: a intenção, o ritmo e a técnica. Dentre elas o ritmo é a característica que se eleva pelo compasso da vocalização.

Cada história possui um ritmo próprio. A apropriação deste ritmo pelo contador permitirá uma fluência das imagens construídas quando o leitor-ouvinte "passeia pela paisagem da história", conforme descreve Machado (2004, p.72), quando o ritmo sonoro da voz embala a sequência narrativa, visto que "a modulação dessa voz é guiada pela capacidade do narrador seguir a cadência da história. A cadência é um movimento rítmico que envolve, por exemplo, rapidez, lentidão, pausa, voz alta, voz baixa. É o pulso, a respiração do conto, tal como é experimentada pelo narrador".

É essa cadência rítmica que permite ao leitor-ouvinte a experiência da narrativa, possibilita o movimento mágico de se transportar para dentro da história, sentir-se parte dela, ser comovido e induzido a sentimentos que comandados pelo ritmo da voz, conduzidos de forma poética à compreensão da narrativa, pois envolve os sentidos de modo intenso e interdiscursivo.

A linguagem poética oral implica sincronia e embates entre corpo e voz na criação de um instante que convida o interlocutor a uma participação mais efetiva. Nesse sentido, a percepção sensorial e estética leva ao fruir estético, tendo em vista seu efeito teatral o qual se assemelha ao mousikè, ou seja, "ao mesmo tempo a dança, a música, vocal e instrumental, as estruturas métricas do poema e a prosódia da palavra". (ZUMTHOR, 2005, p.147).

Contar história, nessa perspectiva, implica, então, a movência vocabular e corporal a partir da tonicidade que a ela confere o contador/narrador durante o ato de leitura. A isso chamamos de embate das forças do corpo que acolhe e devolve, simultaneamente, sensações e sentimentos decorrentes da tonicidade e do ritmo, tanto no sentido corporal quanto no sentido sonoro.

Sobre a movência, o conceito é atribuído pelo pesquisador das poéticas da voz, Paul Zumthor, segundo o qual voz é movente por ser,

> Devir constante animado pelas redes mnemônicas desencadeadoras de elementos virtuais que compõem as obras da voz como objeto dinâmico, a que Zumthor concebeu como movência dos textos. Movência é criação contínua, encadeada (ZUMTHOR *apud* MACHADO, 1999, p.72).

O que torna a voz um significante é o fato de que ela ultrapassa o significado, ou seja, o aspecto linguístico ao se redefinir em termos de tom, de timbre, altura e outras características tonais. É exatamente isso que ocorre quando da narração, na qual o contador imprime diferentes timbres e gestos corporais para causar a sensação de espanto, de alegria, de suspense ou outro sentimento que pretende despertar no leitor/ouvinte.

Por isso, a leitura implica a presença do outro no texto, sobretudo quando se trata de vocalizar um texto escrito, porque a voz não é ingênua, ela sempre traz as marcas do emissor, ao mesmo tempo em que recebe mensagens do receptor, seja através dos gestos, dos olhares, seja através dos silêncios. Por isso, a vocalização é uma das formas mais afetadas pela relação entre os interlocutores.

Cabe dizer que o sentido de vocalização está pautado também na distinção feita por Zumthor que a compreende como um signo em si mesma e para além da simples oralização de um texto. Enquanto esta é mais ligada à mediação de mensagens que utilizam a voz como canal, a vocalidade ou vocalização aponta para o quanto e em que medida como signo, ela se faz refletir individual e coletivamente para além da sonorização textual, tornando-se um índice de consolidação de laços sociais e de disseminação dos fatos de cultura oral.

> A voz, em certos casos, se impõe a tal ponto que tende a dissolver a linguagem. Sua presença é muito intensa [...]. O que importa verdadeiramente à voz é que a palavra da qual ela é veículo se enuncie como uma lembrança; que esta palavra, enquanto traz um certo sentido, na materialidade das palavras e das frases, evoque (talvez muito confusamente), no inconsciente daquele e que a escuta um contato inicial, que se produziu na aurora de toda vida (ZUMTHOR, 2005, p.64-65).

Não há, pois, passividade no ato de leitura, a palavra, ao ser enunciada pela voz, toma-se o corpo por inteiro, tanto em seu aspecto físico e psíquico quanto no aspecto social, daí seu caráter polifônico, visto que,

> A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 2005, p.21).

Em se tratando da vontade artística a que se refere Bakhtin, na contação de histórias se faz por camadas de leitura[3], cujos sentidos são atribuídos pelo intérprete da voz que conta e por aquele que configura sua leitura a partir do que ouve e vê, ou seja, a partir da recepção da performance de leitura, da qual contador e leitor/ouvinte, nesse sentido, tornam-se partidários, ou de certo modo, co-autores. Daí o caráter dialógico da contação.

A contação de histórias em dimensões dialógicas e a performance de leitura

Ao considerarmos a enunciação como o produto da interação entre os sujeitos, conforme descreve Bakhtin (2006), a contação de histórias configura-se neste espaço comum de uma linguagem possuída em fios dialógicos, perdida entre a realidade e o extraordinário. Na arte narrativa tem-se a marca de uma linguagem ilusionista, que brinca com o imaginário, que faz o outro crer no impossível, como diria Quintana, (2006, p.75): "Acredito em tudo. Acreditar no que se lê é a única justificativa do que está escrito. Ai do autor que não der esta impressão de verdade! Que é uma história? É um fato – real ou

[3] Camadas de leitura: conceito criado por LOBO (2012), para o dialogismo polifônico da leitura cuja sintaxe não é operada necessariamente, segundo a noção pré-determinada de começo, meio e fim linguisticamente organizados, mas que permite a simultaneidade de vozes, as quais levam a outras camadas de leitura. A leitura por meio da performance, hipercodifica voz, corpo, memória e experiências, interferindo na linguagem e procedendo, assim, camadas de leitura. Em se tratando da fala, em relação á escrita, é mais econômica, porém, não prejudica o sentido. Um exemplo é a fala da criança, mesmo ainda não organizada linguisticamente, não inviabiliza a compreensão, posto que preenchemos os horizontes de sentido com nossa leitura prévia.

imaginário – narrado por alguém. O contador de histórias não é um contador de lorotas". A figura do contador torna-se diferenciada à medida que põe à prova o real no desenrolar da narrativa.

Este mundo do encantamento se faz possível na corporeidade do narrador. O que se tem em jogo é a ação performática na contação de histórias, que segundo Zumthor (2007, p.32) "[...] performance é o reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que reconheço, da virtualidade à atualidade".

O comportamento narrativo assume uma linguagem dialógica entre o leitor-ouvinte e a história, o que permite atuações mútuas entre narrador e leitor, ações de reciprocidade na arte narrativa. Para Machado (2004, p.77) torna-se necessário, por vezes, o não uso de recursos externos, no momento da contação, o que permite "[...] experimentar a sensação de soberania da história, contando apenas com a força expressiva, tal como revela pela presença do narrador". Quando não se utilizam recursos externos no momento da contação, como objetos, vestimentas ou cenário, por exemplo, despontam-se os recursos internos como o uso da voz, dos gestos e do olhar.

Os recursos internos se caracterizam de aspectos estéticos e artísticos que implicam a ação do corpo, da voz e dos sentidos na expressividade e articulação do texto incorporado. Segundo os estudos de Rocha (2010, p.334) tais aspectos indicam que as práticas de formação do contador de histórias não advêm apenas da observação e da reprodução de técnicas oferecidas por cursos e oficinas, mas de uma formação estética e do exercício da imaginação criadora dos narradores, uma ação e atuação que se movimenta "[...] em função da busca pela eficiência poética dos elementos selecionados para acompanhar a voz do contador, estimulando ainda pesquisas corporais,

sonoras, plásticas e de repertório de contos". (ROCHA, 2010, p.334)

Há uma dimensão estética e artística, conforme sinaliza Rocha (2010, p.135), ao descrever a arte como um aprendizado que decorre do acesso ao conhecimento com e sobre o objeto de estudo, ou seja, das próprias histórias, de modo que é "[...] (praticando, observando a própria produção, experimentando jeitos diferentes de produzir, dominando técnicas, desenvolvendo recursos, incorporando novas descobertas à própria produção) e por meio da leitura artística" que se atribui significados aos aspectos mais comezinhos da vida.

Consonante a tal dimensão de arte, encontra-se a contação de histórias tendo em vista sua relação com a linguagem. Seja ela oralizada, gesticulada, encenada, tecida em suas múltiplas em manifestações, traz em si a função de signo linguístico, por isso, segundo Bakhtin (2006), não se restringe a um sentido único e acabado, mas, antes, define-se pela pluralidade de significações. Para a compreensão da linguagem devem-se ponderar três aspectos: o contexto de sua produção/emissão, as condições do discurso em relação a quem/ quando/ onde/ para que/ para quem/ como/ se produz a mensagem e sua natureza social, como um modo puro de se estabelecer relações.

Frente ao processo dialógico da contação de histórias e sua relação com a linguagem, é possível considerar que o modo como ocorre a compreensão das palavras está relacionado ao modo como reagimos a elas, o que para Bakhtin (2006, p.96), está relacionado ao modo como despertam em nós "[...] ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida". A primeira relação dialógica com a história ocorre com o próprio narrador. Esta relação possibilita a este sujeito-narrador, além de representar e regular o pensamento e as formas de processar as

informações internamente, também a comunicar suas ideias, seu modo de ver e compreender o mundo, seus sentimentos, desejos e inquietações, a influenciar o outro e a estabelecer relações interpessoais.

Se a linguagem se constitui das relações dialógicas, conforme apresenta Zoppi-Fontana (2005), ela também determina as relações de sentido estabelecidas entre rede de enunciação estabelecida a partir da interação verbal. Para a autora, esta determinação dos enunciados pela ação discursiva define certo efeito de sentido que afeta a representação do sujeito, ao que denomina de ilusão de exterioridade, por se tratar "[...] do resultado não da posição supostamente única que ocuparia o sujeito da enunciação no mundo, isto, é em termos de Bakhtin, de sua extraposição, mas que é produzido pelos processos de interpelação/identificação ideológica que constituem os sujeitos". (ZOPPI-FONTANA, 2005, p.116).

Este processo de interpelação ou identificação ideológica pode ser compreendido como a ação responsiva dos sujeitos-narradores frente aos enunciados. Para Bakhtin (2003, p.272), longe de uma passividade, há uma determinação ativamente responsiva, que procura atribuir um posicionamento, uma resposta, uma concordância, um descontentamento, uma participação ou execução, isto deve ao fato de todo sujeito ser "[...] por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo".

Para o autor, há uma correlação entre enunciados antecedentes, em que o que se o que se expressa pela linguagem, verbal ou não-verbal, já foi de alguma forma antes representado, visto que "[...] cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados". (BAKHTIN, 2003, p.272).

O sentido do elo dialógico, para Bakhtin (2003), está no direcionamento aos enunciados, que não se limita aos objetos ou a sua forma de materialização, mas também para os discursos de outros sujeitos, que imprimem no enunciado alternâncias, reviravoltas, retornos, reafirmações. Enfim, os enunciados se constroem levando em consideração o papel do outro, visto que "[...] um traço essencial do enunciado é seu direcionamento a alguém, o seu endereçamento". (BAKHTIN, 2003, p.273).

A qualificação da linguagem como dialógica, segundo Sobral (2008, p.231), no propor um processo discursivo que constitui seus sentidos produzidos pela presença constitutiva da intersubjetividade, balizada pela ação interatividade entre o verbal e não-verbal, ou seja, nas situações concretas de exercício da linguagem, em forma dos atos linguísticos.

A compreensão da intersubjetividade, segundo Sobral (2008), pode ser vista na perspectiva psíquica, social e histórica, em vez de meramente psicológica, que considera-se, como corolário, a condição de possibilidade da subjetividade, abrange o caráter psíquico, social e histórico, em que o sujeito da linguagem é um agente, ou melhor, um "interagente", alguém que atua na presença, mediata ou imediata, de outro(s) agente(s).

Neste contexto, Sobral (2008) o conceito de *dialogismo* se mostra vinculado indissoluvelmente ao de interação, considerado a base do processo de produção dos discursos e, o que é mais importante, da própria linguagem, corroborando o círculo bakthiniano, segundo o qual, o locutor e o interlocutor compartilham igualmente da enunciação que por si mesma é sempre uma resposta a enunciações passadas ou futuras, sem deixar de ser simultaneamente outra pergunta, rompendo, assim, com qualquer possibilidade de pensar a linguagem de forma ingênua ou passiva.

A contação de histórias segue por esse viés, já que se movimenta dialogicamente levando ao encantamento com a criação imaginária e interativa. E o encantamento, por sua vez, remete à performance de leitura pois é por meio dela que se concretiza a palavra. Nesse sentido, cabe dizer que a performance opera com

> [...] regras próprias regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e em ampla medida, a resposta do público [...]. A performance é um saber ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. (ZUMTHOR, 2007, p.30-31)

A performance de leitura também é da ordem da tatilidade da palavra, já que, dependendo da forma como é enunciada, evoca a memória, fazendo despertar além de sentimentos, as sensações corporais, haja vista o quanto uma palavra faz recuperar imagens, sons, cheiros que podem levar a sentir tremores e suores. Ao falar do encantamento provocado por uma história, falamos, então, dessa recuperação memorial que nos leva às reminiscências de nossa história individual e coletiva e nos faz sentir corporalmente a leitura ouvida e lida.

É pertinente retomar, aqui o sentido da voz mediante a qual identificamos tias sentimentos seja em nós, seja no outro e a cada performance estes sentimentos e sensações são únicos, posto que definidos no *aqui e agora* do ato da contação. Graças a este *aqui e agora* nos reencantamos com o mundo, pois a cada instante em que se conta e se ouve uma história remodelamos nosso modo de ver e de pensar sobre nós mesmos, sobre o outro e sobre o mundo e, nessa perspectiva, outras possibilidades

se avultam, visto que a "A prática da contação de histórias traz consigo a possibilidade de recuperação de uma memória ativa, que traduza o mundo, um mundo possível de interpretação!" (ANDRÉ, 2012, p.155).

Não se trata de olhar ingenuamente para a contação, como se fosse tal encantamento suficiente para produzir reflexão de uma consciência crítica. Somente a partir de um reencantamento e remodelamento de mundo que escape aos esquematismos propostos pela Indústria Cultural, nos tornaremos sujeitos críticos e, portanto, capazes de enfrentar a alienação por parte de um mercado que busca a hegemonia e visa a pré-programação sobre o que se deve ler, ouvir e, não menos violento, o sentir, levando à sociedade à massificação por meio de uma pseudocultura.

É premente uma sociedade capaz de ler o mundo criticamente, por isso, cada vez mais se busca a recuperação da voz, tanto no sentido social, quanto no sentido sonoro e a contação de histórias, tendo em vista o fato de que entrelaça a experiência individual e coletiva dos interlocutores, é fundamental para que se desenvolva uma formação estética e quiçá, uma sociedade mais consciente.

Tomando emprestada a frase "quem conta um conto aumenta um ponto" podemos dizer que a interação entre quem conta e quem ouve história é que resulta nos pontos que tecem não apenas a história de uns, mas, antes, a história social e cultural. Desse modo, não há por que restringi-la a determinado público, pois como aponta CAFÉ (2015, p.258).

> contar e ouvir histórias não se direciona à uma idade específica ou qualquer indicação exclusiva, como na maioria das atividades do mundo contemporâneo, uma vez que esta atividade sempre esteve envolvida no fazer

humano, independentemente de suas características. É possível afirmar que contar e ouvir histórias é uma arte sem idade!

Assim, na contação de uma história, vários são os pontos que se seguem, e nem sempre lineares, ao mosaico de palavras, cores, sons, gestos e outros elementos que resultam de uma conexão dinâmica entre a enunciação e o acervo memorial ao qual recorremos potencializando a linguagem, motivo pelo qual ampliamos nossos significados. Mesmo em se tratando de uma história para criança, é fato que ao ouvi-la mais de uma vez, ela tanto retoma uma lembrança quanto constrói um novo sentido àquilo que já experimentou e é a partir dessa retomada e ampliação de sentidos que se apropria da linguagem do ponto de vista do sistema linguístico e do letramento tornando-se cada vez mais consciente e crítica.

Um desfecho para a história

Quem conta uma história sabe que ela nunca termina realmente, mas que vai se afinando com o passar do tempo e com as muitas experiências que constitui a história da vida e quanto ao palco em que ela é encenada, pode-se dizer que são os espaços aos quais denominamos idade. Idade esta que vai ao encontro dos desejos bastantes de nossa travessia e que por isso pertence ao tempo Kairós. Nesse trabalho, buscamos esse tempo, o tempo da fruição, o tempo firmado no encontro entre narrador e narrativa, na incorporação da palavra para conquistar e inebriar leitores. Dialogamos com as alternâncias, reviravoltas e retornos que constituem as histórias, refletimos sobre os espaços cênicos nos quais a leitura torna-se performance, pois nada mais exato do que o embate das forças do corpo que acolhem e devolvem as

palavras, os gestos, fazendo despertar sentimentos e sensações. É o que ocorre quando ouvimos uma narrativa performatizada; já não se trata mais de oralizar um texto ou de recebê-lo passivamente, trata-se de um processo de construção de sentidos de um leitor ou leitor-ouvinte mais ativos, posto que ambos leem e interpretam a partir de suas idiossincrasias, as quais se somam ao coletivo a que denominamos sociedade.

Buscamos também compreender a voz como um signo capaz de revolver a linguagem e de transformar a palavra em um simples sussurrar ou mesmo em uma lembrança evocada mais pelo gesto e pelo ritmo sonoro do que por seu significado linguístico. A voz no dialogismo polifônico de Bakhtin e a voz não ingênua de Zumthor apontaram para a constante presença do outro a quem nosso texto (visual-sonoro-escrito-falado) se dirige, corroborando o quanto a palavra lavra nosso território de sentidos e nessa perspectiva, notamos que a fronteira entre emissor e receptor é tênue e no caso de uma história contada, essa fronteira quase se dissolve em função da imaginação que conduz os sujeitos, pois tanto emissor quanto receptor criam, recriam, imaginam, fertilizando seu solo memorial por estarem imantados pela palavra um do outro, já que não há via de mão única.

Permeando tudo isso, a educação para os sentidos que nos torna conscientes de nosso papel social e críticos quanto às nossas ações e atuação no mundo e somente dessa forma somos capazes de resistir aos esquematismos propostos pela Indústria Cultural. Ao escapar aos estereótipos que pregam a hegemonia, firmamo-nos como sujeitos autônomos e é nesse sentido que a arte da leitura, de si, do outro e do mundo a que nos propicia a contação de história, remodelamos nosso mundo sem perder de vista o encantamento e a fruição com a vida mesma.

Referências

ANDRÉ, S. R. B. *O que narram os contadores de histórias:* memórias, histórias e práticas. 2012. 299f. Dissertação (Mestrado em Processos Formativos e Desigualdades Sociais) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores, Rio de Janeiro, 2012.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal.* Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem.* São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. *Para uma filosofia do ato responsável.* Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

CAFÉ, A. B. *Os contadores de histórias na contemporaneidade:* da prática à teoria, em busca de princípios e fundamentos. 2015. 277f. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula.* São Paulo: Companhia de bolsa, 2015.

FONSECA, A. B. S. *"Era uma vez"...* A prática docente revisitada pela contação de histórias. 2004. 102f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade de Uberaba, Uberaba, MG, 2004.

FLECK, F. O. *A profissionalização do contador de histórias contemporâneo.* 89 f. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

GOULART, I. C. V. Como nos constituímos leitores? Um estudo sobre o livro e as experiências de leitura. *Letras em Revista,* Teresina, v. 03, n. 01, jan./jun. 2012.

LOBO, D. S. *Meditações Sonoras em Catatau:* o texto amplificado. 2012. 222f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012.
MACHADO, Irene A. *Voz e valor na constituição da textualidade.* In: FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). Oralidade em tempo e espaço: colóquio Paul Zumthor. São Paulo: EDUC, 1999.
MACHADO, R. *Acordais:* fundamentos teóricos-poéticos da arte de contar histórias. São Paulo, DCL, 2004.
QUINTANA, Mario. *Caderno H.* 2.ª ed. São Paulo: Globo, 2006.
ROCHA, V. M. *Aprender a arte de narrar:* a educação estética e artística na formação de contadores de histórias. 2010. 328f. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
ROSSONI, J. C. *A contação de histórias como possibilidade educativa:* análise de dissertações e teses produzidas no contexto brasileiro. 2013. 161f. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro Universitário La Salle – UNILASALLE, Canoas, 2013.
SOBRAL, A. O ato "responsível", ou ato ético em Bakhtin, e a centralidade *SIGNUM:* Estudos da Linguagem, Londrina, n. 11/1, p.219-235, jul. 2008.
ZOPPI-FONTANA, M. G. O outro da personagem: enunciação, exterioridade e discurso. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin:* dialogismo e construção do sentido. 2. Ed. Campinas: ed. UNICAMP, 2005. p.108-118.
ZUMTHOR, P.*Escritura e Nomadismo:* entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
_____. *Performance, recepção, leitura.* Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CONTAR PARA O OUTRO É FALAR DE SI: INTERSUBJETIVIDADE E ATO RESPONSÁVEL NA VIDEOANIMAÇÃO *BRIDGE*

Marco Antonio Villarta-Neder[1]
Helena Maria Ferreira[2]

Palavras iniciais

Contar, narrar uma história pode ser visto como um ato em variadas dimensões teóricas, epistemológicas e axiológicas. Na perspectiva que assumimos nesse texto, não se cogita refletir sobre esse ato senão de uma perspectiva dentro da qual ele é praticado por *sujeitos* na relação com *outros sujeitos*. Nesse viés, contar algo é sempre uma expressão de uma visão, mas, inevitavelmente, uma *expressão para o outro*, uma *expressão sobre si*, um exercício de nos vermos outros, como outros, pelos outros, nos outros.

Nessa direção, o objetivo desse capítulo é discutir a constituição do processo de contar a partir do referencial teórico-epistemológico-axiológico do Círculo de Bakhtin, Medviédev e Volóchinov, utilizando-nos dos conceitos de arquitetônica, enunciado[3] e ato responsável. Para Bakhtin,

---

[1] Grupo de Estudos Discursivos sobre o Círculo de Bakhtin – GEDISC. Departamento de Estudos da Linguagem. Universidade Federal de Lavras.

[2] Grupo de pesquisa TEXTUALIZA. Departamento de Estudos da Linguagem. Universidade Federal de Lavras.

[3] Do ponto de vista do Círculo de Bakhtin, o enunciado é um "processo de enunciar" (tradução possível do termo russo original *vyskazyvánie*

> É essa arquitetônica concreta do mundo real do ato realizado que a filosofia moral tem de descrever, isto é, *não* o esquema abstrato mas o plano ou desenho concreto do modo de uma ação ou ato unitário e único, os momentos básicos concretos de sua construção de sua mútua disposição. Esses momentos básicos são eu-para-mim, o outro-para-mim e eu-para-o-outro. Todos os valores da vida e cultura reais estão dispostos em torno dos pontos básicos arquitetônicos do mundo real do ato realizado ou ação: valores científicos, valores estéticos, valores políticos (incluindo os éticos como sociais), e, finalmente, valores religiosos. Todos os valores espácio-temporais e todos os valores de conteúdo são atraídos para e concentrados em torno desses momentos centrais emocionais-volitivos: eu, o outro, e eu para o outro (BAKHTIN, 1993, p.71-72).

Assim, contar é *contar-se para si*, *contar-se para o outro*, perceber-se *cotado pelo outro*. Para cumprirmos tal objetivo, será analisada a videoanimação norte-americana *A ponte (Bridge)*, dirigido por Ting Chian Tey e lançada em 2010. Nesta videoanimação pretendemos discutir como o ato de contar se constitui como esse acontecimento intersubjetivo nessa caleidoscópica relação entre sujeitos, seus dizeres e seus *projetos de dizer* (BAKHTIN, 2016).

Metodologicamente, nos utilizaremos da correlação (cotejo) entre os enunciados verbais e visuais da videoanimação para discutir como essa narrativa se constrói e como se dá a constituição intersubjetiva nesse processo.

[высказывание]). Esses enunciados, assim compreendidos, constituem-se como uma resposta a algo que o antecedem (em qualquer sistema sígnico) e suscitam uma resposta (em qualquer sistema sígnico) (FERREIRA; VILLARTA-NEDER, 2017, p.78).

Análise

Para discutirmos o processo de *contar* enquanto narrativas intersubjetivas, vamos partir de algumas premissas. O referencial bakhtiniano assenta-se axiomaticamente no *diálogo*, processo de inter-relação entre sujeitos, sentidos, enunciados, acontecimentos. Diálogo que pode ser tenso, não necessariamente acolhedor. Essa condição dialógica demanda que compreendamos as práticas de linguagem dentro de uma relação dialética entre esses sujeitos, sentidos, acontecimentos e enunciados. Portanto, dentro de uma dimensão *intersubjetiva*. Os sujeitos não preexistem ao ato de contar, que os torna sujeitos e por serem sujeitos, são capazes de contar. E o são, porque contam para um outro sujeito. Contar é fazer-se presente no mundo na consciência do outro e de si como outro que se percebe *depois* e *em outro lugar*, tempo e espaço (cronótopo) diferentes, sempre um *devir* que continua (re)constituindo esses sujeitos. Volóchinov, ao tratar da palavra, mostra uma amplitude ainda maior dessa intersubjetividade:

> [...] *toda palavra realmente pronunciada* (ou escrita com sentido), que está aconchegada em um dicionário, é *expressão e produto da interação social de três: do falante (autor), do ouvinte (leitor), e daquele de quem ou de que se fala (protagonista)*. A palavra é um evento social, não está centrada em si mesma como certa magnitude linguística abstrata, nem pode ser psicologicamente deduzida da consciência do falante subjetiva e ilhada (VOLÓCHINOV, 2013b, p.85).

Nesse caso, o autor russo inclui um *terceiro*, *objeto* desse dizer intersubjetivo do falante e do ouvinte. Se por sujeito entendemos o ser/sendo no/do mundo,

cronotopicamente posicionado, esse terceiro está sendo posicionado espaço-temporalmente, constituído como sujeito (mesmo que enquanto personagem) do dizer do falante e do ouvinte.

Essa relação pode ser discutida, também, quando Bakhtin, levantando as questões sobre autoria e construção estética, trata da biografia e autobiografia. Diz Bakhtin:

> Aqui a personagem e o narrador podem facilmente intercambiar posições: seja eu a começar narrando sobre o outro, que me *é* íntimo, com quem vivo uma só vida axiológica na família, na nação, na sociedade humana, no mundo, ou o outro a narrar a meu respeito, de qualquer forma eu me entrelaço com a narração nos mesmos tons, na mesma configuração formal que ele. Sem me desvincular da vida em que as personagens são os outros e o mundo é o seu ambiente, eu, narrador dessa vida, como que me identifico com as personagens dessa vida, como que me identifico com as personagens dessa vida. Ao narrar sobre minha vida cujas personagens são os outros para mim, passo a passo eu me entrelaço em sua estrutura formal da vida (não sou o herói da minha vida mas tomo parte dela), coloco-me na condição de personagem, abranjo a mim mesmo com minha narração: as formas de percepção axiológica dos outros se transferem para mim onde sou solidário com eles (BAKHTIN, 2011, p.141).

Introduzimos a questão sobre o contar de uma perspectiva da (auto)biografia por um motivo que consideramos importante, central, para a discussão que buscamos realizar: a personagem tem sua biografia construída pelo autor-criador. Para além disso, qualquer narrativa, que constrói a biografia de uma personagem, tem em comum com a vida, a arquitetônica intersubjetiva desses sujeitos que se (re)constroem, constroem o

acontecimento e são construídos por ele, constroem sentidos e são construídos por eles. Esse intercâmbio interacional de sujeitos posicionados no mundo, não somente com sua própria história de existir, única e concreta, mas com a história única e concreta de estar com o outro, naquele acontecimento irrepetível da enunciação (*vyskazyvánie*). Assim, contar é sempre dizer de um *lugar outro*[4]. Essa instância extralocalizada apresenta, do nosso ponto de vista, uma dupla constituição: por um lado, requer que o sujeito, em sua constituição intersubjetiva, seja outro, de outro lugar, para saber de si, do outro (para quem conta), do outro, contado por ele; por outro lado, essa dimensão intersubjetiva implica que falar de algo, de qualquer coisa, seja sempre falar do lugar que esse sujeito ocupa em relação ao outro para quem se dirige esse ato de narrar.

É dessa segunda perspectiva que vamos estabelecer o recorte teórico-analítico de nossa discussão nesse capítulo. Aceitando essa dimensão como premissa, podemos assumir o que Bakhtin discute sobre biografia, já que, de alguma maneira, falar sobre um tema[5] é sempre falar sobre o lugar no qual me posiciono enquanto sujeito (lugar que me constitui como tal).

A relevância dessas premissas reside, a nosso ver, em um deslocamento de uma perspectiva tradicional que dicotomiza o ato de contar do que é contado, o sujeito que conta do que é objeto de seu contar. Assim, de nosso viés, o sujeito que conta *se conta*; ao construir

---

[4] Esse lugar pode ser preenchido por um sujeito ou não, mas trata-se necessariamente de um lugar a partir do qual o sujeito consiga se ver de fora (distanciado de sua posição inicial). (Oliveira, Castro-Dias e Custódio, 2018)

[55] Tema, no contexto bakhtiniano, não se confunde com *assunto*. Ele "está ligado ao todo do enunciado na sua relação com a situação histórica concreta" (GRILLO; AMÉRICO, 2017, p.367)

personagens, institui-se como *autor.* Essa instauração de autoria o impede de ser personagem para si (eu-para-mim), mas da perspectiva do outro, enunciatário de seu relato, sua posição enunciativa adquire sentido, e, no acontecimento de *contar*, esse autor conta sobre sua posição no mundo (*postupok* – seu *ato responsável*). É prestando atenção ao *projeto de dizer* (*rietchváia vólia*) desse autor, que podemos situar, não somente a ele, mas o seu ato de contar, dentro da arquitetônica intersubjetiva que constitui a ele, ao seu outro e ao próprio acontecimento (de contar).

Videoanimação *Bridge*

A videoanimação aqui analisada intitula-se *Bridge (A ponte)*. Foi produzida e dirigida por Ting Chian Tey, quando estudante na Academy of Art University de San Francisco, nos Estados Unidos, em 2010. Constrói-se em torno do evento de alguns animais tentarem atravessar uma ponte feita de troncos de madeira. Em um primeiro momento, encontram-se, no meio da ponte, um urso e um alce. Como seus corpos ocupam o mesmo espaço da largura da ponte, é impossível que os dois atravessem simultaneamente. Para que a travessia seja possível, é necessário que um deles recue e ceda passagem para o outro. Cria-se um impasse, justamente pela não aceitação de cada um deles dessa cessão, o que poderia implicar um reconhecimento de maior força do outro. Enquanto cada um tenta demonstrar mais força e persuadir o outro a ceder passagem, aparecem um guaxinim e um coelho, respectivamente atrás do urso e do alce, também querendo atravessar a ponte. O urso bate no guaxinim e o atira para longe. De maneira semelhante, o alce chuta o coelho e o lança para longe.

Em cada uma das extremidades da ponte, o coelho e o guaxinim roem/desamarram um dos lados da ponte, o que faz com que tanto o urso, quanto o alce, despenquem e a desocupem. A ponte permanece, mas, amarrada somente de um lado, tem sua superfície restrita a uma área preenchida pelos troncos em posição vertical, o que a torna ainda mais estreita. O coelho e o guaxinim avançam pela ponte e encontram-se no meio dela, tal como ocorreu com o urso e o alce. No entanto, o desfecho da videoanimação constrói-se por uma atitude cooperativa, que resolve o impasse: o guaxinim abaixa-se, o coelho apoia-se em sua cabeça e pula seu corpo, passando para o outro lado. Ambos demonstram satisfação com a solução encontrada e cada um segue seu caminho, em direções opostas.

À primeira vista, trata-se de uma videoanimação (excessivamente) simples, talvez até, de alguns pontos de vista, constituindo um clichê adocicado de proposição moral (algumas críticas, em sites internacionais de resenhas de filmes o tratam assim). Do ponto de vista técnico, a videoanimação exercita uma alternância de simulação de *planos*[6] e cortes, que dão a ela um ritmo ágil. A utilização constante desses recursos soma-se ao tratamento do movimento das expressões corporais e faciais dos animais representados.

Os recursos são simulados porque, a rigor, o enquadramento e a edição que resulta nas decisões sobre os cortes e sequências de cenas são construídas, em peças audiovisuais a partir do *posicionamento da câmera,* da

[6] A menor parte da obra audiovisual, cada fragmento a ser filmado. Um plano é o espaço de imagem gravada entre os atos de disparar e interromper a gravação de uma câmera. Perspectiva visual dentro da imagem, mais próxima ou mais distante do ponto vista da câmera. (TELABRASIL, 2018)

definição do *foco*, da *perspectiva* e de especificações técnicas da imagem, tais como iluminação, brilho, contraste, saturação, densidade, opacidade, entre outras. No caso de uma videoanimação, as cenas são *desenhadas*, seja manualmente, seja por criação em ambiente digital. Sendo assim, não há uma escolha técnica de câmera ou de equipamentos que impactem nessas características da imagem, mas uma escolha de *criação* do desenho que *simula* a regulagem do equipamento técnico de uma filmagem convencional.

Ainda assim, o efeito dessa simulação resulta semelhante, tanto na compreensão do *projeto de dizer* da equipe autoral de uma peça audiovisual, quanto na recepção por parte do enunciatário/espectador.

Um contar multissemiótico

A discussão sobre o *ato de contar* e como ele representa os sujeitos que relatam (tanto no sentido performativo, quanto no sentido de constitutividade), é pertinente não somente do ponto de vista teórico-epistemológico e axiológico. Há uma contribuição em termos de aumento do campo de visão de análise que pode ser extremamente proveitoso no âmbito educacional. Estamos acostumados, em nossa tradição escolar, a nos debruçarmos sobre relatos, prestando atenção somente à semiose verbal e, mesmo quando nos deparamos com uma peça audiovisual, é comum se olhar exclusivamente para seu "conteúdo". Em termos de recepção, notadamente na geração dos que são hoje professores, é comum julgar-se um filme pela sua "história" (tecnicamente, pelo seu *argumento* ou pelo roteiro como um todo). Mesmo no caso de levar-se em consideração o *roteiro*, há, ainda, um privilégio analítico a *o quê é contado* e não ao *como é contado*.

O esforço analítico de se pensar como se conta algo, de uma perspectiva de um projeto de dizer intersubjetivo que se constitui em um diálogo entre várias semioses, verbal e não-verbais, pode trazer uma contribuição enquanto contraponto dessa tradição.

Na videoanimação aqui analisada, a primeira imagem (do urso e do alce indo em direção ao centro da ponte) aparece em um plano bem aberto, situando a ponte (centralizada em uma perspectiva com centro em ângulo reto e ponto de fuga linear), os espaços exteriores a ela e as personagens (urso e alce) no mesmo quadro. A definição do quadro (seu tamanho, posição, ponto de vista e outras características visuais) são, sempre, escolhas da equipe autoral. Nesse caso, há um gesto de contextualizar o espectador.

Na sequência, há cortes, que alternam planos mais fechados, com close em cada um dos animais (urso e alce), colocando-os à disposição do conhecimento do espectador. O deslocamento espacial e corporal de cada um deles é lento, pesado e ritmado/cadenciado. A ponte estremece com seus passos pesados e firmes. Há, já aí, um *postupok* (um posicionamento da equipe autoral, um *ato responsável*) que vai antecipando para o espectador a força (e, depois, a inflexibilidade) de cada um dos animais do par inicial que protagonizam o primeiro impasse. O encontro entre eles, no meio da ponte, faz contrastar a intransigência do urso diante do encontro (com toque dos corpos) e da displicência do alce, que só se dá conta que deteve sua caminhada por ter trombado com o urso diante da indignação deste último.

Esse encontro conflituoso é mostrado inicialmente em plano médio, com a visualização simultânea, por parte do espectador, de ambos (urso e alce). O crescimento do conflito coincide com uma mudança para um posicionamento de câmera de plongée (câmera alta). Isso,

como usualmente acontece com esse enquadramento, ao diminuir as personagens, no ponto de vista do espectador, desqualifica o conflito e, ao mesmo, tempo confere ao espectador, visão privilegiada sobre a cena. Voltaremos a isso mais tarde.

Em seguida, há alternância de posicionamento, com plano americano alternando entre o urso e o alce. Essa escolha permite que o espectador observe em detalhes as expressões corporais que demonstram a inflexibilidade de cada um e a demonstração de força como por parte do urso e de resistência, por parte do alce, como elementos de superioridade de cada um.

A aparição do guaxinim, um dos personagens mais fracos que também querem atravessar a ponte, coincide com o ápice do vociferar do urso e é exibido do ponto de vista visual de quem estaria posicionado paralelamente ao alce e ao urso, em um plano americano. Há uma arquitetônica entre os olhares. Tanto o alce, quanto o urso, voltam seus olhos para o guaxinim, que olha para cima, em princípio para os dois. O início da cena conserva uma coocorrência entre os gestos agressivos do urso e a surpresa da aparição do guaxinim (que havia cutucado as costas do urso, pedindo passagem).

Há um corte e um plano aberto, mostrando os três animais em cima da ponte, em um posicionamento conflituoso. Se nas cenas anteriores, pelo uso do plano americano, a ponte não é exibida, aqui ela retorna. Como uma contextualização, um lembrete para o espectador do motivo do conflito.

Novo corte e agora aparece o guaxinim "falando" (fazendo ruídos ininteligíveis, do ponto de vista humano), o que sugere que esteja pedindo passagem. A tomada é em um leve contra-plongée (câmera baixa), a partir da perspectiva do alce (que não aparece), um pouco acima do ombro direito do urso. Obviamente, o guaxinim é que

ocupa a posição mais baixa na visualização. Há outro corte, com close, em plano americano, no guaxinim. Surge a pata do urso, que agarra o guaxinim pelo pescoço (co-ocorrendo o espanto do guaxinim). Em movimento rápido, o guaxinim é trazido bruscamente em direção ao ponto em que o urso se situa. Mesmo rapidamente, a cena fica vazia e há um silvo/assobio, alusivo ao movimento rápido de captura do guaxinim.

Novo plano aberto, com o urso agarrando o guaxinim, batendo nele o atirando longe. O plano seguinte, do guaxinim caindo em um dos barrancos em se fixa a ponte, resulta nele ocupando posição central, em plano aberto.

Há breve alternância de planos em que o urso é mostrado na centralidade da perspectiva e do ponto de vista do alce, com o guaxinim ao fundo, distante, no ponto de fuga da perspectiva e no qual o alce e o urso são mostrados em cima da ponte, em plano aberto.

Esse plano aberto traz o coelho como elemento visual novo, praticamente esmagado pelo alce, quando esse último é empurrado pelo urso. Novo corte e novo discreto contra-plongée, dessa vez entre o alce e o coelho, mas mostrado do ponto de vista do urso. A cena seguinte é em plongée bem evidente, com o alce ocupando a centralidade da cena, em posição mais alta que o coelho. Um elemento novo, também, é a aparição somente da cabeça do urso, sobre o ombro esquerdo (do ponto de vista do coelho) do alce. Corte. Plano aberto, com visualização somente do coelho na cena. Há repetição, na sequência, do braço que pega o animal menor (desta vez, o coelho e, também, desta vez, pelas orelhas). Novo plano aberto, com alce segurando o coelho, o urso e a ponte. O Alce chuta o coelho, que, na cena seguinte, simetricamente à do guaxinim, aparece em plano aberto,

caído na extremidade do barranco oposto que sustenta a ponte.

Há a retomada do conflito entre o alce e o urso, primeiramente em plano aberto, depois em close somente com as cabeças deles se tocando, em posição de enfrentamento. Um estremecimento da imagem e um som parecido a de uma machadada coocorrem com o espanto simultâneo do urso e do alce.

Há cortes da cena para o coelho, que está roendo a corda amarra a ponte a uma das hastes de sustentação e para o guaxinim, que desamarra a corda da haste correspondente ao mesmo lado, na outra extremidade. Plano aberto, com o urso e o alce tentando se equilibrar na ponte instável. Outro corte e plano bem aberto, mostrando os barrancos, o vale abaixo, as montanhas ao longe, a ponte com o urso e alce, o coelho em uma extremidade e o guaxinim em outra.

Alternância entre a ponte ficando presa por somente um lado (com a queda do urso e do alce) e do coelho e guaxinim, em cada extremidade, terminando de liberar a corda. Na sequência, o coelho começa a caminhar pela ponte mais estreita (já que as toras de madeira ficaram na vertical, com o rompimento de uma das cordas), encontrando-se com o guaxinim no meio da ponte (alternando plano médio com plano mais aberto).

O coelho e o guaxinim passam a ocupar, simetricamente, o meio da ponte, equidistantes de cada extremidade e com um espaço entre eles. Em seguida, há um close e ambos aparecem em close, com expressão de espanto, diante do mesmo impasse em que se encontravam o urso e o alce. Há cortes, com alternância de closes ora na face do guaxinim, ora na face do coelho. Retomada de plano aberto, mostrando os dois na ponte. O guaxinim se abaixa, o coelho pula sobre o corpo dele, os dois se despedem e cada qual segue o caminho que

pretendia inicialmente. Com o plano aberto, exibindo a ponte, aparecem os créditos finais da videoanimação.

Um contar analítico

Apresentada a composição da peça audiovisual que é objeto da nossa discussão, partimos para um olhar analítico, que não deixa de ser um contar sobre nosso lugar nessa análise.

Em primeiro lugar, destacamos o conceito de *enunciado* como uma base conceitual para desenvolver essa análise. Tal conceito, no contexto do Círculo de Bakhtin, Medviédev e Volóchinov, apresenta uma característica constitutivamente relacional. Para Volóchinov

> Compreender um enunciado alheio significa orientar-se em relação a ele, encontrar para ele um lugar devido no contexto correspondente. Em cada palavra de um enunciado compreendido, acrescentamos como que uma camada de nossas palavras responsivas. [...] *Toda compreensão é dialógica*. A compreensão opõe-se ao enunciado, assim como a réplica opõe-se a outra no diálogo. A compreensão busca uma *antipalavra* à palavra do falante (VOLÓCHINOV, 2017, p.232).

Esse conceito comporta duas consequências importantes para nossos objetivos nesta análise. A primeira, de âmbito conceitual, porque estamos entendendo as cenas, os atos responsáveis da equipe autoral e a própria compreensão dos espectadores enquanto *enunciados*¸ *antipalavras* ao projeto de dizer dessa equipe autoral. Tal leitura do conceito é possível, já a partir de algumas considerações de Bakhtin, quando o autor russo discute que

> [...] Se entendido o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte). São pensamentos sobre pensamentos, vivências das vivências, palavras sobre palavras, textos sobre textos. Nisto reside a diferença essencial entre as nossas disciplinas (humanas) e naturais (sobre a natureza), embora aqui não haja fronteiras absolutas, impenetráveis (BAKHTIN, 2011, p.307-308).

Some-se o que diz Bakhtin ao que Volóchinov afirma sobre o processo de *compreensão*, não como uma recepção passiva do dizer de alguém, mas como uma palavra que se contrapõe, um diálogo, como acontecimento sociossemiótico. Essa visão é estendida ainda mais por Villarta-Neder:

> Assumimos que, não somente o *enunciado/a enunciação* (*высказывание*) "responde a algo e orienta-se para uma resposta" (Grillo e Américo in VOLÓCHINOV, 2017, p.357) em termos de signos verbais, mas 1) em termos de quaisquer signos, de quaisquer linguagens; 2) em termos não somente de dizer, em um tal sistema sígnico ou em relações entre sistemas sígnicos, mas também de *fazer* (Também entendemos que essa resposta possa se dar entre signos de presença e signos de ausência, ou seja, em relações que envolvam silêncios) (VILLARTA-NEDER, 2018).

Assim, entendemos ser possível analisar signos e atos multissemióticos enquanto *enunciados*. Acreditamos que essa ferramenta conceitual permita dar conta dos objetivos aqui propostos, evidenciando como o projeto de dizer da equipe autoral se constitui como um *contar* não somente pelo conteúdo da história, nem pelos elementos técnicos utilizados isoladamente, mas pela interação entre

representações, dentro da arquitetônica intersubjetiva, no processo de enunciação, de produção, circulação e recepção de enunciados, concretos e únicos.

A segunda, de âmbito metodológico, é uma consequência do conceito. Se, como diz Volóchinov, "qualquer enunciação [...] responde a alguma coisa e é orientada para uma resposta" (VOLÓCHINOV, 2013a, p.118), a consequência metodológica inescapável é que somente pela correlação, pelo *cotejo* dessa anterioridade e posterioridade constitutivas, entrelaçadas com o aqui-agora da enunciação, é possível se deparar com essa construção arquitetônica intersubjetiva, no interior da qual sujeitos, sentidos e acontecimentos se moldam reciprocamente.

Bakhtin colocava a questão (e a respondia) sobre a condição para se analisarem os sentidos:

> Em que medida é possível descobrir e comentar o *sentido* (da imagem ou do símbolo)? Só mediante outro sentido (isomorfo), do símbolo ou da imagem? É impossível dissolver o sentido em conceitos. [...] O aprofundamento mediante a ampliação do contexto distante (BAKHTIN, 2011, p.399).

Geraldi, partindo dessa noção, desenvolve a discussão:

> Dar contextos a um texto é cotejá-lo com outros textos, recuperando parcialmente a cadeia infinita de enunciados a que o texto responde, a que se contrapõe, com quem concorda, com quem polemiza, que vozes estão aí sem que se explicitem porque houve esquecimento de origem (GERALDI, 2012, p.33).

Portanto, dessa perspectiva, analisar uma videoanimação (como um *contar*) é colocar em diálogo os

signos de múltiplas semioses, tecidos na unidade do acontecimento dos enunciados concretos e únicos, enquanto dizeres (verbais e não-verbais), fazeres, compreensões e silêncios que, na cadeia infinita de enunciações passadas e futuras, tornam esse aqui-e-agora único, singular, mas necessariamente intersubjetivo.

Por fim, cabe um último apontamento conceitual para dar contorno a nossa análise. Cada enunciado, enquanto dizer, fazer, compreender ou silenciar, é, acima de tudo, uma tomada de posição, *postupok*, que costuma ser traduzida em português como *ato responsável*. Nessa arquitetônica intersubjetiva, sou responsável pela constituição do outro, assim como ele é pela minha. Mendonça traça essa inter-relação entre enunciado e *ato responsável*:

> 5. A responsabilidade faz do enunciado um ato singular, que só pode ser assumido pelo sujeito – não há álibi, nos diz Bakhtin (2010). (*O enunciado está relacionado necessariamente ao ato de dizer marcado historicamente, ato de dizer por um sujeito que interpreta, nesse momento histórico, a realidade e outros discursos, interpreta de forma única, irrepetível*)
> 6. O enunciado tem um projeto de dizer de um sujeito (*dizer é uma ação participativa do sujeito; o sujeito tem intenções, mas não é todo-poderoso nem suas intenções são plenamente satisfeitas pelo outro, porque eu e outro não se confundem: o outro não é acessível totalmente ao eu, nem o eu é acessível integralmente ao outro*) (MENDONÇA, 2012, p.113-114).

Assim, entendemos que a equipe autoral da videoanimação, ao *contar*, como em qualquer outro ato de linguagem, pratica esse *ato responsável.* Analisar esse *contar*¸ entender as razões de participar dele, também, como outro *ato responsável*, é construir essa compreensão responsiva-

ativa que encadeia enunciados, ações, formas de existir nessa arquitetônica intersubjetiva, da qual nós também fazemos parte, como analistas ou como espectadores.

A videoanimação *Bridge* constitui-se como esse *contar*, ao nosso ver, primeiramente, como, por meio das escolhas técnicas possíveis nas semioses com que trabalha e nos recursos técnicos, delimita um lugar para o dizer e para provocar o espectador a ser constituído. Quando escolhe um plano, um close, um posicionamento visual, impele o espectador a participar da narrativa a partir dele. Constrói um olhar que privilegia traços, expressões, cenários e convida o espectador a partilhar desses vieses.

No entanto, contrariamente a algumas críticas que a videoanimação recebeu (vide, por exemplo, o site http://www.filmaffinity.com), não concordamos que o apelo da videoanimação seja uma moralidade comum. Se cotejarmos o contexto mais amplo desses enunciados e enunciações, o que é dizer sobre o poder dos mais fortes, intolerância, sobre o impasse da alteridade e da convivência humana (obviamente alegorizada pelos animais-personagens da videoanimação) no início da segunda década do século XXI? Terá o mesmo sentido da educação sobre regras de polidez dos anos 50, 80 ou 90 do século XX?

Se levada em consideração perspectiva bakhtiniana, claro que não. Sentidos podem ser retomados. Mas serão outros. Outros acontecimentos, dentro dos quais outros sujeitos, com outras tomadas de posição (atos responsáveis), ainda que sejam a reiteração de atos passados, transformarão esses sentidos. Bakhtin diz que

> Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão relembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação (BAKHTIN, 2011, p.410).

Contar sobre a possível convivência e resolução de impasses sem o recurso da força no momento histórico em que o mundo se encontra, nas décadas iniciais do século XXI renova as noções de polidez e de civilidade. A cooperação, nesse contexto, é uma antipalavra à ressurreição de sentidos de propostas autoritárias e/ou totalitárias de sociedades e de governança. Do ponto de vista técnico, especificamente da semiose visual, os enunciados das cenas, dos cortes e das expressões das personagens dialogam com a experiência de espectadores – principalmente, mas não exclusivamente, infantis. Há um ritmo e uma velocidade compatíveis com a produção, circulação e recepção de peças audiovisuais em canais digitais e suportes tecnológicos como *smartphones.*

Há um tom lúdico, nesse jogo veloz de expressões, sons e simulações de movimentos de câmera. Há uma construção enunciativa que indicia um projeto de dizer que se faz pela simetria, pelo ritmo, pela velocidade, pela alternância de planos. Se considerarmos uma não dicotomização do *que* dizer e do *como* dizer, mas uma interpenetração, podemos considerar que a videoanimação analisada expressa conteúdos pelo modo como diz, e, completamente, o modo como diz e faz, constroem um enunciativo valorativo, posicionado em relação aos valores que aborda nos dizeres que enuncia.

Contando o final

Tivemos como objetivo nesse texto foi discutir a constituição do processo de contar a partir do referencial teórico-epistemológico-axiológico do Círculo de Bakhtin, Medviédev e Volóchinov, utilizando-nos dos conceitos de arquitetônica, enunciado e ato responsável (postupok).

Procuramos alinhavar a discussão inicialmente atrelando a ideia de que *contar* uma história sobre os

outros, é, também, contar sobre si e sobre o acontecimento que congrega esse eu e esse outro. Nesse sentido, algumas questões que Bakhtin aborda sobre a biografia foram estendidas para o ato de contar. Por exemplo, quando trata disso, Bakhtin aponta que

> O princípio interno da unidade não serve para a narração biográfica, meu *eu-para-mim* nada conseguiria *narrar*; mas essa posição axiológica do outro, necessária à biografia, é a mais próxima de mim; eu adentro imediatamente nela através das personagens de minha vida - os outros, e *através dos seus narradores*. É assim que o herói da vida pode tornar-se o seu narrador (BAKHTIN, 2011, p.142 – destaques do autor).

Como autor, não posso falar diretamente de mim ou do lugar que ocupo enquanto tal. Se o faço, crio uma personagem sobre mim mesmo. Mas, na antipalavra do outro, sou construído como autor, como um sujeito, que, de uma perspectiva singular, única e concreta, tem um projeto de dizer do qual o outro faz parte.

Na biografia o outro posiciona-se em relação a como me confere inteireza (*polnota*[7] – *полнота*), a partir desse lugar outro, extralocalizado, exatamente porque é por causa dessa necessária distância que essa minha totalidade, minha inteireza (ainda que provisória) pode ser construída.

A equipe autoral da videoanimação *Bridge*, ao nosso ver, conforme tentamos mostrar durante este capítulo, empreende um projeto de dizer que representa um *contar* não somente pelo que está sendo dito ou mostrado na peça audiovisual, mas pela maneira como dialoga, nessa arquitetônica intersubjetiva com outros projetos de dizer,

[7] Também traduzida como *acabamento*.

de outros, espectadores ou interlocutores dos espectadores. E é nos enunciados concretos, enquanto cadeias que se ligam a enunciados pregressos e suscita enunciados futuros, que tal projeto de dizer produz sentidos. Seja em enunciados de presença ou de ausência; seja no dizer (verbal ou não-verbal), no fazer, no compreender ou silenciar.

Em quaisquer dessas instâncias dialógicas, cada um será sempre, inevitavelmente, um posicionamento (*postupok* – ato responsável) desses sujeitos, uns em relação aos outros, de cada um em relação ao acontecimento que os congrega e que os constitui, mas que, igualmente, é constituído pelo único lugar do mundo, no tempo e no espaço, que esses sujeitos podem ocupar, junto com outros sujeitos, dessa maneira.

Referências

BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. Tradução do russo por Paulo Bezerra. 7. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. M. Para uma filosofia do ato. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza a partir da edição norte-americana *Towards a Philosophy of Act*, traduzida do russo por Vadim Liapunov. 1993. Mimeo.

CASTRO-DIAS, F.; VILLARTA-NEDER, M. A. Vozes da mídia, vozes na mídia: uma análise a partir do conceito de polifonia de Mikhail Bakhtin. *Revista Crátilo*, vol. 11, n.1, p.129-144, jul. 2018. Disponível em: http://cratilo.unipam.edu.br/revista-cratilo-vol.-11-n.-1-jul.-2018 Acesso em: 20 jan. 2019.

FERREIRA, Helena; VILLARTA-NEDER, Marco A. Textualização e Enunciação em texto multimodal: análise do vídeo de animação Escolhas da Vida. *Revista Prolíngua*,

João Pessoa, Vol. 12, n. 2, p.69-83, out./dez. 2017. Disponível em: http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/prolingua/issue/view/1979 Acesso em: 20 jan. 2019.
GERALDI, João W. Heterocientificidade nos estudos linguísticos. *In*: GEGE (Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso). *Palavras e contrapalavras:* enfrentando questões da metodologia bakhtiniana. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.
MENDONÇA, Marina C. Desafios metodológicos para os estudos bakhtinianos do discurso. *Palavras e contrapalavras:* enfrentando questões da metodologia bakhtiniana. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.
OLIVEIRA, R.; CASTRO-DIAS, F. CUSTÓDIO, S. Marxismo e Filosofia da Linguagem: a refração do/no signo ideológico. UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ. CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS. *VII CÍRCULO – Rodas de Conversa Bakhtiniana:* fronteiras. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018.
TELABRASIL. *Glossário*. Disponível em http://www.telabr.com.br/glossario/index.php?title=P%C3%A1gina_principal. Acesso em 28 dez. 2018.
TEY, Ting Chian. *A Ponte (Bridge).* Estados Unidos da América. 2010. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=CMC81uGoOcQ . Acesso em 30 out. 2018.
VILLARTA-NEDER, Marco A. *Dizeres e fazeres como enunciados:* arquitetônica e sentidos para além dos textos. 2018. No prelo.
VOLÓCHINOV, Valentin N. *Marxismo e Filosofia da Linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário por Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.
VOLÓCHINOV, Valentín N. As mais recentes tendências do pensamento linguístico ocidental. *In*: VOLÓCHINOV, V. N. *A*

Construção da enunciação e outros ensaios. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013a [1928].
VOLÓCHINOV, Valentín N. Palavra na vida e palavra na poesia. Introdução ao problema da poética sociológica. *In:* VOLÓCHINOV, V. N. *A Construção da enunciação e outros ensaios.* São Carlos: Pedro & João Editores, 2013b [1926]

ACESSIBILIDADE E INCLUSÃO NAS PRÁTICAS DE CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS

Juliano Guerra Rocha[1]
Meiriene Cavalcante Barbosa[2]

Quando nos atentamos para os diferentes conceitos atribuídos à contação de histórias, notamos que, geralmente, essa arte tem sido caracterizada como o trabalho de encantamento por meio de uma narrativa literária vocalizada por um contador. Essa conceituação desconsidera solenemente os sujeitos não ouvintes, o que nos leva a problematizar as práticas de contação de histórias: como, então, contar histórias para crianças com deficiência auditiva, cegas ou autistas, por exemplo? Que conhecimentos e recursos podem ser importantes para os profissionais que atuam nesse campo?

Partindo da premissa de que a arte de contar histórias não se limita aos atos de fala e de escuta, a compreendemos como uma experiência literária que atravessa o ser humano. Essa experiência cria ou recria

[1] Doutorando em Educação pela Universidade Federal de Uberlândia. Atualmente é professor da Prefeitura de Itumbiara/GO e Secretaria de Estado da Educação de Goiás. Pesquisador vinculado aos grupos de pesquisa: "História da Alfabetização: Lugares de formação, Cartilhas e Modos de fazer" (UFU); "Grupo de Pesquisa em História e Historiografia da Educação Brasileira" (UFU).

[2] Doutoranda em Educação pelo Laboratório de Estudos e Pesquisas em Ensino e Diferenças (LEPED) da Faculdade de Educação da UNICAMP (Campinas/SP). É pesquisadora, presta assessoria a gestões públicas para a implementação de políticas de educação inclusiva e coordena regionalmente o Fórum Nacional de Educação Inclusiva no Sudeste.

cenas através de palavras, despertando na plateia sensações que afetam os seus sentidos e sentimentos.

Tomamos como referência a perspectiva de Larrosa (2002), ao considerar a experiência como algo que nos passa, nos toca, nos acontece:

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2002, p.24).

Com as turbulências do dia a dia, algumas vivências se tornaram banais, pouco paramos para perceber as coisas que nos cercam; o cotidiano já não é mais fruto do acaso, e sim, um dispositivo enrijecido pela rotina e pela imobilidade do tempo. A experiência, portanto, numa visão larrosiana, é um convite para um intervalo, um hiato na agitação e na profusão de informações, um espaço em que se fundam relações e em que se estabeleçam reflexões.

Dessa forma, contar histórias na escola não pode ser uma atividade mecânica e repetitiva de interações (sempre e somente) mediadas pela voz do contador, pelo livro e por uma narrativa. O que pretendemos com este texto é provocar no leitor reações (incômodos) que reverberem em práticas para (re)pensarmos a contação de histórias como uma experiência corpórea em que a

palavra é manifestada não apenas pela sua natureza oral como também pelo gesto/sinal, imagem, enfim, pela diversidade de linguagens sociais (BAKHTIN, 2015).

Balizas para teorização da contação de histórias numa perspectiva inclusiva

Ao defender a noção de contação de histórias anunciada anteriormente, precisamos desestabilizar algumas práticas que estão cristalizadas em torno desse ato, seja na escola ou fora dela. Para tanto, consideramos importante refletir sobre algumas questões relacionadas à própria compreensão que temos da linguagem e suas manifestações, trazendo à tona e analisando alguns conceitos expressos por pensadores russos, especialmente, o filósofo Mikhail Bakhtin e o linguista Valentin Volóchinov.

Iniciemos pela noção de *discurso*. O discurso, para Bakhtin (1992) e Volóchinov (2017), é compreendido numa dimensão dialógica e polifônica, por isso tem um caráter eminentemente social. O discurso de um sujeito sempre é uma resposta a outro discurso (construído por ele ou por outrem), já que, ao enunciar algo, nos apropriamos de enunciados ditos anteriormente. Conforme Bakhtin elucida, por mais monológico que pareça ser um discurso – pode ser que a inter-relação entre enunciados não se mostre inicialmente tão perceptível –, mesmo assim, "nos mais ínfimos de sua composição", um discurso é permeado por outros discursos (BAKHTIN, 1992). Essas relações dialógicas são expressas na obra de Bakhtin (2013) pelo que ele também nomeia de fenômeno da bivocalidade ou, tal como Volóchinov (2017) expressa no clássico *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, como discurso citado.

A linguagem, nessa vertente, tem uma raiz social. Logo, Bakhtin (2015) introduz o conceito de *linguagens sociais* para designar que a língua é um sistema estratificado, postulando que os discursos são refrações de realidades sociais localizadas, considerando a cultura, a história, a geografia de uma comunidade ou grupo. O que estamos tentando afirmar a partir da teoria bakhtiniana é que o discurso reflete nuances da esfera social da qual se originou. Esses apontamentos nos impõem considerar que não se pode conceber a língua como uma manifestação de sons vocalizados apenas por meio da fala. Se assim considerássemos, excluiríamos uma parcela da sociedade nas teorizações de linguagem.

Dito isso, nossa primeira reflexão acerca das práticas de contação de histórias reside em descrevê-las como manifestações comunicativas expressas por meio da ação de narrar, ultrapassando a noção de que a contação acontece somente pela linguagem oral. A categoria da linguagem social, de Bakhtin, nos mobiliza para dar voz aos gestos, aos movimentos; falamos com o corpo todo. Por isso, teorizar a contação de história numa perspectiva inclusiva exige considerar o falante não apenas como aquele sujeito que tem a capacidade de falar por meio da voz, mas como todo sujeito que consegue comunicar-se por meio de variados signos.

O leitor já parou para pensar como uma criança com paralisia cerebral, que frequentemente tem uma deficiência física associada com dificuldades de comunicação, devido a problemas nas funções fonoarticulatórias, poderá contar histórias? As possibilidades para pensarmos respostas a essa pergunta nos responsabilizam à concretização de uma educação sensível ao próximo, com olhar humano e que propicie a emancipação, pensada nos moldes freireanos (FREIRE, 1987, 2006, 2011).

Outro conceito que trazemos para esse debate é o de *auditório social*. Volóchinov (2017) explica que na interação discursiva há o elemento do *auditório social,* ou seja, ao nos comunicarmos consideramos para quem estamos dirigindo o nosso discurso. O interlocutor é parte integrante no estabelecimento de uma comunicação, uma vez que "a situação social mais próxima e o ambiente social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, de dentro, a estrutura do enunciado" (VOLÓCHINOV, 2017, p.206).

Por isso, quando planejamos a contação de histórias, faz-se necessário prever o auditório social para o qual iremos contá-las e nos comunicar com as narrativas literárias. Quem são os sujeitos que participarão desse momento?

Pressupor o auditório social vai ao encontro daquilo em que Freire (2006) insiste sobre o respeito ao outro e aos seus saberes na condução de qualquer prática pedagógica. Na relação com o outro, o educador conhece quem é o sujeito aprendiz e se conduz da melhor maneira para que todos, sem exceção, participem e aprendam.

A contação de histórias como uma ação de fruição artístico-literária, longe de estar engessada nos limites de uma didatização do ensino de literatura, pode ser uma práxis altamente inclusiva quando o contador de histórias pensa sua ação em função dos sujeitos que participarão do momento, considerando, por exemplo, dentre outros aspectos:

a) **A idade:** contar histórias para um adulto não é o mesmo que contar histórias para crianças de 6 anos ou para bebês. Por essa razão, é importante questionar: qual a idade dos sujeitos para os quais irei contar as histórias?
b) **As características do público:** nem todas as pessoas conseguem acompanhar a sequência de uma história

se ela for muito longa ou cheia de metáforas. Há que se pensar que algumas pessoas se concentram por pouco tempo, outras necessitam de algum recurso de acessibilidade para participar do momento. Por conseguinte, ainda é preciso perguntar: quais as características das pessoas que participarão do momento de contação de histórias? Há pessoas com deficiência ou alguma dificuldade na plateia?

Antecipar o auditório social no contexto escolar, presumimos, é mais fácil, visto que ali as pessoas se conhecem de maneira mais próxima, de modo que se pode planejar uma situação em função do público que participará. De toda maneira, o contador de histórias, considerando os possíveis interlocutores, prevê estratégias que contemplem a todos, incluindo histórias longas e curtas, para que os sujeitos que têm dificuldade de concentração sejam contemplados, lançando mão, inclusive, de recursos como imagens, a fim de oportunizar, por exemplo, que uma criança com deficiência intelectual tenha um contato mais direto com o que está sendo narrado.

Outra categoria que achamos pertinente para uma teorização da contação de histórias numa vertente inclusiva é a de *gênero discursivo*. Caracterizados por Bakhtin (1992, p.179) como "tipos relativamente estáveis de enunciado", os gêneros têm um caráter híbrido e flexível. A noção de linguagem social está muito próxima à de gênero discursivo, na medida em que o enunciado reflete as condições específicas das esferas sociais das quais se originou. "De diferentes maneiras, portanto, os gêneros do discurso e as linguagens sociais são modos de conceber e apreender a realidade" (GOULART, 2010, p.55).

Nessa linha de pensamento, o texto é considerado uma prática social discursivamente estabelecida. Ele é materializado por um emaranhado de vozes

interconectadas por relações de sentidos. Os textos, desse modo, são manifestações humanas, o que nos faz conceber que uma imagem, o teatro, o gesto, a música, dentre outras expressões que promovem sentido... tudo é texto!

Diante disso, o texto é fonte inesgotável para a concretização de metodologias que garantam que a pessoa leia e escreva para aprender, como bem nos lembra Goulart (2014), seguindo a premissa proposta por Rockwell (1985). Em relação a uma abordagem inclusiva, resta-nos afirmar que a maleabilidade presente no cerne de todos os textos garantirá que, em diferentes formatos, suportes, texturas, eles estejam acessíveis a todos/todas. Em equivalência, mais do que a transformação e ou adequação de um texto para atender às diferenças de seus leitores ou ouvintes, são as estratégias realizadas para contar uma história que poderão aproximar ou não os sujeitos da cultura escrita.

Uma ressalva importante: as balizas mencionadas neste item não pretendem estabelecer regras de mão única para pensar as práticas de contação de histórias como uma ação inflexível, mas, pelo contrário, são marcos conceituais para teorizar uma ação literária mais lúdica e estética, considerando que o acesso à literatura é um dever do Estado e, especialmente, da escola. Se a escola é lugar *de* e *para* todos, a literatura também é *de* todos e *para* todos; "é à literatura, como linguagem e como instituição, que se confiam os diferentes imaginários, as diferentes sensibilidades, valores e comportamentos através dos quais uma sociedade expressa e discute, simbolicamente, seus impasses, seus desejos, suas utopias". (LAJOLO, 2001, p.106).

O direito à literatura

Defendemos, tal como Candido (1995), que ao ser humano são assegurados os direitos fundamentais à vida, como moradia, alimentação, educação, saúde, dentre outros, e que, do mesmo modo, a arte e a literatura devem ser consideradas direitos inalienáveis e incondicionais para todos os cidadãos. "A literatura concebida no sentido amplo [...] parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito" (CANDIDO, 1995, p.175).

Logo, nos perguntamos, a qual literatura estamos nos referindo? A uma literatura sem amarras, que não aprisiona o ser humano, mas que dá asas para sua imaginação. A uma literatura que humaniza, que sensibiliza e que nos faz superar o caos (individual e coletivo). A uma literatura que transforma, que permite um posicionamento crítico, divergências e conciliações. A uma literatura politicamente incorreta – em contraposição aos ataques que a literatura infantil vem sofrendo nos últimos tempos[3] –, na medida que não se deixa reduzir

[3] Recentes polêmicas sobre literatura indicada para crianças envolveram o livro *Enquanto o sono não vem*, de José Mauro Brant (BRANT, 2013), e *O menino que espiava pra dentro*, de Ana Maria Machado (MACHADO, 2008). A primeira obra foi acusada de "sugerir casamento entre pai e filha". Em nota técnica, o Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita (CEALE), vinculado à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), responsável pela avaliação do livro para distribuição pelo governo federal por meio do Pacto Nacional pela Alfabetização na Idade Certa, esclareceu que essa interpretação é oriunda de um "julgamento indevido construído por leitura equivocada do romance, do reconto, da tradição oral e do lugar da literatura na formação da criança (CEALE, 2017, p.3). A segunda obra foi censurada sob a acusação de "incentivar o suicídio infantil". As duas polêmicas tiveram repercussão nacional e ilustram os ataques que a literatura infantil vem sofrendo por uma crescente onda conservadora, nada afeita a debates intelectuais. Nilma Lacerda contribui para a reflexão sobre essa questão: "oferecemos à criança o presente da vida para que ela atravesse o território desconhecido que

pelo conformismo de uma neutralidade disfarçada pelas intenções ideológicas de criar um mercado infantil para uma literatura esvaziada das polêmicas do cotidiano. A uma literatura de superação de uma noção romantizada de infância com os resquícios ainda de uma perspectiva em que a criança é um ser passivo, submetida a tudo e a todos como uma "tábula rasa". Referimo-nos também a uma literatura que mostre para as crianças que "até as princesas soltam pum"[4], que elas aprendam a lidar com sentimentos bons e ruins, com a vida e o luto, aceitando o outro (independente das suas características) como uma extensão de si.

Essa literatura torna, sem dúvida, o ser humano ainda mais humano. Como privá-lo de tudo isso? Como possibilitar o acesso à literatura a todos? "Negar a literatura é mutilar a nossa humanidade", já afirmava Candido (1995, p.186). Destarte, é importante frisar que as pesquisas vêm mostrando (e a nossa experiência na educação pública atestando) que, cada vez mais, a leitura literária e a contação de histórias na escola tornaram-se práticas rotineiras. Os últimos programas do governo federal destinados aos professores alfabetizadores defenderam o momento de leitura deleite diariamente nas salas de aula, momento em que o professor faria a leitura de uma história previamente selecionada. Porém, ao

a leva ao amanhã. Ao chegar lá, terá deixado para trás a criança, e a qualidade da estrada por onde andou terá importância decisiva nesse outro adulto formado. Deveríamos, em meio a nossas melhores expectativas, oferecer à criança e ao jovem apenas os melhores sentimentos, as mais nobres experiências? Mas se a face humana é um misto de bons e de maus sentimentos, de atos sublimes e de atos abjetos, como colocar dentro do presente apenas a porção positiva dessa face? Não estaríamos, assim, falseando o mundo apresentado a eles?" (LACERDA, 2007, p.56).

[4] Em alusão ao título do livro de Ilan Brenman, *Até as princesas soltam pum* (BRENMAN, 2008).

observamos as práticas e os direcionamentos do professor, notamos que o trabalho tem sido pensado sem considerar quem são os alunos, quais as suas necessidades.

Por isso, insistimos que o direito à literatura não se consolida apenas no contato com o objeto livro, mas também proporcionando aos alunos as condições de participar de uma leitura literária ou contação de histórias, diferenciando estratégias e recursos para garantir que todos participem e interajam.

Práticas e recursos de acessibilidade para contação de histórias

O acesso ao texto como um direito humano é algo que extrapola, como vimos anteriormente, a compreensão do texto como algo escrito e estático e o entendimento de que a contação de história seria um ato exclusivamente oralizado. Contar histórias vai muito além de abrir um livro e ler em voz alta suas palavras. Ao contrário. Resumir a contação de histórias a isso seria reduzi-la de forma a brutalizá-la, a tirar-lhe o sentido e a fazer morrer um pouco de cada um de nós.

Contar histórias também pode ser, por incrível que pareça, manter silêncio por um longo período. Capturar as palavras por instantes de suspensão e permitir à audiência que se relacione com o não dito, com o suspense, com a dúvida, com o que o texto provoca em seu âmago sem que uma mísera sílaba seja expressa oralmente. Contar histórias pode ser parar de ler para cantar, pode ser mudar o tom de voz ou mostrar uma, duas, mil imagens... Contar histórias pode ser dramatizar, tocar instrumentos, usar gestos, brincar com sons. Contar histórias significa deixar o texto (que pode ou não ser verbal) ganhar asas, permitir

que a audiência se aproprie dele, brinque ou incomode-se com ele, desloque-o, dê-lhe novos sentidos.

Segundo Souza (1991), somos pessoas que trazem em si a linguagem do teatro. "Uma linguagem vibrante que está além da palavra, fazendo-se comunicação até pelo silêncio, ou simplesmente por um gesto, um olhar, uma expressão" (SOUZA, 1991, p.67). A autora segue dizendo que a dramatização é um ato que trazemos conosco desde a era das cavernas, "Ora através da imitação dos animais gerada por um contato mimético com a natureza, ora para assumir uma postura de liderança frente ao bando, em que a condução das ações rituais pode ser considerada a mais primitiva forma de representação" (SOUZA, 1991, p.68).

Do ponto de vista da acessibilidade nas práticas de contação de histórias, as referências da estudiosa acima citada a respeito do Teatro de Gil Vicente (1465-1536)[5] nos ajudam a compreender a amplitude dos modos como o ser humano pode se relacionar com a vida, com as outras pessoas, com as situações cotidianas e com as inúmeras formas de textos. Somos seres comunicativos, muito expressivos, e cada um de nós encontra seu caminho para estabelecer a comunicação com o outro.

Neste tópico, vamos abordar algumas situações de sala de aula que envolvem crianças e jovens com deficiência, cujas características demandam recursos de acessibilidade que desafiam a escola, os professores e os

[5] Gil Vicente é considerado o criador da dramaturgia portuguesa. Sua obra foi marcada pela transição da Idade Média para o Renascimento. Sobre sua vida há escassos documentos, mas sua obra, embora tenha sido especialmente criada para a corte portuguesa, popularizou-se e influenciou a cultura lusitana, principalmente por buscar caracterizar nas falas e na composição dos personagens os tipos sociais e as reflexões sobre um mundo em plena transformação.

colegas a criar maneiras criativas de desenvolver o momento da contação de histórias.

Tais atividades podem ser ricas para todos, pois a condição de deficiência muitas vezes desafia o *status quo*, fazendo com que a prática de contar histórias na escola não seja, como já ressaltamos no início deste artigo, uma "atividade mecânica e repetitiva de interações mediadas pela voz do contador, pelo livro e por uma narrativa".

Importante frisar que o professor do Atendimento Educacional Especializado (AEE) é um parceiro fundamental para o planejamento e a elaboração de muitos dos recursos que vão ser apresentados a seguir. No entanto, vale lembrar que muitas das soluções, que tornam acessível a contação de histórias, são simples, engajam e beneficiam toda a turma e não dependem de recursos de alto custo, como veremos.

O primeiro exemplo é o caso de uma criança com paralisia cerebral que não anda, não fala e tem dificuldade motora nos membros superiores. A interação com o objeto livro, nesse caso, pode ser prejudicada se os recursos de acessibilidade não forem disponibilizados. Tais recursos devem ser sempre ofertados com base na funcionalidade de cada indivíduo.

Por exemplo, se essa criança não consegue fazer o movimento de pinça para separar as folhas do livro a fim de folheá-lo, mas consegue fazer um movimento mais amplo com o braço, é possível fazer uma adaptação simples: na ponta de cada página, pode ser fixado um pequeno pedaço de velcro. A outra face do velcro é colada em uma ponteira, que fica presa à mão ou ao braço da criança. Assim, é possível que ela folheie o livro com autonomia.

A depender da funcionalidade[6] da pessoa, o livro pode ser apresentado digitalmente, em tablet, computador ou projetado na parede, para que todos possam acompanhar a história e suas figuras.

Muitas vezes, o contador de história, para envolver ainda mais a audiência, pode lançar mão de conversas diretas, perguntas, enigmas que trazem as crianças para o mundo da história e as tornam partícipes. "Então, quando Maribel entrou na mata escura… quem vocês acham que ela encontrou atrás de um arbusto, assustado?". Ao lançar mão desse tipo de recurso, o contador de história chama a audiência para a trama, tornando-a observadora privilegiada. Quando isso acontece, as crianças que fazem uso da fala dão seus palpites, riem, revelam ansiedade, empolgação e até interagem com Maribel dizendo "é o sapo, Maribel!".

Para todas as estratégias que o contador de histórias utiliza em seu ofício, é fundamental prever as necessidades comunicativas de quem ali estará. Voltando ao exemplo da criança com paralisia cerebral, se ela está na turma e vivencia essa experiência, é importante haver

[6] A Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde (CIF) é um modelo definido pela Organização Mundial de Saúde desde 2001 para a organização e documentação de informações sobre funcionalidade e incapacidade. A CIF conceitua a funcionalidade como uma "interação dinâmica entre a condição de saúde de uma pessoa, os fatores ambientais e os fatores pessoais. Segundo a CIF, a funcionalidade e incapacidade são entendidas como termos abrangentes que denotam os aspectos positivos e negativos da funcionalidade sob uma perspectiva biológica, individual e social. [...] A CIF esclarece que nós não podemos, por exemplo, inferir a participação na vida do dia a dia apenas com base no diagnóstico médico. Neste sentido, a CIF é neutra em termos de etiologia: se uma pessoa não puder andar ou ir para o trabalho, isto pode estar relacionado a qualquer uma de várias condições de saúde distintas" (OMS, 2013, p.7).

cartões de comunicação com as imagens e os nomes dos personagens, para que ela aponte e também possa dizer quem está atrás do arbusto. É o sapo! Outras palavras e termos devem estar disponíveis para a interação da criança com a história, com seus colegas e com o contador, como "cuidado!", "corra!", "mata escura", "medo", "frio", "castelo", "buraco"... Essa interação comunicativa pode ser feita por meio de equipamentos tecnológicos (computador, tablet e vocalizador) ou por pranchas e/ou cartazes de comunicação alternativa em papel (SARTORETTO & BERSCH, 2010).

Lançar mão de recursos sensoriais e interativos também é muito interessante. A contação de histórias pode utilizar fantoches, desenhos, figuras em alto relevo, bonecos, entre outros recursos visuais, táteis e olfativos, que atendam a crianças surdas, cegas, surdocegas, autistas ou com deficiência intelectual. É possível permitir a todos que toquem nos personagens enquanto a contação da história se desenrola. Até as próprias crianças podem produzir os bonecos, aproximando-se ainda mais da narrativa, aguçando a imaginação. Os textos podem ser acompanhados de pictogramas, que ajudam a compreensão dos sentidos.

Os cenários da história também podem ser transpostos do papel (em duas dimensões) para painéis, tapetes ou livros táteis. Imagine um bebê cego que tem a oportunidade de tocar em um livro bem grande, adornado com as flores do jardim com texturas e cheiros instigantes. Os elementos dos painéis, tapetes ou livros táteis podem emitir sons ao serem tocados, em referência à história. Outro recurso interessante é utilizar um avental que tenha estampa texturizada com os cenários da história e no qual os personagens (bonecos e fantoches) podem ser fixados por meio de velcro ou ímã.

A criança surda já fluente em Língua Brasileira de Sinais (Libras) pode adentrar as maravilhas da narrativa por ter seu direito de comunicação respeitado. No trabalho bilíngue da escola inclusiva, todos os alunos podem acompanhar a história narrada em português falado, em português escrito (no livro, no projetor, no computador ou no tablet) e em Libras. São muitos os recursos, cada um deles com um potencial inimaginável de prender a atenção, de envolver, de instigar a plateia a estar presente naquele momento mágico, em que o mundo lá fora deixa de existir para que todos sejam parte da história contada.

Para estudantes surdos ou com deficiência auditiva que são oralizados e usuários da língua portuguesa como primeira língua, é importante verificar as necessidades de comunicação para providenciar os recursos adequados. Se o aluno faz leitura labial, por exemplo, o contador de histórias precisa se posicionar e articular a boca de maneira a facilitar a leitura dos lábios. Além disso, é importante verificar se o estudante utiliza implante coclear ou aparelho auditivo e verificar se os sons emitidos também estão adequados e se há ruídos que podem atrapalhar. Há a possibilidade, ainda, de fazer uso do sistema FM na escola: por meio de um microfone instalado próximo ao contador de história, o sistema captura o som e envia-o por meio de sinais de radiofrequência diretamente para o aparelho auditivo do estudante.

Quando estamos contando uma história com ilustrações, a leitura das imagens faz parte da atividade. O envolvimento com o livro passa pela apreciação das ilustrações, que trazem informações preciosas da narrativa. Por isso, no caso de obras ilustradas, além das estratégias e recursos já citados, é importante utilizar a técnica da audiodescrição quando há crianças e jovens cegos ou com baixa visão.

A audiodescrição é um recurso que permite que pessoas com deficiência visual possam ter acesso a produções culturais como cinema, teatro, programas de televisão, exposições, mostras musicais, óperas, entre outras. Trata-se de uma transformação da imagem em texto (MAZUCHELLI, 2012, p.56). A técnica vem ganhando espaço como uma importante tecnologia assistiva. Em geral, a audiodescrição pode ser gravada com base em um roteiro previamente definido (quando se trata de um filme, um documentário ou uma imagem exposta em um museu). Pode também ser ao vivo, com um roteiro predefinido e a locução ocorrendo simultaneamente (como peças de teatro, desfile de moda ou qualquer evento). E também pode ocorrer ao vivo, sem roteiro, com locução simultânea à exibição.

Bakhtin (2000, p.55) afirma que a "nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse", logo, nos estudos de audiodescrição conduzidos por Koehler (2017),

> Quando um audiodescritor cria um texto verbal para traduzir uma imagem específica (ou um conjunto de imagens) é preciso, nesse processo, ver o mundo a partir dos sistemas de valores desse *herói imagético* criado. No entanto Bakhtin pontua a necessidade de esse autor voltar para o seu lugar, pois somente dessa forma a representação verbal estará completa com o excedente de visão que o audiodescritor possui daquele texto tradutório. O ato de voltar para o seu lugar é o conceito de exotopia, que, para Bakhtin, está diretamente relacionado com a condição de compreensão (KOEHLER, 2017, p.98).

Assim, na relação do audiodescritor com a imagem que ele precisa traduzir para a pessoa que não enxerga, a compreensão do sentido do texto (que se apresenta pelas imagens a serem descritas) ocorre quando aquele está em

um lugar exterior em relação à imagem. No entanto, ele também precisa se colocar no lugar do outro (que não enxerga) para elaborar caminhos que melhor lhe possibilitem compreender a imagem (KOEHLER, 2017, p.99).

Durante a contação de histórias, é possível ter a presença de um audiodescritor (que pode ser alguém da própria escola que se prepare previamente, a partir do estudo e da roteirização da audiodescrição das ilustrações do livro). Segundo Motta (2011), entretanto, o próprio contador pode inserir a descrição para complementar a história. Em texto publicado em 2011 em seu blog *Ver com palavras*[7], a autora exemplifica:

> "Dona Baratinha, com seu vestido amarelo de bolas vermelhas, cabelos repartidos ao meio com cachinhos presos com fita vermelha, perfumando-se diante da janela aberta, à espera de seu pretendente" ganhará mais vida e habitará com muito mais força o imaginário de crianças com deficiência visual e também das crianças que enxergam. Nos audiolivros de histórias, a audiodescrição será essencial e transformará todas as imagens em palavras.

Pensando na coletividade, a tarefa de descrever as imagens também pode ser de todos os participantes. Permitir que crianças e jovens observem e descrevam as ilustrações é algo instigante que, ao mesmo tempo, inclui o aluno cego e ajuda aqueles com dificuldades de

[7] O blog foi criado em fevereiro de 2011 pela audiodescritora Lívia Motta, com o intuito de colaborar para a maior divulgação dessa tecnologia assistiva. O blog está disponível em: <http://www.vercompalavras.com.br/blog/audiodescricao-na-contacao-de-historias>. Acesso em: 5 nov. 2018.

concentração ou com deficiência intelectual na observação e compreensão da narrativa. Todos ganham.

Com esses breves exemplos compartilhados neste texto (dentre milhares de outros, produzidos diuturnamente pelos profissionais de escolas que se constroem para todos, respeitando as diferenças) podemos perceber o quanto a acessibilidade enriquece o repertório cultural de toda a comunidade escolar e amplia as possibilidades das práticas pedagógicas. A contação de histórias, na perspectiva inclusiva, é colorida, instigante, tátil, perfumada, sonora, interativa para todos. Trata-se de uma atividade que inclui, acolhe e, definitivamente, transforma a literatura em algo muito mais mágico do que ela sempre foi.

Conclusões inacabadas

A leitura é um momento de contato profundo do leitor com o texto. Larrosa (2006) trata, no livro *Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas,* a respeito da metamorfose que acontece quando o leitor inicia a leitura. Segundo o autor, o girar dos olhos ao texto é o girar "do corpo e da alma" do leitor.

> Com seu gesto de abaixar o rosto, o leitor fez calar o primeiro mundo e o reduziu a um mundo vazio, insignificante e imóvel. Todo movimento e toda plenitude estão agora nas páginas do livro: a única coisa que se passa é o passar dessas páginas. Por isso, elas são as únicas capazes de inquietá-lo, as únicas que podem fazer com que algo se lhe passe (LARROSA, 2006, p.107).

O autor mostra que a leitura faz com que abandonemos o nosso ser, nosso estado de certezas, nosso presente. Vivemos, então, um lugar esvaziado do

ser e fora da segurança do que conhecemos, sem a administração do tempo, a definição das coisas. É um acontecimento.

Na contação de histórias, há um mediador entre o texto e o leitor, o que pode transformar a magnitude da experiência em algo mecânico, trivial, sem sentido. Ou, ao contrário, pode levar a plateia a esse contato profundo com o não lugar e o não ser, ao abandonar-se para submergir *no* e *com* o texto.

Na escola das diferenças, que é pensada para todos, os recursos de acessibilidade são, portanto, definitivos para que seja garantido a todo e qualquer estudante a vivência daquilo que descrevemos como um direito humano. O acesso à literatura, a esse mundo inseguro, desconhecido, livre das certezas do aqui e do agora é um direito de todas as crianças e jovens.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Yotambiénsoy (Fragmentos sobre elotro)*. Méjico: Taurus, 2000.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. *Teoria do romance I:* a estilística. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BRANT, José Mauro. *Enquanto o sono não vem*. Ilustrações de Ana Maria Moura. Rio de Janeiro: JPA, 2013.

BRENMAN, Ilan. *Até as princesas soltam pum*. São Paulo: Brinque-book, 2008.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CENTRO DE ALFABETIZAÇÃO, LEITURA E ESCRITA (CEALE). *Nota Técnica sobre o livro: BRANT, José Mauro. Enquanto o sono não vem. Ilustrações de Ana Maria Moura. Rio de Janeiro: JPA, 2013. (Quem quiser que conte outra).* Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 01 de junho de 2017.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. *Pedagogia da autonomia:* saberes necessários à prática educativa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

_____. *Alfabetização:* leitura do mundo, leitura da palavra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

GOULART, Cecilia Maria Aldigueri. Processos escolares de ensino e aprendizagem, argumentação e linguagens sociais. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 4, p.50-62, 2º semestre de 2010.

_____. O conceito de letramento em questão: por uma perspectiva discursiva da alfabetização. *Bakhtiniana:* Revista de Estudos do Discurso, São Paulo, v. 9, n. 2, p.35-51, agosto/dezembro de 2014.

KOEHLER, Andressa Dias. *Audiodescrição:* um estudo sobre o acesso às imagens por pessoas com deficiência visual no Estado do Espírito Santo. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Educação, 2017.

LACERDA, Nilma. Para atravessar o território desconhecido, a caminho do amanhã. In: *Debate:* temas polêmicos na literatura – Boletim 11. Brasília: TV Escola, SEED MEC, julho 2007.

LAJOLO, Marisa. *Literatura:* leitores e leitura. São Paulo: Moderna, 2001.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, Jan./Fev./Mar./Abr. 2002.

_____. *Pedagogia profana:* danças, piruetas e mascaradas. 4 ed. Belo Horizonte:
Autêntica, 2006.
MACHADO, Ana Maria. *O menino que espiava pra dentro.* Ilustrações de Ale Abreu. São Paulo, Global Editora, 2013.
MAZUCHELLI, Larissa Picinato. O(s) sentido(s) na audiodescrição. *Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*. Nº. 25, Ano 2012 p.53-76
MOTTA, Lívia. *Audiodescrição na contação de histórias*. Disponível em: <http://www.vercompalavras.com.br/blog/audiodescricao-na-contacao-de-historias>. Acesso em: 5 nov. 2018.
OMS. Organização Mundial da Saúde. *Como usar a CIF:* Um manual prático para o uso da Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde (CIF). Versão preliminar para discussão. Genebra: OMS, Outubro de 2013.
ROCKWELL, Elsie. Os usos escolares da língua escrita. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 52, p.85-95, fevereiro de 1985.
SARTORETTO, Maria Lúcia; BERSCH, Rita. *A Educação Especial na Perspectiva da Inclusão Escolar:* recursos pedagógicos acessíveis e Comunicação Aumentativa e Alternativa. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Especial, v. 6, 2010.
SOUZA, Olga Pinheiro de. A elaboração de linguagem no teatro Vicentino. In: VICENTE, Gil. *Teatro profano de Gil Vicente:* reprodução integral dos textos de Auto da Índia Quem tem farelos? Farsa de Inês Pereira. São Paulo: Seliunte, 1991. (Coleção oficina literária).
VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Sheilla Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2017.

A MÚSICA NA PERFORMANCE DE NARRADORES ORAIS

Guilherme Trielli Ribeiro[1]

> *Compor é como fazer uma casa. É desenhar um lugar. Os elementos para esta operação, cada um os toma de um canto. E aqui as harmonias, as séries, as pequenas reiterações, as sonoridades reverberantes, os pequenos jogos de ressonância são aquele material que utilizamos para desenhar este lugar. É com esses pequenos elementos colocados em círculos que desenhamos um lugar. É como desenhar um espaço físico, como demarcar um território, um nicho. Algumas folhas são reviradas, alguns gravetos são quebrados, faz-se xixi em alguns cantos, espalha-se um cheiro pelas bordas do lugar, descascam-se algumas árvores, desfolha-se alguns galhos, cavam-se alguns buracos. (2005, p.35).*
> *Silvio Ferraz*

> *Só podemos atender ao mundo oreculer.*
> *Oswald de Andrade*

A ideia que motivou a escrita deste ensaio pode ser expressa de modo simples: refletir sobre o lugar da música em performances de narradores orais. A presença da música nesse tipo de performance é recorrente e variada, além de ser tão antiga quanto a própria arte de contar

[1] Doutor em Estudos Literários pela Brown University. Professor da Faculdade de Educação da UFMG.

histórias, o que bastaria para justificar o interesse pelo assunto, embora, curiosamente, ela muitas vezes passe ao largo do espectador, sendo recebida como um mero acessório, espécie de pano de fundo das narrações.

Ao tratar dessa questão, Paul Zumthor indaga:

> Dos dois elementos que funcionam juntos em performance, 'música' e 'texto poético' (no sentido mais amplo dessas palavras), um não leva necessariamente vantagem sobre o outro, na atenção do auditório? A relação que os une não é simples, nem constante. Uma gradação ideal parece se delinear: um dos seus polos extremos será uma dicção discretamente ritmada e fracamente melódica, deixando o texto impor sua força e seu peso, como o faz a epopeia; o outro, certo ar de ópera comovente pela pura musicalidade da voz, sem que as palavras pronunciadas ali sejam quase inócuas. A partir de que ponto, se transitamos no longo espaço separando esses extremos, experimenta-se o sentimento de não estar mais na poesia, porém de entrar na música? de transpor a zona fronteiriça distinguindo os domínios respectivos em que se exerce a plena soberania de cada uma destas artes? onde situar o *lied* romântico, aqueles, por exemplo, que escreveu Schubert em 1813-1814, a partir de uma série de textos de Schiller e de Goethe? (2010, p.204-205)

A gradação indicada acima por Zumthor corresponde aos três modos da performance, por ele próprio estabelecidas, a partir da oposição entre *dito* e *cantado*, na *Introdução à poesia oral*, e que adoto aqui: 1) a voz falada (*dito*); 2) o recitativo escandido ou a salmodia (o que em inglês se exprime por *to chant*); e 3) o canto melódico (em inglês, *to sing*) (2010, p.200). Em outras palavras, dependendo do modo utilizado pelo performer, o auditório vai se concentrar mais em uma das linguagens fundamentais da performance – a música ou o texto

poético –, o que implica em uma fruição apenas parcial das obras vocais.

Apesar dessa "exclusão" da música nos casos em que se coloca ênfase no texto poético, sobretudo como acontece quando o espectador assiste ao primeiro modo de performance, ou seja, o da voz falada (o *dito*) – que é o principal modo de atuação dos narradores orais –, mas também quando se depara com o segundo modo (o recitativo escandido ou a salmodia), é importante considerar que uma história com dois "acompanhamentos" musicais diferentes continua sendo a mesma história, mas com sentidos provavelmente muito diversos.

Procurando refletir a respeito desse problema sob o ângulo da palavra cantada – que, segundo Zumthor, é o terceiro modo de performance –, a dissociação entre música e texto poético pode acontecer nas duas direções: alguns espectadores são mais sensíveis às letras e valorizam o extrato verbal das melodias; outros são mais sensíveis ao extrato musical das canções, o que os leva a trocar palavras ou simplesmente a esquecer as letras ao tentarem entoá-las. O que importa destacar aqui é que tanto os que prestam mais ouvido à música, quanto os que retêm mais o texto poético, acabam por privilegiar apenas uma das linguagens de que são feitas as canções e, logo, acabam não se relacionando de modo pleno com o gênero, que resulta de um híbrido semiótico.

Essa mesma questão se coloca, mesmo que de modo indireto, quando letras de canções são publicadas em livro ou são feitas gravações instrumentais de canções. Nos dois casos, parece sempre faltar um pedaço. Não é por acaso que, tal como para muitos poetas orais, para cancionistas e narradores pode ser impossível "ditar seus textos sem cantá-los". (ZUMTHOR, 2010, p.206-207). Logo, para entendermos a canção e a narrativa oral

acompanhada de música, precisamos levar em conta o caráter híbrido de sua linguagem, tal como Zumthor observa sobre a canção: "Palavra poética, voz, melodia - texto, energia, forma sonora ativamente unidos em performance, concorrem para a unicidade de um sentido. Poucos estudos precisos se dedicaram até agora a esta semiose. (...) É no âmbito do sentido que tal união é selada: o sentido é o seu penhor. O resto é decorrência." (ZUMTHOR, 2010, p.207-208). Arrisco-me a estender essa observação à narrativa oral acompanhada de música, ressaltando que também ela, como a canção, é feita dessa semiose. E, a rigor, até mesmo a performance do narrador que conta histórias sem acompanhamento musical se enquadra nesse híbrido semiótico, uma vez que o trabalho poético realizado com as palavras em uma narração pode ser próximo da fala cotidiana, porém não chega nunca a se identificar com ela. Não se encontram nas qualidades musicais e sonoras da voz do narrador grande parte do poder encantatório da história?

Ao estudar o modo como as entoações da fala são convertidas em melodia, Luiz Tatit compara o cancionista a um malabarista:

> O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige permanentemente um equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial (TATIT, 2002, p.9).

Colocar música e narrativa oral em equilíbrio, sem dúvida, é uma tarefa similar à do cancionista. Mas como,

afinal, se dá esse malabarismo realizado pelo narrador oral e pelo músico que o acompanha? Como criar obras vocais efetivamente híbridas? O processo de simbiose pode ser desencadeado somente por meio do diálogo efetivo entre os repertórios poéticos pessoais do compositor e do narrador, além de um alto grau de maturidade da escuta desses sujeitos, pois não é qualquer texto musical que tem a capacidade de dialogar de modo efetivo com as narrativas orais. Talvez por isso seja tão comum entre compositores experientes a utilização de momentos largos de pausa, como que abrindo espaço na cena para a sonoridade inerente à própria narração. Em outros momentos, o músico rastreia as entoações da fala e estabelece uma espécie de *contracanto*, produzindo os *objetos sonoros*[2] simultaneamente ao próprio ato de escutar a história. A narração, por sua vez, acaba por sintonizar-se com as propostas e respostas criadas de improviso pela música, alimentando uma mesma cadeia de sentidos. O principal problema aí observado é o caráter híbrido que a aproximação dessas duas linguagens implica. O complexo semiótico formado pela narração e pela música exige do espectador uma percepção integradora (como uma *gestalt*) dos eventos que se desenrolam no interior da obra. Considerar apenas o texto verbal e não

[2] Baseado em Schaeffer, Donato observa: "o objeto sonoro é o objeto de minha percepção", ou "o objeto sonoro é o som em si mesmo" (2016, p.1068), como que sem as sedimentações culturais conferidas à música. Ferraz, no entanto, faz a seguinte ressalva: "Objeto sonoro não é só um objeto, um som, muito menos um objeto que produz som. Objeto sonoro é um conceito e liga-se a outros conceitos. É todo um quadro de conceitos cuja porta de acesso é o livro de Schaeffer e as recriações de Michel Chion e François Bayle em seus livros e artigos." Ele se refere, respectivamente, aos livros: 1) *Traté des Objets Musicaux*. Paris: Seuil, 1966; 2) *Guide des objets sonores*. Paris: Buchet/Chastel-INA, 1983; e 3) *Musique acousmatique*. Paris: Buchet/Chastel-INA, 1993.

perceber sua constante interação com o estrato sonoro significa entrar em contato com a obra sem chegar nunca a vislumbrá-la em sua inteireza e especificidade semióticas.

A escuta é recíproca; porém, dependendo do caso, como veremos adiante, o narrador segue um roteiro muito mais determinado do que o do *artista sonoro*[3], que pode até mesmo se basear em uma espécie de não roteiro. A noção de território permite realizar a adequação e introduzir o princípio de necessidade no contracanto. A fisionomia da obra vocal, dessa forma, vai-se configurando a partir de uma tênue liminaridade entre as palavras e a voz e entre estas e os demais objetos sonoros. É esta conversão – em última análise, a conversão da própria história em objeto sonoro – que ambos os performers buscam a cada vez que produzem coletivamente uma obra. Para que a simbiose ocorra é necessário que as linguagens envolvidas nessa espécie de contato-improvisação passem por um processo de fusão sígnica, mesmo que marcado pelos avanços e recuos das linhas vocais e dos objetos sonoros que vão compondo a cena, de forma que uma habilidade acurada de escuta é uma característica imprescindível tanto ao narrador quanto ao músico. Ambos fazem parte desse *tudo* de que fala Zumthor ao se referir à performance: "simultaneamente o que fala, aquilo de que se fala e a quem se fala". (ZUMTHOR, 2010, p.182). A esse respeito, consideremos a própria definição de performance, tal como a concebe Zumthor:

> A *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e

[3] Neste ensaio, utilizo de modo indistinto as expressões "músico" e "artista sonoro", a fim de abranger diferentes concepções de música.

> percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na *performance* se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. Neste nível, a função da linguagem que Malinowski chamou "fática" realiza plenamente o seu jogo: jogo de aproximação, de abordagem e apelo, de provocação do Outro, de pedido, em si mesmo indiferente à produção de um sentido. (ZUMTHOR, 2010, p.31-32).

Josiley Francisco de Souza complementa, sobre essa ação complexa que é a performance:

> Nessa arte movente, que se recria a cada performance do contador, a memória que se transmite é sempre tocada por deslocamentos e transformações. Se a escrita instaura a lei, fixa o discurso, na tradição oral, a palavra escapa a essa fixidez e se inscreve de modo flexivo. Com isso, a memória transmitida nessa tradição acaba por ser permeada por esquecimentos. (SOUZA, 2012, p.10).

O entrecruzamento de elementos e a ausência de reiterabilidade, que fazem a performance inscrever-se sempre de modo singular, permite definir, portanto, a arte do narrador oral e, acrescentemos, também a do músico de improvisação livre, como uma *arte movente*, "sempre tocada por deslocamentos e transformações". Porém, apesar de podermos designar, por suas profundas afinidades, a narrativa oral e a improvisação musical livre, através de uma mesma rubrica – arte movente –, a possibilidade de aproximá-las no contexto da performance ainda é uma opção praticamente inexplorada.

Isto posto, considero que uma boa forma de nos acercarmos desse complexo objeto de estudo é por meio

da elaboração de um breve panorama, no qual possam ser explicitadas algumas das principais maneiras de se fazer música em performances de narrativas orais, apresentando uma breve análise de alguns exemplos de cada caso. Entre os modos de compor, destacarei os seguintes: 1) a música concebida como ambiente sonoro para a história e o uso de canções ou peças instrumentais inter ou intra-histórias; 2) a improvisação idiomática e a improvisação musical livre. Evidentemente, todos esses modos de compor podem ser utilizados em uma mesma performance ou mesmo em uma única história.

Fora e dentro das histórias: ambientes sonoros e canções

A composição da música de uma performance de narrativa oral a partir da noção de ambiente sonoro pode significar muitas coisas. Pode significar praticamente tudo o que se quiser. Aqui, significa, sobretudo, tal como nas palavras de Silvio Ferraz, transcritas na epígrafe deste ensaio, *fazer uma casa, desenhar um lugar*: Os elementos para esta operação, cada um os toma de um canto. E aqui as harmonias, as séries, as pequenas reiterações, as sonoridades reverberantes, os pequenos jogos de ressonância são aquele material que utilizamos para desenhar este lugar. (FERRAZ, 2005, p.35). Tal como em qualquer outro modo de compor, continua Ferraz:

> Fazer um território, fazer uma casa ou nicho é como que deixar claro que ali vive alguém, vive alguma coisa. "Quando é que cantarolo?" se pergunta Deleuze em *Abecedaire*: "cantarolo quando limpo a casa e tenho um rádio tocando ao fundo. Isto quer dizer: estou em casa. Cantarolo também quando não estou em casa e tento voltar para casa quando a noite cai. Hora de angústia, procuro meu caminho e tomo coragem ao cantarolar / .../ e

> depois, cantarolo quando digo *adeus, vou embora e em meu coração te levarei*". É isto o ritornelo, não é apenas voltar ao mesmo ponto, retomar do início, mas uma questão de território, de lugar. De escolher, fazer, sair e retornar a este lugar (FERRAZ, 2005, p.35).

Conceber de maneira integrada o ambiente sonoro de uma história é pensar os sons que vão envolvê-la e conduzi-la a uma condição que a diferencia de sua coloquialidade de base. É como criar uma paisagem, um universo, uma segunda pele sonora para ela. Como se trata de criação planejada e que carrega a possibilidade de ser reproduzida de modo muito próximo ao original em cada performance, o ambiente sonoro acaba gerando um alto grau de familiaridade entre a história e a música. Como exemplos, temos o *Causo do Rio abaixo*[4], de Paulo Freire e Manoel de Oliveira, e o *Causo do Angelino*[5], também de Paulo Freire. Em ambas as histórias, a um só tempo, a viola – que é magistralmente tocada pelo próprio narrador – assume as funções: 1) de estabelecer as bases sobre as quais se desenrolam as narrativas e 2) de executar os ponteados do capeta (no primeiro causo) e a canção "Tristeza do Jeca", de Angelino de Oliveira, (no último causo). O narrador, portanto, não conta as histórias utilizando apenas a sua voz, "a seco". Ter também como suporte os acordes de um instrumento lhe permite realizar aquela semiose à qual Zumthor se refere em um trecho

[4] O Causo do Rio abaixo encontra-se no CD *Rio abaixo: viola brasileira*. São Paulo: Independente, 1995, e também está disponível *online*: https://www.youtube.com/watch?v=957l5_0aSNc Conforme o próprio Paulo Freire afirma, Rio abaixo "é o nome de um toque de viola, de uma importante afinação do instrumento, além de ser o causo do capeta descendo o rio tocando viola, encantando as moças e seguindo com elas rio abaixo". (FREIRE, 2003, p.78).

[5] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BZ07z1Ku9rQ

citado anteriormente. Nesses momentos, o modo da performance é o primeiro (o *dito*) e, no entanto, podemos perceber com nitidez o equilíbrio entre as palavras, a voz e a música, expressa pela viola. O cancionista-narrador com certeza realizou o malabarismo de que nos fala Tatit e podemos afirmar que, em ambos os causos, Freire criou uma casa, um lugar, um território, baseando-se na alternância entre seções de narração, com fundo de harmonias ponteadas na viola, e seções exclusivamente musicais, compostas pela encenação da exímia técnica do famigerado personagem violeiro (*Causo do Rio abaixo*) e pelo solo da plangente melodia de uma canção composta efetivamente por um personagem cancionista (*Causo do Angelino*). Enfim, observe-se que nas obras de Paulo Freire o entrecruzamento de linguagens (música *e* texto poético) se dá de modo pleno, como vimos nos dois exemplos estudados acima, uma vez que os ambientes sonoros por ele compostos são incorporados simbioticamente às próprias histórias. Em ambos os casos, a música é elemento constitutivo da narrativa (pela imagem da afinação Rio Abaixo e pela referência à canção "Tristeza do Jeca", na história do Angelino).

Um outro modo de se pensar a música das performances de narrativas orais é através do emprego de canções e peças instrumentais. Poderíamos argumentar que, de certa maneira, também seria possível exemplificar esse modo através dos causos de Paulo Freire, pois, como vimos, ele utiliza tanto canções quanto peças instrumentais ao narrar histórias. Porém, nesse segundo modo, gostaria de destacar o processo de justapor canções e peças instrumentais às narrativas. Desse ângulo, trata-se da aproximação e do convívio de gêneros poético-musicais que resguardam sua especificidade sem, no entanto, manterem-se isolados, como em performances que se dedicassem a esses gêneros de modo específico

(performances exclusivamente de canções ou exclusivamente de narrativas orais). Ao contrário, debruço-me agora sobre performances que agregam diversos gêneros e geram sequências heterodoxas a partir de linguagens diversas. Tanto as canções quanto as peças instrumentais podem ser intercaladas a histórias ou estarem inscritas dentro de uma mesma história. Os dois casos são muito recorrentes. Quando aparecem intercaladas, as canções costumam assumir o papel de comentar as narrativas ou simplesmente criar passagens, respirações que contribuem para retirar das performances o risco de se tornarem monótonas. A música, nesse caso, introduz na performance um outro tipo de temporalidade, cuja principal consequência talvez seja a criação de momentos perante os quais o público é convidado a abandonar a temporalidade da narrativa, geralmente marcada por uma espécie de "linearidade cronológica", e a mergulhar numa temporalidade circular, propensa ao mito e à poesia.

Como exemplo, ouça-se o CD *Contae: histórias música encanto*, do extinto grupo Contae – cujos integrantes eram Josiley Francisco de Souza (narração), Fernanda Sander (flauta, vozes e barulhinhos de fundo) e Tropowisk Carvalho (violão de aço), com participação especial de Eduardo Borges (violões). As histórias desse trabalho, como é informado no encarte do CD, são contadas/cantadas a partir de registros feitos no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, e, excetuando-se "Água da Latumba" – publicada no início do século XX por Alexina Magalhães –, integram o acervo do projeto "Quem conta um conto aumenta um ponto", coordenado pela Professora Sônia Queiroz, na Faculdade de Letras da UFMG. As canções e as interferências poéticas, por sua vez, foram compostas pelo próprio grupo, tendo "Roseira Linda" como a única canção de domínio público. Histórias

como "Juão Jiló", "Água da Latumba" e "O Homem do Surrão" são exemplos de obras em que a canção desponta dentro da própria narrativa (intra-narrativa), funcionando como uma espécie de refrão e, portanto, fazendo parte de sua estrutura. Leia-se, a seguir, o quadro com a sequência das obras contidas no CD, às quais adicionei os gêneros, indicados à direita:

Ordem das obras no CD	**Títulos**	**Gêneros**
1	Jequitivale	canção
2	Juão Jiló	conto + canção
3	Água da Latumba	conto + canção
4	Uma Era	canção
5	O Véi da Bengala e o Moço Prinspe	conto
6	O Homem do Surrão	conto + canção
7	Flau	peça instrumental
8	O Negro da Manjarra	conto
9	Roseira Linda	canção
10	Irará	canção

Como podemos observar, a partir da classificação por gêneros indicada ao lado dos títulos, o grupo lança mão de gêneros musicais como a canção e a peça instrumental de modo específico. Porém, a música está presente em todas as faixas, uma vez que os contos são narrados com acompanhamento instrumental, o que permite o paralelo entre a narração e a canção, pois novamente estamos diante de um caso exemplar de semiose entre música e texto poético, perfazendo, portanto, os três modos de performance indicados por Zumthor anteriormente, no caso, com predominância dos modos extremos, ou seja, o *dito* e a *palavra cantada*.

Um ponto importante a ser destacado aqui é o fato de que as canções inseridas em narrativas como "Juão Jiló", "Água da Latumba" e "O Homem do Surrão" propiciam a interação com o público, uma vez que convocam à ludicidade, suspendendo a história por um tempo e inserindo a plateia em um jogo de dedução do tipo pergunta-resposta.

Na história de "Juão Jiló", por exemplo, a canção contribui para o desenvolvimento da história, ao incorporar variações que dialogam com as ações do protagonista, que, desrespeitando a advertência da mãe, sai para caçar passarinho em plena Semana Santa. A parte cantada da história (que estou identificando com o gênero canção) acontece reiteradas vezes, gerando sempre uma suspensão do tempo ordinário da narração e, mais do que promover novos desenvolvimentos, instaura o jogo de pergunta-resposta – cada ação a ser realizada e anunciada pelo próprio personagem (*matar*, *apanhar*, *despenar*, *sapecar*, *partir*, *salgar*, *fritar*, *comer*) é retrucada pelo pássaro ("não me mata, não!", "não me panha, não!", "não me despena, não!"...). A crescente tensão, gerada pelo desenrolar das ações impetuosas do protagonista e que antecipam figuradamente o final tragicômico da história, leva o espectador a participar da própria performance, emprestando à obra sua voz coletiva, que assume a voz do pássaro, fazendo ressoar através da palavra cantada, a cada ritornelo, a advertência da mãe de Juão Jiló e a admoestação por ela feita e por ele desrespeitada compulsivamente. Após devorar o pássaro, o jogo de pergunta-resposta continua, com o canto saindo de dentro da barriga do protagonista que, ao final, explode, oferecendo uma explicação inusitada e jocosa para a existência do umbigo (resultado de uma amarração feita após a explosão). Existem versões em que o

personagem simplesmente morre, porém, tanto em uma quanto na outra, permanece a moral da história.

Para o nosso estudo, o que vem ao caso é o fato de que a introdução de canções na estrutura das narrativas muitas vezes consiste em um poderoso artifício, utilizado pelo narrador com o objetivo de se manter conectado com o público. Não é por acaso que na performance ao vivo das histórias acima é comum o narrador interpelar o público perguntando de modo explícito se as pessoas já aprenderam a canção ou pedindo "ajuda" para completar o canto.

A inclusão de canções ou peças instrumentais autônomas *entre* ou *intra*-histórias é um procedimento recorrente na performance de narrativas orais, mas não é equivalente à modalidade de acompanhamento (ambientação) referida anteriormente, pois esta ocorre de modo simultâneo ao ato de narrar, enquanto canções e peças instrumentais intercalam-se a ele, até mesmo porque na maioria das vezes é o próprio narrador que as executa. Trata-se, portanto, de um diálogo entre gêneros poéticos distintos (a narrativa oral e a canção) e daí decorre a forma alternada em que surgem na performance. Evidentemente, nada impede, como já vimos, que um narrador crie fusões entre os referidos gêneros. No entanto, considero aqui apenas os usos mais comuns desses gêneros no contexto da performance.

Todos os exemplos sobre os quais nos debruçamos até aqui apresentam em comum o fato de terem sido concebidos como música pré-estabelecida, não improvisada, e, portanto, passíveis de serem repetidas de modo muito aproximado em diferentes performances. Os casos que analisaremos a seguir são diferentes, pois definem-se pelo seu caráter espontâneo de música improvisada, feita no próprio momento da performance, mesmo que seguindo algum tipo de roteiro prévio.

Duas linhas de improvisação musical e suas relações com a narrativa oral

A improvisação musical idiomática, tal como é feita no jazz, no choro ou no rock, por exemplo, é o tipo mais conhecido de improvisação musical e por isso não vou me preocupar, aqui, em defini-la. Sugiro que o leitor se dirija diretamente a um exemplo paradigmático: Monte Santo[6]. Sexta faixa do disco Lagoa da Canoa Município de Arapiraca, de Hermeto Paschoal, lançado em 1984, trata-se de uma peça composta a partir da vocalização de um poema narrativo e seu respectivo acompanhamento musical. A vocalização é feita por João Bá e o acompanhamento por Hermeto Paschoal, utilizando uma sanfona. O poema é inspirado na Guerra de Canudos e o equilíbrio entre música e texto poético se mantém pleno do início ao fim da peça. Embora Hermeto introduza muitas dissonâncias e regiões imprevistas (através de acordes altamente incomuns e modulações repentinas), melodia e harmonia permanecem em um território eminentemente tonal, o que é reforçado pela voz grave e aveludada de João Bá, que opta por uma leitura pausada, dicção impecável e completo senso de pausa. É impressionante ouvir como esses dois artistas vão construindo de improviso a interação entre música e texto poético e nos oferecem a oportunidade de mergulhar numa dimensão circular de tempo e acompanhar o célebre Antonio Conselheiro e sua mítica perambulação por Monte Santo.

A improvisação musical livre, por sua vez, difere da improvisação idiomática por não admitir roteiros com

[6] O disco está disponível online, sendo que a faixa "Monte Santo" começa aos 21'11'': https://www.youtube.com/watch?v=3SgaPTlPtEY

indicações muito fechadas. André Campos Machado define a improvisação musical livre como

> uma prática que proporciona total liberdade criativa, gestual/instrumental e musical, onde não são essencialmente obrigatórias regras ou normas da teoria musical como forma, tonalidade ou campo harmônico, baseando-se principalmente, segundo Costa (2003), nas características pré-musicais, nos atributos sonoros, no objeto sonoro. "Por 'objeto sonoro' designamos aqui o próprio *som*, considerado na sua natureza 'sonora', e não o 'objeto material' (instrumento ou dispositivo qualquer) donde ele procede" (SCHAEFFER, 1993, p.34). (MACHADO, 2013, p.131).

A definição acima nos informa que o *objeto sonoro* (o próprio som) é a base da improvisação livre e afirma ser esta a razão de seu interesse pelas características pré-musicais do fenômeno sonoro. Essa observação nos é extremamente cara, pois revela o caráter não idiomático desse tipo de improvisação.

Talvez uma forma eficaz de nos aproximarmos do conceito de objeto sonoro seja através da experiência com o silêncio. Há um excelente comentário de Tom Zé sobre o silêncio na coleção Ilha Deserta, editada pela Publifolha, em 2003. A proposta do livro, implícita na brincadeira à qual o título da coleção remete, consistia em realizar um levantamento dos 10 discos que cada participante levaria consigo para ilha deserta e sobre os quais deveria escrever dez textos breves (impressões sobre os discos, justificando as escolhas). O comentário de Tom Zé sobre o silêncio abre o texto sobre o primeiro disco, de Walter Smetak. O texto se intitula "Abertura: caminhos de fundação" e tem como epígrafe a seguinte declaração de Ortega y Gasset: "Eu sou eu e minha circunstância". O compositor discorre:

> Uma ilha deserta... Vida, valer a pena...
> Olhe, seus valores mudarão muito. Mas, logo no início, difícil mesmo de suportar — desabando do céu sobre sua cabeça, subindo do fundo da terra, atacando ao mesmo tempo dos quatro pontos cardeais, implacável, cruel e ensurdecedor —, será o silêncio. Ele é uma grande surpresa. Ao contrário da angústia e da solidão, muitos nascem e vivem sem conhecê-lo.
> Sabe a atmosfera? Toneladas atmosféricas pesam sobre nossa cabeça. Só suportamos essa carga porque temos a presença dela no interior do nosso corpo, estabelecendo uma espécie de contrapeso de elevador. Ocorre o mesmo com o silêncio: sua compreensão não nos enlouquece porque conservamos um pequeno depósito dele no baixo ventre. É uma espécie de energia pré-natal. Uma paz anterior ao barulho dos nossos próprios pensamentos.[7] Chegando à ilha, essa potencialidade se redesenvolve rapidamente. (TOM ZÉ, 2003, p.160).

Feitas estas observações sobre o silêncio, Tom Zé prossegue e propõe a escuta do primeiro disco, cujas características estilísticas, aliás, relacionam-se diretamente com o conceito de *objeto sonoro* e a improvisação musical livre:

---

[7] Tom Zé refere-se aqui a uma experiência realizada por John Cage em relação ao silêncio. Wisnik observa: "Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, que *nenhum som teme o silêncio que o extingue*. Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio: mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de som, ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos (refiro-me à experiência de John Cage, que se tornou a seu modo um marco na música contemporânea, e que diz que, isolados experimentalmente de todo ruído externo, escutamos no mínimo o som grave da nossa pulsação sanguínea e o agudo do nosso sistema nervoso)." (WISNIK, 1999, p.18-19)

> Ouvir um disco? Será?
> Apenas quando a silenciosidade interior equilibrar a exterior, seguindo-se o equacionamento de outras discrepâncias práticas e cosmológicas, só depois de, digamos, três dias ou três semanas, lhe ocorrerá a lembrança de ouvir outra coisa. Como um cd. Aqui entra o Cabuloso: você já é irreconhecível para o homem que aportou na ilha. E duvido que queira quebrar a magia do local com resíduos do antigo eu. Profanar esse mundo edênico que acaba de dar abrigo ao único ser da Terra comeu do fruto da Árvore da Ciência, e é agora, nessa ilha, o único cujas ondas mentais conhecem a existência conceitual da morte. Não, você não quererá agredir esse mundo com uma estrutura tão sofisticada e contaminada pela física como a música ocidental.
> ... Talvez um disco de ruídos, algo pré-civilizado. Existe um que atende a isso e pode funcionar como faca de dois gumes: escutado como primeiro cd, parecerá rústico e primal. Mas, quando você, driblando a regra de levar só dez discos, ouvi-lo também como 110, e considerando que na densidade do seu tempo-ilha cada ano contém um século... ah!, meu nego, nessa hora seu self já estará no comando, e esse mesmo disco será metafísica, arte e conhecimento esotérico.
> Walter Smetak, *Smetak* (LP, 1974) (TOM ZÉ, 2003, p.160)

As recomendações de Tom Zé sobre a escuta do silêncio e sobre a escuta do disco de Smetak se adequam com perfeição à tentativa de entendermos o que é um objeto sonoro e o modo como podemos acessar e desenvolver esse tipo de escuta. Trata-se da escuta do mesmo tipo de material sonoro com que o músico lida na improvisação musical livre, conforme Rogério Luiz Moraes Costa indica: "o som puro, desvinculado de qualquer sistema ou idioma – e não a nota – é o material molecular colocado em jogo através da interação entre os músicos e que, apesar da ausência de um sistema pré-estabelecido,

de alguma forma, o fluxo sonoro tende a adquirir consistência". (2012, p.61).[8] Não é por acaso que, para ele, a improvisação musical livre é como a imagem de um "fluxo de conexões que ocorre de várias formas e segundo várias modalidades" (2012, p.61). Essa definição, acrescenta Costa, decorre de uma ética filosófica (Espinoza, Deleuze): "para afirmar a potência vital é preciso aumentar o poder das conexões/composições (encontros felizes) e diminuir o poder das decomposições (maus encontros)". Como vemos, a noção de *fluxo* está no centro da definição estabelecida acima e o aumento gradual de texturas, garantido por um fluxo contínuo durante um inequívoco processo de estratificação, afirma e reafirma, em moto-contínuo, a potência vital da semiose entre música e texto poético, pois o poder das conexões vai se adensando através do tempo e dos territórios que vão sendo criados.

É importante destacar que, salvo raras exceções, quase não há iniciativas que aproximem a performance de narrativas orais e a improvisação musical livre. Fato curioso, pois concepções estéticas e muitos procedimentos artísticos utilizados em ambas as áreas se comunicam, além de terem na escuta um forte ponto de convergência. Tanto as narrativas orais quanto a improvisação musical livre situam-se no que José de Sousa Miguel Lopes define como *cultura acústica*[9]:

---

[8] O disco de Smetak está disponível online: https://www.youtube.com/watch?v=zVNAOFjt2PQ. Um trabalho seminal sobre a obra de Walter Smetak foi escrito pelo artista sonoro Marco Antonio Scarassatti: *Walter Smetak: O alquimista dos sons*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo/Editora Perspectiva, 2009.

[9] Devo a descoberta desse autor à leitura da dissertação de mestrado de Vanessa Lorena Anastácio: *Um povo da palavra*: ressonâncias da cultura acústica na educação escolar indígena Xakriabá, 2018.

> Designo por cultura acústica a cultura que tem no ouvido, e não na vista, seu órgão de recepção e percepção por excelência. Trata-se no entender de Antônio Vinão Frago, de uma "cultura não linear, mas esférica". Numa cultura acústica, a mente opera de outro modo, recorrendo (como artifício da memória) ao ritmo, à música e à dança, à repetição e à redundância, às frases feitas, às fórmulas, às sentenças, aos ditos e refrãos, à retórica dos lugares-comuns – técnica de análise e lembrança da realidade – e às figuras poéticas – especialmente a metáfora. Sua oralidade é uma oralidade flexível e situacional, imaginativa e poética, rítmica e corporal, que vem do interior, da voz, e que penetra no interior do outro, através do ouvido, envolvendo-o na questão. Nessa cultura, os homens e as mulheres sabem escutar e narrar, contar histórias e relatar. E isso com precisão, clareza e riqueza expressiva. De um modo cálido e vivo como a própria voz. São mestres do relato, das pausas e das brincadeiras, da conversa e da escuta. Amam contar e ouvir histórias, tomar parte nelas. É uma cultura caracterizada por um determinado conhecimento histórico, social e individual dos sistemas de representação fonética da língua oral – ou seja, da "escrita alfabética" – do qual hoje vem se apropriando, via educação escolar. (LOPES, 2004, p.26-27)

Tal como Vanessa Lorena Anastácio observa, o conceito de cultura acústica nos ajuda a enxergar algo fundamental: "a percepção sensorial é também um ato cultural". (2018, p.81). Portanto, ter no ouvido o órgão central da recepção e da percepção significa relacionar-se com o mundo através dos princípios de interioridade e integração, que conduzem às potências criativas ligadas à oralidade, tais como o poder de síntese e uma radical pluralidade de corpografias. Através de uma "antropologia dos sentidos", podemos entender que as percepções sensoriais, sendo também atos culturais, estabelecem

parâmetros e modos de ser de acordo com o órgão sensorial mais valorizado:

> Ao dizer-nos de uma "antropologia dos sentidos", Lopes (ob. cit.) nos chama à atenção para um princípio de que a percepção sensorial é também um ato cultural e não somente um ato físico, podendo variar conforme as diferentes culturas, sendo ponto de partida para a experiência com o mundo e com o outro. Segundo o autor, nas culturas ocidentais, "do ponto de vista do alcance cultural, a visão é o único sentido que tem uma importância maior", o que justifica a retórica ocidental de que a visão é o sentido aliado ao pensamento racional. Já as culturas que priorizam as relações auditivas "se preocuparão com a interioridade e a integração", bem como o espírito de síntese. Nas culturas acústicas a lei é a palavra, estas são dotadas de poder, com uma potencialidade simbólica que favorece a expressão de pensamentos complexos e de corporalidades muitas, reinventando-se constantemente. Ao contrário do discurso escrito que é fixo e visual. (ANASTÁCIO, 2018, p.81).

Levando em consideração o conceito apresentado anteriormente, de *cultura acústica*, podemos afirmar, ainda, que a relação entre as performances de narrativas orais e a improvisação musical (livre ou idiomática) sempre esteve sugerida, uma vez que elas, em última instância, acontecem a partir dos mesmos princípios, como, por exemplo, *interação* e *movência*, entre outros, que são centrais nesse tipo de cultura.

A título de aprofundar um pouco mais nossa aproximação da cultura acústica, consideremos as pertinentes observações de Souza a respeito do conceito de *movência*: "Segundo o pesquisador [Paul Zumthor], as manifestações poéticas da tradição oral são moventes, caracterizadas por um intenso dinamismo. Com exceção

de algumas formas míticas muito ritualizadas, na tradição oral, o texto está sempre em movimento e adquire uma forma sempre instável". (SOUZA, 2012, p.9). Poderíamos completar: um narrador nunca conta uma história da mesma forma, utilizando as mesmas palavras, entonações, sequências, pausas, ritmos e gestos, pois a história varia de acordo com o contexto, no qual a interação entre o artista e o público é sempre decisiva. Na improvisação musical livre esse processo de variação é ainda mais radical, uma vez que a obra, mesmo que siga um roteiro detalhado, apresenta sempre um alto índice de instabilidade, devido ao fato de ser efetivamente criada durante a performance, sendo que as versões podem variar imensamente entre si, para não dizer completamente.

Coda

Resumindo muito o que vimos até aqui, a música presente nas performances de narrativas orais pode ser composta tanto através de procedimentos tradicionais quanto de procedimentos experimentais. Aqueles procedimentos, mas também os que se relacionam à música experimental, embora menos vezes, podem estabelecer uma relação hierárquica e, de certa forma, "distanciada" entre a contação de histórias e a música, acabando por exercer a função restrita de apenas criar uma espécie de redundante comentário musical ou eco sonoro para as histórias, não realizando de modo eficaz um processo de semiose entre música e texto poético.

Se as histórias sobrevivem através de um complexo diálogo entre memória e esquecimento, a improvisação musical livre, por sua vez, depende visceralmente do acaso e do instante. A relação entre ambas gera um encontro inusual entre as palavras e a música, um contracanto

criado segundo os princípios do acaso e da concretização de gestos poético-musicais inusitados, buscados no inconsciente – tal como na associação livre do pensamento.

É importante lembrar que estávamos tratando de pensar as relações entre duas modalidades de performance (narração oral e música) e, logo, precisamos distinguir entre o improviso feito com os materiais de um idioma e o improviso musical que, conforme Rogério Costa, busca uma expressão não idiomática[10]. Como vimos, são idiomáticos os improvisos que se situam em um território específico (jazz, chorinho, rock, relacionados a sistemas musicais específicos, como o modalismo e o tonalismo, por exemplo[11]); improvisos livres, por sua vez, acontecem em espaços não territorializados, não demarcados pelas culturas, sendo, portanto, marcados de modo mais acentuado pelo princípio da impermanência – em linhas gerais, os valores relacionados à impermanência são o fluxo contínuo, a geração espontânea, a sintonia fina, a ampla abertura ao acaso e a escuta de alta precisão.

Do encontro entre os pressupostos dos procedimentos tradicionais de composição musical, assim como dos procedimentos utilizados nas duas vertentes de improviso aqui estudadas, podemos deduzir algumas ferramentas de construção de sentido, sendo a principal delas a aproximação insólita de objetos sonoros distintos, tais como a narrativa propriamente dita, em sua materialidade vocálica e linguística, e os objetos sonoras

[10] No artigo "A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze", Rogério Luiz Moraes Costa relaciona a busca dessa expressão não idiomática ao conceito de "corpo sem órgãos", de Deleuze. (2012, 61-62).

[11] A respeito desses sistemas e também do atonalismo e das misturas ou simultaneidades de sistemas musicais, leia-se a obra *O som e o sentido*: uma outra história das músicas, de José Miguel Wisnik.

altamente instáveis que surgem a partir da interação entre os músicos, os narradores e o acaso. Se aquela leva o leitor a querer acompanhar o fio do enredo, esta o puxa incessantemente para o presente, exigindo um tipo de escuta radicalmente mais pontual e dispersando-se na textura dos eventos sonoros que se formam e se deslocam como nuvens de sons. A improvisação livre, evidentemente, também acaba gerando um horizonte de contextualização, de desenvolvimento, clímax e desfecho. É que não podemos nos esquecer de que, tal como os narradores orais, o artista sonoro improvisa livremente a partir de um repertório pessoal de objetos sonoros – e tal repertório é cultivado através de processos muito semelhantes aos procedimentos mnemônicos empregados pelas tradições orais (a repetição, a entoação melódica, as bases rítmicas, a visualização etc.). Nesse sentido, a improvisação livre poderia ser considerada como mais um idioma entre os demais idiomas musicais. No entanto, por causa do princípio da interação (com os outros músicos e, no caso em questão, também com os narradores orais), a criação se processa através da busca contínua do equilíbrio entre propostas e respostas, construindo texturas para logo em seguida dissolvê-las em outros objetos sonoros, nuvens de sons.

As narrativas orais, por sua vez, não são criadas "ao vivo"[12] e nem se dissipam ao término da narração, sendo possível reproduzi-las e reinventá-las indefinidamente, como nos asseguram as diversas tradições orais do mundo, mas isso não acontece com as músicas feitas de aglomerações livres de sons. Ambas engendram *live images* e mesmo que muitas vezes o narrador introduza,

[12] Refiro-me ao fato de já existirem previamente, em sua inteireza, nos repertórios culturais dos narradores, sempre, evidentemente, como vimos, dentro do princípio da movência.

de improviso, elementos completamente novos e não raro inusitados – procedimento extremamente comum na arte de narrar –, haverá sempre a história como uma espécie de suporte. A história, nesses termos, é o suporte utilizado pelo narrador tanto quanto o narrador é o suporte da história.

Os dois blocos de exemplos aqui considerados distinguem-se pelo caráter premeditado (não improvisado) do primeiro e o caráter improvisado do segundo. A improvisação musical idiomática divide com a improvisação musical livre o fato de se definir como uma modalidade aberta de música, mas se aproxima das canções, peças instrumentais e ambientações do primeiro bloco pela linguagem modal ou tonal que com elas compartilha. Considerados panoramicamente, todos os casos nos levam a constatar que a narrativa oral resulta, em alguma medida, da semiose entre texto poética e música. Enquanto não compreendermos sua ligação simbiótica com a música, sobretudo com o canto, estaremos fadados a continuar a concebê-la e a estudá-la sem lançar mão do repertório estético e das ferramentas teóricas e metodológicas adequadas para descrevê-la, analisá-la e frui-la de modo pleno.

Referências

ANASTÁCIO, Vanessa Lorena. *Um povo da palavra*: ressonâncias da cultura acústica na educação escolar indígena Xakriabá. 2018. 228f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Minas Gerais, Faculdade de Educação. 2018.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. Revista de Antropofagia. São Paulo, ano I, n. 1, maio de 1928.

CASTRO, Guilherme. *A performance do som*: produção e prática musical a partir do conceito de sonoridade. Belo Horizonte: Quixote+Do Editoras Associadas, 2017.
COSTA, Rogério L. M. A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze. Per Musi, Belo Horizonte, n.26, 2012, p.60-66.
DONATO, Davi. A construção da noção de musicalidade em Pierre Schaeffer. Anais do IV SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. 2016, p.1067-1076.
FERRAZ, Silvio. *Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]*: um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
FREIRE, Paulo. "A música dos causos". *In*: OLIVEIRA, Solange Ribeiro ... [et al.]. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2003.
LOPES, José de Sousa Miguel. *Cultura acústica e letramento em Moçambique*: em busca de fundamentos antropológicos para uma educação intercultural. São Paulo: Educ, 2004.
MACHADO, André Campos. O uso de roteiros para improvisação livre como auxílio metodológico na iniciação musical. Revista Vórtex, Curitiba, n.2, 2013, p.131-143.
SCARASSATTI, Marco Antonio. *Walter Smetak: O alquimista dos sons*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo/Editora Perspectiva, 2009.
SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*: essais interdisciplines. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
SOUZA, Josiley Francisco de; SANDER, Fernanda; CARVALHO, Tropowisk. *Contae: histórias música encanto*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG/Núcleo de Design e Som, s/d.
SOUZA, Josiley Francisco de. *Do canto da voz ao batuque da letra*: a presença africana em narrativas orais inscritas no Brasil. 2012. 201f. Tese (doutorado) - Universidade

Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8R9H42/do_canto_da_voz_ao_batuque_da_letra___vers_o_final.pdf?sequence=1>. Acesso em: 25 de janeiro. 2019.
TATIT, Luiz. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
ZÉ, Tom. "Abertura: caminhos de fundação". In: COHEN, Arnaldo ... [et. al.] *Discos.* São Paulo: Publifolha, 2003, p.160-161.
ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS COMO FORMA DE VIDA

Vanderlei Barbosa[1]

Fui criado no tempo em que o telefone era um grito. Os remédios eram chá de folhas de mato, o médico era uma rezadeira, as festas eram comemoradas com um samba de toada e o almoço era um guisado de miúdo de boi. Na maioria das casas tinha uma almofada de pano para fazer rendas, não existia rádio nem televisão. As diversões eram um mamulengo, cantoria de viola, um terço rezado numa sala de chão de barro forrada com uma esteira de periperi, com um altar cheio de flores e velas acessas em pires emborcados.

[...] Quando a criança nascia e a parteira cortava o umbigo, o pai era chamado pela comadre parteira, para enterrar o parto e logo depois fazer o cachimbo de aguardente com mel para servir aos visitantes da parturiente.

[...] na véspera de Natal, as mulheres iam para a festa na cidade ou na vila mais próxima e os homens ficavam sempre em casa cozinhando o almoço do outro dia. Sempre se reuniam uns nas casas dos outros, passavam a noite tomando pinga, café, vinho ou batida de frutas. Contanto histórias, cantando toadas, jogando dominó e dizendo adivinhações. Na maioria das vezes, a maior e melhor atração para a noite era quando no meio de quinze ou vinte homens havia um que sabia ler. Este era obrigado a ler a

[1] Doutor em História, Filosofia e Educação pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Professor de Filosofia da Educação da Universidade Federal de Lavras- UFLA. Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGE/UFLA e Coordenador e pesquisador do Grupo de Pesquisa Movimento, sabedoria, ideias e comunhão - MOSAICO.

noite toda. Várias histórias de cordel, como Pavão Misterioso, Juvenal e o Dragão, A Princesa da Pedra fina, O Cachorro dos Mortos, João Grilo e muitas outras.
J. Borges

Preâmbulo

Este ensaio tem o objetivo de propiciar ao leitor o contato com situações que perpassam o contexto acadêmico, a saber: algumas experiências vividas por professores e alunos, em contexto da sala de aula; reflexões sobre a prática pedagógica e o registro dos eventos e acontecimentos que permeiam nosso ser e existir no universo da educação, transformando tudo em história.

Deste modo, discutirei a contação de histórias sob a perspectiva mais da vivência pessoal do que de estudos teóricos. Não sou propriamente um contador de histórias em sentido rigoroso, mas como poeta, pai, professor e mineiro sempre estive envolvido com a vivência afetiva e efetiva dos causos.

A epígrafe em tela revela meu mundo da infância onde as histórias e a vida se confundiam. Desde a meninice a arte da fabulação exerce sobre mim um fascínio que me leva a transcender a realidade e a inventar novos mundos para além das infâmias imanentes. A contação de histórias é a parte viva da cultura dos povos. O que seria dos povos indígenas, africanos, asiáticos, árabes, europeus e latinos sem a memória e a sabedoria de nossas raízes?

Na medida em que começo a escrever meu texto, recorro a Walter Benjamin o qual relata, no ensaio *O Narrador*, que este retira as histórias que conta da própria experiência. Diz ele: "a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores", Benjamin (2011, p.198).

Na perspectiva Benjaminiana, a arte de contar histórias é um ato de amor e comunhão. Em suas palavras: "experiência que passa de pessoa a pessoa". Se é assim, eu acabo de descobrir que sempre fui um contador de histórias movido pela magia das palavras.

Walter Benjamin é um pensador surpreendente. Entre os anos de 1927 e 1932, ele apresentou um programa de rádio – nova tecnologia da época – que tinha como interlocutores as crianças. Essa experiência está sistematizada na obra *A hora das crianças: narrativas radiofônicas*, publicada no Brasil em 2015.

É um livro que revela a dimensão que Walter Benjamin reserva às crianças na cultura. A infância é o momento por excelência para semear as histórias fundamentais que irão configurar a vida social para a formação de um novo paradigma para a humanidade.

Experiências de minha infância são exemplos claros de que Benjamin tinha razão de fazer das crianças seus interlocutores por excelência, pois na infância a imaginação é a dádiva maior que funda mundo e instaura reinos. Infelizmente, a escola, às vezes, se encarrega de gorar essa fonte de todas as possibilidades. Deste modo, cabe uma reverência ao pensador alemão que ousou fabular com as crianças. Essa talvez seja a grandeza de um filósofo que cresceu, mas não deixou de imaginar como um menino. Comumente, estamos habituados a classificar os autores como conservadores ou reacionários ou progressistas ou revolucionários. E a partir destes dois grandes campos chegamos a detalhamentos específicos, ou seja, rotulamos de socialistas, liberais, pós-estruturalistas, frankfurtianos, modernos, pós-modernos...

Walter Benjamin é um pensador que não se conforma em classificações. Ele é, ao mesmo tempo, um crítico da filosofia do progresso, um romântico saudoso do passado

que sonha com o futuro, um materialista apaixonado pela teologia e pela mística judaica[2].

Benjamin nos impulsiona a acreditar que nossa missão como contadores de histórias é narrar os valores humanos nas sendas abertas pelos sábios que ao ritualizar o mundo dá a ele sentido e possibilita a comunhão de almas.

Veja que beleza de poema que inicia uma de suas histórias intitulada um dia maluco:

> É noite escura, tão clara a lua,
> um carro cruza veloz a rua
> virando a esquina bem lentamente
> e dentro, de pé, sentava a gente
> em silêncio trocando ideias
> quando um coelho ferido de morte
> patinava num banco de areia[3]

Assim, Benjamin iniciava sua história para crianças, provocando estranhamento e aguçando a imaginação em busca do sentido que perpassava o inusitado. Isso é amor e respeito a magia da infância. Benjamin ensinou a ter penhor e gratidão àqueles e àquelas que compartilharam histórias que marcaram minha infância pobre de meios, mas rica de fins humanos, éticos e criativos.

Memória da história

olho vê,
a lembrança revê,
e a imaginação transvê.
É possível transver o mundo.
Manoel de Barros

---

[2] Cf. nosso ensaio "Por uma ética da libertação: o pensamento latino-americano numa perspectiva histórico-cultural", em parceria com Jefferson da costa Moreira, publicado em Pensamento latino americano e educação: por uma ética situada, Unesp, 2018.

[3] Cf. Walter Benjamin. A hora das crianças: narrativas radiofônicas. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2015, p.277.

Eu escolhi fazer um texto que se chama *A contação de histórias como forma de vida*, porque acredito que o mundo é feito de histórias. As histórias nos constituem e tornam os sonhos possíveis e nos dão a inaudita coragem de visitar o impossível. Feliz de quem sabe, pelas histórias, cogitar mundos inalcançáveis! E o bonito é que a sabedoria que perpassa o universo das histórias não é privilégio de quem estuda. Eu nasci na zona rural e era coisa rara encontrar alguém alfabetizado, no entanto, nunca vi tanta sabedoria sobre o mundo e sobre a vida.

A universidade, nesse contexto, exerce uma função fundamental na preservação da memória. Dito de outro modo, a universidade não pode esquecer as narrativas históricas da tradição. Não pode separar cultura erudita da cultura popular. Tanto precisa protagonizar as inovações científicas e tecnológicas, quanto conservar as experiências e memórias que nos constituem cultural e simbolicamente.

Considerando a importância da memória que se faz história, brevemente, quero recordar e contextualizar algumas iniciativas que avalio profícuas de nosso Departamento de Educação da Universidade Federal de Lavras, no sentido de fazer frente ao resgate da arte em suas diferentes expressões, de modo particular a contação de histórias. Em 2017, a Universidade Federal de Lavras realizou três eventos que fizeram vir a público uma lúcida reflexão sobre o sentido da universidade.

O primeiro evento foi o Concerto *Zeitgeist: expressões musicais de épocas*, realizado pelo Centro Acadêmico de Filosofia e Preludium Estudos Musicais[4].O Duo Lachrima Antiqua, formado pela musicista Deborah Antonucci Laprea e pelo músico Luciano Salgado se utilizam para

[4] O termo alemão Zeitgeist, popularizado pelo filósofo Hegel, tem como significado o espírito de uma época.

executar o vasto repertório, instrumentos que são cópias de instrumentos de época, tais como a Flauta Barroca, a Flauta Doce, o Alaúde e a Viola da Gamba. O repertório do concerto abarcou um longo período histórico, que começa na Grécia antiga e termina no período barroco do século XVIII, passando pela idade média e pela renascença. Naquele 18 de março, no fim da tarde e início da noite, um temporal desabou sobre Lavras e região. Mesmo assim, o Salão de Convenções estava repleto e, literalmente, tomamos um banho de cultura na sua expressão musical.

O segundo evento foi o 125° Fórum Sul Mineiro de Educação Infantil, evento que tem um profundo lastro na região sul de Minas Gerais. Desde 1999, todos os meses, de forma itinerante se realizam os fóruns envolvendo as instituições de educação infantil, as redes de proteção social e a universidade.

No dia 30 de março, a UFLA sediou o evento que contou com a participação de 30 municípios. O mote do evento foi o lançamento do livro *Borbulhando enfrentamentos às violências sexuais nas infâncias no sul de Minas Gerais*. Opúsculo organizado pelas pesquisadoras do Departamento de Educação Cláudia Maria Ribeiro e Carolina Faria Alvarenga. Atravessam as páginas desta obra os mais variados temas – infância, direitos humanos, sexualidade, violência, ludicidade, gênero, dentre outros – e questões espinhosas tratadas com leveza ética, poética e estética.

O momento mais elevado do evento foi a participação de crianças e adolescentes que produziram os desenhos que ilustram a obra expressando a percepção destes sobre os temas sistematizados.

O sucesso deste fórum conta com a ancoragem teórica das investigações realizadas no Grupo de pesquisa relações entre filosofia e sexualidade na contemporaneidade: a problemática da formação docente –

FESEX, que objetiva produzir conhecimento teórico no âmbito das interfaces entre filosofia, educação e diversidade cultural. Também conta com o apoio prático do Núcleo Gestor do Fórum constituído por docentes do Departamento de Educação. Igualmente, vivemos a experiência cultural envolvendo análise de obras de arte, desenhos, poesia, música, cinema. Tudo pincelados na escrita que compõe o livro.

O terceiro evento foi o *I Encontro de Contadores de Histórias: contando e recontando a literatura em suas histórias*. Este encontro foi uma iniciativa do Núcleo de Estudos em Linguagens, Leitura e Escrita – NELLE em parceria com Núcleo de Estudos, Pesquisas e Extensão em Infâncias e Educação Infantil – NEPI e Núcleo de Estudos de Língua Brasileira de Sinais – Nelibras.

Este I Encontro de Contadores de Histórias, na Universidade Federal de Lavras, reuniu entre os dias 18, 19 e 20 de abril de 2017, pesquisadores, professores e demais profissionais envolvidos com a literatura, com a educação e com a contação de histórias, para refletir sobre a relação dialógica e interativa que se estabelece antes, durante e após o desenvolvimento de atividades de leitura e de produção textual na perspectiva da oralidade, levando em conta a apreciação da narrativa encenada pela voz, pelo canto, pelo olhar e pelos gestos que configuram a contação de histórias. Neste evento, vivemos a experiência da arte de contar história e da literatura. Aqui vale o reconhecimento à professora Ilsa Vieira do Carmo Goulart, entusiasta da arte de contar histórias e curadora deste evento que nos oportuniza experienciar a arte e a magia das histórias.

Por que relembro estes eventos? Por que o fato, por si só, poderia representar simplesmente, mais uma série de atividades acadêmicas, mas, na minha leitura, estes eventos têm um sentido simbólico que ultrapassa o lado

festivo, poético e estético dos eventos. Eles fazem vir à tona na prática da experiência conceitual e histórica o verdadeiro sentido da universidade.

Em outras palavras, a universidade deve ser uma instituição social imprescindível para o desenvolvimento da cultura e da formação humana. E neste sentido a área de ciências humanas configura-se como um ambiente propício no qual as situações de ensino e aprendizagem tecem as relações, o modo de ser e de agir no mundo. Isso implica uma dimensão ética, mediante a qual se estabelece e se define o melhor modo de viver; sugere ao mesmo tempo, uma tensão hermenêutica entre as diferentes visões de mundo e os vários horizontes de interpretação conceitual, teórica e política; também provoca e convida à superação dos limites epistemológicos do senso comum.

A natureza da universidade, em sua base fundante é a reflexão envolvendo os dramas humanos, ecológicos, axiológicos, logo, ela não pode ficar reduzida a sua dimensão tecnológica, científica e aos inegáveis progressos em termos apenas produtivos. A universidade não pode abrir mão de sua função social de pensar temas que são caros a humanidade – justiça, liberdade, democracia, cidadania, ética, estética, felicidade – o sentido social da universidade não passa pela adaptação ao sistema, mas passa pela reflexão sobre as contradições do sistema.

Diante do exposto, cabe dizer que a função das ciências humanas é restituir à universidade o ideal da formação do espírito e de interpelação ética de uma cultura humana. E estou convencido de que isto se dá pela capacidade de contar histórias.

O projeto educativo deve ser uma feliz mescla entre cultura e ascese. Por quê? Porque o espírito humano não se satisfaz apenas como uma dimensão puramente material e aí surge a questão da racionalidade prática, que

pode ser traduzida em termos mais amplos no problema do resgate da questão da inteligência na sua dimensão sapiencial. É preciso saber a história do pensamento que nos constitui. Penso que estamos vivendo, em nossa área de conhecimento, um período interessante, lindo, muito criativo, muito fértil.

Em 2019, temos o II Encontro de Contadores de História, que tem como temática: "Os encantadores de Histórias: sobre as práticas orais e a memória". Nesta segunda edição o II ECONTHI, conta com palestras e três mesas redondas que vão discutir os seguintes temas: "Do contador a contação de histórias: arte narrativa", "Contação de Histórias: Experiências profissionais", "Contação de Histórias: Vivências Pedagógicas", reunindo pesquisadores de diferentes instituições de ensino superior para promover o debate e levantar questionamentos acerca dos temas.

Este encontro é uma iniciativa do Núcleo de Estudos em Linguagens, Leitura e Escrita – NELLE em parceria Departamento de Educação – DED e do Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGE/UFLA.

Este II Encontro de Contadores de Histórias, na Universidade Federal de Lavras reunirá, entre os dias 15, 16 e 17 de abril de 2019, pesquisadores, professores e demais profissionais envolvidos com a literatura, com a educação e com a contação de histórias, para refletir sobre a relação dialógica e interativa que se estabelece antes, durante e após o desenvolvimento de atividades de leitura e de produção textual na perspectiva da oralidade, levando em conta a apreciação da narrativa encenada pela voz, pelo canto, pelo olhar e pelos gestos que configuram a contação de histórias, evidenciando o potencial de viver a experiência da arte.

Essa memória da história tem dois objetivos essenciais. O primeiro é lembrar que este II Encontro de

Contadores de Histórias, na Universidade Federal de Lavras, é fruto do sonho e do empenho de educadores que acreditam na arte de contar histórias como uma função formativa e modo de viver. O segundo é contornar montanhas, hábito mineiro de rodear para chegar onde quer: contar uma história. Contar histórias é rememorar. Recordar: do latim *re-cordis*, voltar a passar pelo coração[5].

Agora me permitam compartilhar aqui uma das histórias que nasceu de minha experiência pedagógica e que estão no livro "Apanhador de histórias: essas coisas que acontecem", que reúne inúmeras experiências, vividas a partir de pequenos momentos, aqueles que de tão cotidiano quase não se percebem, mas quando observados de perto com cuidado e atenção, revelam a beleza e a grandeza da vida. Considero que minha tarefa de educador é apanhar histórias nos pequenos e inusitados gestos que compõem a vida e conferem a ela beleza e emoção. A seguir uma das histórias que apanhei no fim de uma aula:

Minha aluna inesquecível

Nos meus primeiros anos como professor universitário tive uma aluna no mínimo inusitada. Daquelas que deixam marcas. Ela me marcou para sempre. Ela era simplesmente uma aluna incomum, fora de qualquer padrão imaginável e inimaginável. Os alunos, normalmente, chegam a universidade entre 18 e 20 anos. Ela já passava da casa dos 40 anos.

[5] O contato com a contação de histórias me fez olhar para minhas experiências pedagógicas e evidenciar as histórias que tenho vivenciado ao longo de minha docência e me encorajaram a organizá-las em um livro intitulado "Apanhador de histórias: essas coisas que acontecem", que envolve fatos vividos que transitam de experiências que envolvem mendigo, Papa, passarinhos e santos...

Em minhas aulas sempre procurei contar alguns causos ou piadas para torná-las mais leves e porque acredito muito no poder das metáforas e do bom humor. Então, contava uma piada toda a turma ria, menos ela. Pensava: ela não deve estar gostando das piadas. Vou maneirar... Na aula seguinte, em tom catedrático, gastando meus verbos em conceitos transcendentais kantianos, todos compenetrados, de repente, ela começa a rir de tal maneira que todos olhavam espantados, o que foi!? "É que eu entendi a piada que o professor contou na semana passada..." Ou seja, ela demorava em média uma semana para compreender uma piada... Isso demonstra seu raciocínio manso e brejeiro.

Certa feita ocorreu uma missa de sétimo dia em homenagem de uma professora da instituição que havia falecido num trágico acidente! Houve cancelamentos das aulas e todos foram convidados para a missa, professores, técnicos administrativos e, inclusive os alunos. Ela claro estava lá, em atitude de piedade. Durante a homilia, coincidiu de um desses andarilhos que gostam de praças de igreja, entrar pelo corredor central, trazendo além de suas pobres trouxas, também uma pequena cruz feita de galhos e amarradas com um dos trapos. Solenemente o andarilho seguiu pelo corredor quando diante do altar, fez uma reverência ao celebrante e saiu pela porta lateral da igreja, sem causar maiores transtornos, a não ser um certo olhar de piedade dos fiéis. Ao final da missa enquanto uma fila aproximava do viúvo e dos filhos para manifestar os sentimentos de pesar, ela, parecendo um anjo barroco, me disse cheia de indulgência: "achei muito linda aquela encenação do mendigo, mas não entendi nada". Realmente, não era para entender nada. Pois não havia nenhuma encenação!!! (Ou ela enxerga para além do óbvio? Quem ficou em dúvida foi eu!).

São inúmeras as histórias que experienciei ao longo dos anos da faculdade, mas resumindo a história... Dá para imaginar o grau de dificuldade dela com os textos, as teorias de Jean Piaget, Henri Wallon, Lev Vygotsky, John Dewey, Max Horkheimer, Franz Hinkelammert...

Nas dinâmicas e/ou trabalhos em grupos ela sempre ficava sozinha, pois ninguém queria suas anêmicas contribuições. Eu percebendo tudo isso, resolvi propor a ela que chegasse sempre uma hora antes das aulas para que eu pudesse traduzir em linguagem corintiana o conteúdo programático da minha disciplina e esclarecer suas dúvidas com relação a outras disciplinas. E assim foi ao longo de quatro anos. E aos trancos e barrancos ela chegou ao final do curso, com todas as provas substitutivas e todas as recuperações possíveis.

Agora era hora de começar a pensar na elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), a famosa monografia a ser entregue e defendida até novembro, impreterivelmente. Ela caiu no desespero – "não tenho nem uma vaga ideia do que pesquisar". Acabrunhada, estava nas proximidades da cantina, comendo coxinha e chorando. Uma cena linda! Aproximei e perguntei:

– Dói alguma coisa?

Ela respondeu:

– Dói a vida, professor!

Aquilo me deixou desconcertado. Jamais imaginei aquela resposta. Entreguei a ela um guardanapo enxugou as lágrimas e me disse:

– É-o-TCC-Tra-ba-lho-de-Con-clu-são-de-Cur-so (falou exatamente assim, silabicamente). Todos já entregaram os projetos e seus respectivos temas – ????????????? – e eu não sei o que fazer e o professor me deu o maior esculacho. Tenho quatro meses para fazer isso, mas como???? E voltou a chorar e perguntou com um olhar lúgubre inesquecível, o que faço?

Diante do seu drama, sugeri: escreva sobre sua dor.

– O quê? Exclamou ela. Sorriu e seu rosto se transfigurou. Tá falando sério professor?

– Seríssimo, respondi.

E veio a pergunta fatal: o senhor me orienta?

(Não disse, mas bem que pensei em silêncio, quem mandou dar sugestão!?!?!)

Sim. Eu a oriento.

Ela me abraçou e disse vou agora para casa, amanhã cedo entrego o esboço do meu projeto.

– Amanhã não pelo amor de Deus! Deixe para a semana que vem (era uma sexta-feira).

Na segunda às oito horas da manhã, com um sorriso incontido e a leveza de borboletas na areia após a chuva, estava em meu gabinete, não com o projeto, mas com toda a monografia escrita. Foi logo dizendo: passei o fim de semana todo só escrevendo as minhas dores, da infância até hoje. E aqui está minha vida e minhas lutas. Parabenizei pela dedicação e disse - vou ler com cuidado e depois conversaremos sobre seu trabalho e se tiver tudo ok, vamos ser os primeiros a marcar a data da defesa! Ela saiu toda feliz.

(Não disse, mas bem que pensei em silêncio, o que será que tem aqui nesse trabalho meu Deus? Supondo que pudesse encontrar ali uma "salada de palavras desconexas").

Curioso fui dar uma passada de olhos sobre seus escritos e me deparei com um tesouro! Ali estava sua autobiografia. Comecei a ler e não consegui parar. Não eram só palavras, mas sangue, dores, sofrimentos e algumas pequenas alegrias. Uma vida exposta em palavras.

Ali fiquei sabendo quem era aquela mulher e quais eram seus sonhos. Nasceu no sertão nordestino e lá viveu até seus 16 anos. Ali conheceu fome, injustiças, humilhações,

juntamente com seus 13 irmãos. Aos 16 anos veio de caminhão para cortar cana no interior de São Paulo. Mais fome, injustiças, humilhações, agora acrescidas do desamparo e da violência física e sexual. Isso durou alguns anos, até que a Irmã Gioconda Garcia, da pastoral da mulher marginalizada a encontrou. Foi acolhida e passou a receber apoio psicológico e espiritual, depois de alguns anos, conseguiu trabalho de empregada doméstica, na casa de uma senhora, nas suas palavras, muito generosa que deu a ela além do emprego dignidade e respeito. Incentivou a retomar os estudos e foi assim que fez o supletivo do ensino fundamental e médio e aos 40 anos teve a oportunidade de entrar na faculdade de pedagogia.

Mas ela tinha um sonho: ser professora. Nos seus relatos, diz que as pequenas alegrias de sua vida era lembrar as "aulas" dadas na "escola", abacateiro na "lousa", tábua com "giz" de carvão, para os "alunos" irmãos e vizinhos.

(...)

Mas, o melhor ainda estava por vir. A formatura foi no início de dezembro, em janeiro abriu concurso para professora de educação infantil. Ela se inscreveu, bem como suas colegas de turma e outras. Uma vaga, 230 candidatos. Todos fizeram a prova e ela – ficou em primeiro lugar – não me pergunte como! Chutou tudo e acertou? Certamente milagre! Mais um em sua vida!

Aos 45 anos de idade estreava como professora. Seu sonho se realizara. E hoje ela é a professora mais amada pelas crianças e pelos pais. O que "falta" (se é que falta, pois como dizia Fernando Pessoa "basta existir para se ser completo") sobra em humanidade e afeto. E o que mais uma criança precisa em seu processo de desenvolvimento? Eu só sei de uma coisa: ela graduou em pedagogia, mas é

doutora em humanidade. Aquela minha aluna inesquecível é hoje uma professora incomum!

FIM

Considerações finais

Considerando a temática deste ensaio, "*A contação de histórias como forma de vida*", é possível dizer que contar histórias, no cenário contemporâneo, é uma maneira de pronunciar as manifestações culturais do mundo de uma forma seminal capaz de resgatar o desejo mais profundo que nos habita de encontrar sentido e beleza no mundo.

Em tempos permeados pela cultura digital, na minha percepção, a imaginação talvez seja o maior desafio do educador, ou seja, envolver cada educando na curiosidade epistemológica, fazendo-os descobrir que para além da dimensão técnica há um grandioso universo chamado arte. E no fim de toda história essa é a melhor parte.

Diante do exposto, olhando a história de minha aluna inesquecível, acredito que a educação em seu sentido mais generoso pede amor, prosa e poesia.

Referências

BENJAMIN, Walter. *A hora das crianças*: narrativas radiofônicas. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnicas, Arte e política*: ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen. *Contação de Histórias:* tradição, poéticas e interfaces. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

A arte de contar é a arte de contar de novo, esperamos que na edição desta obra possamos recontar nossas experiências, redescobrindo nelas, histórias ancestrais e quiçá futuras, não apenas em função das novas mídias e suportes, mas, talvez, pelo nosso inacabamento como sujeitos de nossa narrativa e pelo que nos afirma em nossa humanidade, a saber, nosso desejo de encontrar formas de nos dizer e de preservar o diálogo entre a tradição e a inovação.

CAPA ROBERT DELAUNAY

Pedro e João editores

ISBN. 978-85-7993-628-9